



HAL
open science

L'espace scénique comme lieu d'expression des imaginaires : le cas des scénographies de L'École des femmes dans les mises en scène contemporaines

Azza Ben Chaabane

► To cite this version:

Azza Ben Chaabane. L'espace scénique comme lieu d'expression des imaginaires : le cas des scénographies de L'École des femmes dans les mises en scène contemporaines. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Rennes 2; Université de Sousse (Tunisie), 2023. Français. NNT : 2023REN20041 . tel-04457207

HAL Id: tel-04457207

<https://theses.hal.science/tel-04457207v1>

Submitted on 14 Feb 2024

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.

UNIVERSITE RENNES 2
École Doctorale N° 595 Arts, Lettres, Langues



Ministère de l'Enseignement Supérieur de la
Recherche Scientifique et de la Technologie
UNIVERSITE DE SOUSSE



Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de recherche : Pratique et Théorie de l'Art Contemporain (PTAC), EA7472

Spécialité : Arts plastiques

ET

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SOUSSE

Discipline : Esthétiques et Pratiques des Arts, UR 13 ES 57

Spécialité : Théorie du Design

L'espace scénique comme lieu d'expression des imaginaires :

Le cas des scénographies de *L'École des femmes* dans les mises en scène contemporaines

Présentée et soutenue par :

Azza BEN CHAABANE

Le 09 décembre 2023 à l'Université Rennes2

Thèse dirigée par :

Pr Marie-Noëlle SEMET HAVIARAS

ET

Pr Hafedh DJEDIDI

Année Universitaire 2022/2023

Composition du Jury :

Mme Marie-Noëlle SEMET HAVIARAS, Professeure

Université Rennes 2

M. Hafedh DJEDIDI, Professeur

ISBAS – Université de Sousse

M. Miguel EGAÑA, Professeur (rapporteur)

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Ikbel CHARFI, Professeure (rapporteuse)

ISAMS-Université de Sfax

M. Nizar BEN SAAD, Professeur

Université de Sousse, Tunisie

Mme Fabienne DUMONT, Maîtresse de conférences (HDR)

Université Rennes 2

UNIVERSITE RENNES 2
École Doctorale N° 595 Arts, Lettres, Langues



Ministère de l'Enseignement Supérieur de la
Recherche Scientifique et de la Technologie
UNIVERSITE DE SOUSSE



Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2

Unité de recherche : Pratique et Théorie de l'Art Contemporain (PTAC), EA7472

Spécialité : Arts plastiques

ET

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SOUSSE

Discipline : Esthétiques et Pratiques des Arts, UR 13 ES 57

Spécialité : Théorie du Design

L'espace scénique comme lieu d'expression des imaginaires :

Le cas des scénographies de *L'École des femmes* dans les mises en scène contemporaines

Présentée et soutenue par :

Azza BEN CHAABANE

Le 09 décembre 2023 à l'Université Rennes2

Thèse dirigée par :

Pr Marie-Noëlle SEMET HAVIARAS

ET

Pr Hafedh DJEDIDI

Année Universitaire 2022/2023

Composition du Jury :

Mme Marie-Noëlle SEMET HAVIARAS, Professeure

Université Rennes 2

M. Hafedh DJEDIDI, Professeur

ISBAS – Université de Sousse

M. Miguel EGAÑA, Professeur (rapporteur)

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Mme Ikbel CHARFI, Professeure (rapporteuse)

ISAMS-Université de Sfax

M. Nizar BEN SAAD, Professeur

Université de Sousse, Tunisie

Mme Fabienne DUMONT, Maîtresse de conférences (HDR)

Université Rennes 2

Remerciements

Au terme de cette aventure intellectuelle, je tiens à exprimer ma profonde gratitude envers mes directeurs de thèse pour m'avoir offert l'opportunité de réaliser cette recherche et pour avoir soutenu ce projet durant ces cinq dernières années.

Je remercie chaleureusement la professeure Marie-Noëlle Semet-Havias pour sa disponibilité, sa sincérité et ses judicieux conseils qui ont grandement enrichi mes recherches. Sa présence et son engagement envers moi, en tant qu'étudiante étrangère, ont été inestimables. Merci de m'avoir encouragé à développer ma propre conception scénographique de *L'École des femmes* de Molière. Votre rôle en tant que directrice de thèse a été bien plus qu'essentiel. Je vous témoigne toute ma gratitude.

Professeur Hafedh Djedidi, merci pour vos conseils avisés, vos encouragements et les corrections des articles publiés. Votre présence a été déterminante dans mon parcours, enrichissant ma culture artistique et plastique. En tant que président de l'association "Radhedh Méditerranée pour les Arts", vous m'avez offert l'opportunité de vivre des moments enrichissants en tant que membre actif de l'équipe organisatrice. J'ai eu la chance de présenter des communications lors de colloques et de participer activement à des performances artistiques, des ateliers et des séminaires, couvrant des thèmes intéressants. J'en profite pour remercier chaleureusement toute l'équipe de l'association, dont le soutien et la passion pour les arts ont rendu cette aventure mémorable et inspirante.

J'adresse également mes remerciements au Pr. Nizar Ben Saad, à Mme Fabienne Dumont, au Pr. Miguel Egaña et à Mme Ikbel Charfi pour avoir accepté de lire ce travail et de participer au jury de soutenance de cette thèse. Leur implication et leur expertise sont pour moi un honneur sincère.

Merci à Armand Eloi, Emmanuelle Sage-Lenoir, Stéphane Braunschweig et Nejib Belkadhi pour leur disponibilité, leur accueil chaleureux et leur collaboration précieuse lors de nos entretiens. Je remercie également Catherine Anne et Mohamed Kouka pour nos échanges, nombreux et fructueux, à propos de leurs mises en scène. Ma gratitude également envers Tarek Zorgati pour les informations utiles concernant la mise en scène de son père, Mohamed Zorgati.

Au laboratoire PTAC de l'Université Rennes 2 et à l'unité de Recherche Esthétiques et Pratiques des Arts de l'ISBAS, un immense merci pour m'avoir ouvert leurs portes. À Aline

Derderian, merci d'avoir sollicité ma participation pour modérer le colloque *Dancing Beyond Memories*. Un grand merci à Sonia Daou pour sa relecture de ce présent travail, ses conseils et ses encouragements. Je remercie également mes amis doctorants et docteurs avec qui j'ai eu des échanges précieux : Sonya Khalfallah Riahi, Walid Wardi, Zayneb Bouguila, et Ons Trabelsi.

Enfin, un immense et chaleureux merci à ma famille et mes amis, toujours présents, même à distance pour certains, pour leur soutien indéfectible durant toutes ces années. Leur engagement a été déterminant dans la réalisation de cette thèse, et je leur adresse mes plus sincères remerciements pour avoir contribué à faire de ce projet une réalité. À mes amis fidèles et chers, à qui je dois tant : Nouha Sassi et Aziza Jouhri, je mesure la chance d'avoir pu bénéficier de leurs appuis inestimables. Leur loyauté m'est indispensable.

La réalisation de cette thèse a été une expérience sinueuse mais gratifiante, et je suis consciente que je n'aurais pu la mener à bien sans l'appui de toutes ces personnes exceptionnelles. Merci du fond du cœur.

Dédicaces

Je dédie cette thèse en témoignage de ma gratitude :

À mes parents, Salwa et Khaled pour leur amour inconditionnel qui m'a toujours inspirée

À mes beaux-parents, Raja et Hedi, pour leurs soutiens constants

À mon cher mari Shams, pour son soutien infailible qui a été ma force durant ce travail,

À mon frère Amir et ma sœur Khouloud, pour nos moments de partage, de rires et de soutien mutuel,

À toute ma famille et à tous mes amis.

Sommaire

Remerciements	3
Dédicaces	5
Sommaire	6
Avant – Propos	8
Introduction	9
Partie I. La Scénographie : Cheville ouvrière de l’espace scénique	18
Chapitre 1 : L’espace scénique, lieu de rencontre des imaginaires	24
1. L’imaginaire : définitions et portées créatives	25
2. Les ouvriers de l’imaginaire.....	31
3. La scénographie comme outil d’expression des imaginaires	33
Chapitre 2 : Espace scénique, Espace dramatique	37
1. L’espace scénique, lieu d’interaction artistique.....	38
2. L’espace dramatique comme espace de recherche artistique	42
3. La scénographie comme outil de construction de l’espace dramatique	45
Chapitre 3 : Le théâtre de Molière : chantier d’échange des imaginaires	51
1. Présentation de la fable	51
2. Mise en spectacle du texte et modalités des rencontres des imaginaires	55
3. Molière et l’inégalité des sexes	72
Partie II. Scénographies contemporaines de <i>L’École des femmes</i> : Imaginaires et modalités de conjugaison.....	76
Chapitre 1 : Dramaturgies et Scénographies.....	78
1. Dispositifs scéniques : diversités et parti pris	78
2. Le corps comme support d’imaginaires	115
3. Le costume comme valeur identitaire.....	123
Chapitre 2 : Conception du personnage et scénographie.....	134
1. Personnages et décors	134
2. Personnages et accessoires.....	140
3. Personnages et éclairages	156

Chapitre 3 : La scénographie : la part de l'esthétique, la part de traduction du social	167
1. Le personnage féminin comme support d'imaginaire	167
2. La scénographie comme miroir d'inégalité des sexes ?	173
Partie III. Scénographies et imaginaires : possibilités et limites de l'interprétation du texte moliéresque.....	180
Chapitre 1 : <i>L'École des femmes</i> : Scénographies et émergence des non-dits du texte	182
1. Scénographie : La marge de manœuvre du scénographe.....	183
2. Scénographie : Le champ d'expression de l'acteur	189
3. Scénographie : Le champ d'interprétation du spectateur	195
Chapitre 2 : Limites de l'interprétation du texte moliéresque.....	202
1. Contraintes textuelles et propulsions créatives du scénographe	203
2. Les scénographes face aux contraintes de la scène et du texte :	215
3. La scénographie face aux attentes du spectateur	221
Chapitre 3 : Vers une émancipation de la scénographie ? Repenser le texte moliéresque d'un point de vue plastique ?	226
1. La création d'un dispositif scénographique	227
2. Exploration conceptuelle de l'évolution scénographique : Vers la création d'un scénarimage	245
Conclusion.....	258
Bibliographie.....	273
Table des figures.....	287
Annexes	296
Articles publiés	323
Table des matières.....	352

Avant – Propos

Cette thèse est consacrée à l'analyse de diverses interprétations scénographiques de *L'École des femmes* de Molière. Elle ne porte pas le label recherche-crédation, car il s'agit essentiellement d'une approche théorique. Cependant, afin d'illustrer notre posture critique en tant que chercheur, nous avons souhaité accompagner cette recherche théorique par un travail plastique, que nous présentons dans le dernier chapitre de la troisième partie. C'est à travers notre propre pratique que nous définissons notre positionnement.

Présenter notre vision scénographique de cette fable était pour nous non seulement essentiel mais également naturel. Depuis notre Master de recherche en Design, plonger dans la poésie de la scénographie avec toutes ses possibilités créatives a été au cœur de nos investigations. Bien que de nombreuses contraintes existent pour le scénographe au théâtre, elles ne brident en rien son expression artistique, contrairement aux exigences strictes de fonctionnalité et d'ergonomie propres au design d'espace. Cette liberté incite à explorer les recoins cachés de notre imaginaire scénique. Ainsi, l'ajout d'une proposition plastique pour la scénographie de *L'École des femmes*, dans le cadre de cette thèse, représente pour nous l'opportunité de repousser les limites de notre créativité imposées par le design.

Dans cette partie, il nous a semblé naturel d'opter pour la première personne du singulier afin de distinguer les travaux scénographiques de *L'École des femmes* que nous avons analysés, de notre propre pratique artistique. Ainsi, nous partageons nos prises de position et faisons référence à des choix artistiques dont nous avons été l'initiatrice.

Mais dans l'ensemble de la thèse, c'est la première personne du pluriel qui est utilisée pour aborder les aspects théoriques, historiques et artistiques liés aux œuvres analysées, dont nous ne sommes pas l'auteure.

De même, dans notre enquête bibliographique, nous avons recouru à des ouvrages et des articles rédigés en arabe. Les citations tirées de ce document ont été traduites par nos soins.

Introduction

Il est souvent difficile d'identifier avec exactitude les fondements d'une recherche mais, si l'on devait en retracer l'origine, cette thèse puise son essence dans deux questionnements.

Le premier trouve ses racines dans notre fascination pour le monde du théâtre, d'où notre participation en tant qu'interprète à plusieurs performances et spectacles tout au long de notre parcours universitaire et artistique (*Les hommes d'argile 4, Les femmes aux pilons, Zanamrada, Spectacle Building*, etc.)¹. Ces expériences artistiques ont renforcé notre intérêt pour l'espace théâtral et ont confirmé notre choix de l'étudier dans le cadre d'une thèse. Parallèlement, étant designer d'espace de formation, notre passion s'est orientée vers l'étude plastique de l'espace scénique, en particulier celle de la scénographie théâtrale. Il y a de cela sept ans, le terme même de "scénographie" nous était étranger. Cependant, au fil du temps, notre intérêt pour cet art et cette technique artistique s'est amplifié, et nous avons ressenti le besoin de le comprendre et de le maîtriser.

Les prémices de cette recherche sur l'art de la scénographie remontent à notre Master de recherche, durant lequel nous avons éprouvé et manifesté un intérêt croissant pour cette discipline. Cette passion grandissante nous a finalement conduite à entreprendre la rédaction de cette thèse qui représente le fruit de plusieurs années d'investigation et d'engagement dans cette discipline artistique. Bien que cette thèse ne transforme pas radicalement les fondements de la scénographie, elle s'inscrit dans une continuité de recherche et de réflexion sur l'expression plastique de la scénographie et son impact sur la représentation théâtrale.

Le deuxième point moteur de cette recherche tient à notre intérêt pour la fable moliéresque de *L'École des femmes*. Cette œuvre théâtrale occupe une place centrale dans notre étude en vertu de la problématique qu'elle soulève et qui nous intéresse depuis toujours : la question des rapports hommes/femmes. Notre intérêt s'est porté spécifiquement sur cette pièce, en raison de l'impact de l'œuvre Molière sur la représentation dramatique arabe².

La question fondamentale de l'inégalité entre les sexes posée par *L'École des femmes* confère à la pièce, en dépit de sa date de création, une actualité indéniable.

¹ Une présentation plus détaillée de chacun de ses travaux plastiques est présente en annexe.

² Molière, étant le "parrain du théâtre arabe", ses œuvres ont été largement travaillées en Tunisie en raison de leur contribution à l'orientation thématique et esthétique de la représentation dramatique arabe. Nous approfondirons cet impact dans le troisième chapitre de la première partie de notre thèse.

Notre sensibilité à la problématique d'inégalité des sexes a toujours été fortement influencée par une approche profondément enracinée dans nos origines tunisiennes où la place de la femme a toujours été plus problématique qu'en France. Nous reviendrons sur ce point au dernier chapitre de notre thèse, dédié à notre positionnement plastique.

Notre intérêt pour cette question du clivage homme/femme s'est renforcé, d'une part, à travers des études de genre (Gender studies)³ que nous avons menées en parallèle avec notre master de recherche en design et, d'autre part, lors de notre participation à l'une des performances mentionnées précédemment, *Les femmes aux pilons*⁴. Ces explorations ont intensifié notre désir d'étudier en profondeur cette problématique sous l'angle scénographique.

Cependant, avant de livrer notre propre interprétation plastique de cette fable, il paraît crucial d'étudier le processus de création des scénographies qui l'ont accompagnée au fil du temps. Une analyse approfondie de la manière dont les praticiens contemporains abordent la question de l'inégalité entre les sexes d'un point de vue plastique s'avère en effet nécessaire.

Posture

Les mises en scène des textes d'auteurs constituent un lieu de rencontre des imaginaires des instances qui interviennent dans le passage du texte à la scène : auteur, metteur en scène, scénographe, comédien. Molière, qui a été à la fois l'auteur et le metteur en scène de ses pièces, impose une lecture presque unilatérale pour *L'École des femmes*. Les mises en scène contemporaines et les scénographies qui en résultent montrent que les possibilités de réécriture et de réinterprétation sont multiples. Cela fait trois siècles que cette pièce théâtrale est régulièrement reprise par des metteurs en scène d'horizons divers, dans des pays, des cultures, des époques et des espaces différents, qui font preuve à chaque fois d'innovation. Rien que dans l'hexagone et pour les deux siècles derniers, on peut citer Louis Jouvet, Didier Bezace, Jean Paul Roussillon, Antoine Vitez, Marcel Marechal, Jacques Lassalle, Christian Schiaretti, Armand Eloi, Philippe Adrien et l'actuel directeur de l'odéon, Stéphane Braunschweig.

Chaque revisite de *L'École des femmes* est réalisée différemment selon les metteurs en scène – scénographes qui y travaillent. Divers processus de traduction, de vulgarisation et d'adaptation

³Nous avons suivi un cycle de formation en études de genre étalé sur trois semestres, pendant les années universitaires 2016/2017, au sein de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Sousse.

⁴*Les Femmes aux Pilonns* a été conçu par Hafedh Djedidi et présentée lors du Premier Forum des arts en octobre 2017. Cette performance a exploré en profondeur la question du rapport entre les sexes. Nous la présenterons plus en détail en annexe.

ont affecté cette fable. De nouvelles idées ont ainsi émergé de la rencontre du texte de Molière avec les différents imaginaires des actants de ces représentations contemporaines. Il y aurait donc lieu de réfléchir sur le devenir de cette œuvre moliéresque, *L'École des femmes*, dans ce carrefour des imaginaires.

L'espace scénique, qui est au cœur de la représentation théâtrale, est dès lors le lieu où se rencontrent les imaginaires des actants de la représentation pour donner naissance à l'œuvre théâtrale. Ainsi, notre problématique de recherche s'articule en ces termes :

En quoi l'espace scénique est-il un lieu de rencontre des imaginaires des actants de la représentation et comment s'opère cette rencontre ?

Dans le même ordre d'idées, une déclaration de Bernard Dort résonne justement, qui affirme que « Le théâtre relève d'une série d'échanges »⁵. Dort souligne ici l'aspect interrelationnel inhérent au théâtre. Cette perspective met en évidence que l'espace scénique ne se réduit pas simplement à une scène où les acteurs interprètent un rôle, mais plutôt à un espace où les imaginaires se croisent et dialoguent, enrichissant ainsi l'expérience théâtrale.

De son côté, Jean Chollet souligne que l'espace scénique devient « l'extraterritorialité de l'imaginaire », une sphère où les frontières de la réalité sont abolies et où l'imagination peut se déployer sans entraves. « L'espace scénique est le lieu magique qui circonscrit le temps et l'espace théâtral ; il devient l'extraterritorialité de l'imaginaire »⁶.

En envisageant l'espace scénique sous cet angle, nous émettons l'hypothèse que, la scénographie théâtrale étant un outil d'expression des imaginaires, elle joue un rôle clé dans cette rencontre, permettant de matérialiser les imaginaires et de les faire coexister dans un même lieu. Dans cette perspective, il nous semble important de nous demander comment se produit concrètement cette rencontre des imaginaires des actants de la représentation par le biais de la scénographie, et quels sont les moyens utilisés pour y parvenir.

Tout texte dramatique est destiné à être joué, interprété, il est un matériau (comme l'affirmait le dramaturge allemand Heiner Müller, dans le titre de sa pièce *Médée-matériau*⁷), livré à

⁵ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1988, p.14.

⁶ Jean Chollet, *André Acquart-architecte de l'éphémère*, Actes Sud beaux-Arts, Hors Collection, Paris, 2006, p. 15.

⁷ *Médée-matériau* est une pièce écrite par le dramaturge allemand Heiner Müller. Dans cette œuvre, Müller revisite le mythe de Médée en proposant une approche non traditionnelle, fragmentée et ouverte à l'interprétation. En utilisant le terme "matériau", Müller suggère que le texte n'est pas seulement une histoire

l'imaginaire de ceux qui s'en emparent : metteur en scène, scénographe, comédien. Quelles sont les possibilités et les limites de son interprétation (à partir de quand et de quoi serait-il dénaturé) et par quels canaux l'imaginaire de l'autre (metteur en scène, scénographe et comédien) peut-il s'immiscer dans celui de l'auteur ?

Reposant sur cette problématique, d'autres questions se déclinent :

- Le texte de *L'École des femmes* agit-il comme un catalyseur pour l'imagination des scénographes ou comme une limitation ?
- Quel est l'apport des scénographies à l'histoire racontée par Molière ?
- Comment les metteurs en scène et les scénographes ont-ils représenté la problématique des relations hommes-femmes de la pièce à travers leurs scénographies ?

Cette thèse étudie donc le processus de création des scénographies de *L'École des femmes*, à travers une étude comparative des différentes mises en scène qui constituent notre corpus : celles de Catherine Anne (2014), Armand Eloi (2015), Stéphane Braunschweig (2018), Mohamed Aziza (1962), Mohamed Zorgati (1972) et Mohamed Kouka (1995).

La fable moliéresque a fait l'objet de traductions, d'adaptations et de réécritures dans ces six mises en scène. Nous nous donnons pour tâche d'explorer les différentes ouvertures sur lesquelles la problématique de l'inégalité des sexes a pu déboucher du point de vue des hommes et des femmes. Par ailleurs, nous cherchons à vérifier l'hypothèse qui postule que les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* seraient des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs se dégageant de l'œuvre de Molière.

L'objectif principal de cette thèse est donc de poser un regard plastique sur cette œuvre littéraire, *L'École des femmes*, en nous attardant d'une part sur les rencontres des actants de la représentation (auteurs, metteurs en scènes, scénographes, comédiens et spectateurs) et, d'autre part, sur l'apport prégnant entre les dramaturgies et les scénographies, la forme et le contenu, les scénographies et les personnages. C'est dans cette optique que notre thèse prend forme et sens.

complète, mais plutôt une base à partir de laquelle les artistes impliqués dans la production théâtrale peuvent créer et développer leurs propres idées et interprétations.

Méthodologie (corpus /choix)

Trois des six mises en scène retenues sont françaises : celles de Catherine Anne (2014), Armand Eloi (2015) et Stéphane Braunschweig (2018). Et les trois autres sont des adaptations tunisiennes de la pièce de Molière, dans sa version arabe traduite sous le titre « Madrass't en-nissa » : mises en scène de Mohamed Aziza (1962), Mohamed Zorgati (1972) et Mohamed Kouka (1995).

D'un point de vue méthodologique, nous avons mené une série d'entretiens avec les metteurs en scène et scénographes qui ont mis en scène *L'École des femmes*, autour de leurs partis pris dramaturgiques, scéniques et scénographiques et des modalités de leur interprétation de l'œuvre de Molière. (Nous produisons ces entretiens en annexe).

Nous avons choisi ces mises en scène spécifiques en fonction de leurs apports respectifs, qui ont suscité notre curiosité :

- L'intérêt de la mise en scène de Catherine Anne réside surtout dans deux partis pris. D'abord, Catherine Anne associe *L'École des femmes* de Molière à sa propre pièce, *Agnès*, écrite et mise en scène en 1995, dans un diptyque intitulé *Agnès hier et aujourd'hui*. Ces deux œuvres sont combinées dans un même dispositif scénique et partagent une thématique⁸ commune. D'autre part, en tant que femme metteuse en scène, elle adopte une perspective féminine qui enrichit l'œuvre de Molière d'un point de vue visuel et sémantique : son exploration du clivage masculin / féminin, en montant un spectacle avec une équipe entièrement féminine (composée uniquement de comédiennes), apporte un nouvel éclairage à l'œuvre.
- En ce qui a trait à Armand Eloi, l'attrait de sa mise en scène réside dans le rapport de son dispositif scénographique à l'imagerie du XVIIIème. Cette interaction semble signaler ce glissement des mentalités, amorcé par la pièce de Molière, en vue de dénoncer la condition féminine, qui préfigure le siècle des Lumières.
- En ce qui concerne Stéphane Braunschweig, l'importance de sa mise en scène réside d'abord dans la manière dont son dispositif scénographique permet de donner l'image d'une jeune femme indépendante et libre, loin de l'Agnès naïve attendue ; ceci est réalisé notamment par l'intégration judicieuse de vidéos qui donnent vie au personnage

⁸Les deux textes, *L'École des femmes* de Molière (1662) et *Agnès* de Catherine Anne (1995), abordent clairement la condition des femmes et la place qu'elles occupent dans la société de leurs époques.

d'Agnès en dehors de sa relation avec Arnolphe. Ensuite, il y a le déplacement du contexte de la fable en situant l'action au sein d'une salle de sport, créant ainsi une ambiance dynamique, presque sportive.

- Dans les trois représentations tunisiennes, les metteurs en scène ajoutent une dimension intéressante à notre étude en replaçant la fable dans le contexte tunisien, où la condition féminine a toujours été plus problématique qu'en France. Bien que les informations publiées sur ces mises en scène soient limitées, nous avons tenté d'analyser quelques sources que nous avons pu dénicher grâce à nos recherches dans les archives et les journaux de presse, ainsi qu'à travers les entretiens que nous avons menés auprès de divers acteurs tunisiens ayant des liens avec ces adaptations, y compris des spectateurs, des comédiens et des metteurs en scène. À travers cette approche, notre objectif est d'explorer comment la scénographie théâtrale peut refléter les enjeux interculturels ainsi que les problématiques universelles abordées par l'œuvre.

Nous avons adopté une approche comparative afin de mettre en évidence les différentes focalisations et les diversités artistiques adoptées par les actants de la représentation dans l'interprétation de la pièce *L'École des femmes*.

Structure de la thèse :

Notre recherche se déroule en trois grandes parties :

La première se compose de trois chapitres :

- ❖ Le premier se concentre d'abord sur l'étude de "l'imaginaire" en tant que concept créatif dans le contexte théâtral. Ensuite, il aborde l'identification des différents acteurs impliqués dans le processus de la création scénique (l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le comédien et le spectateur) et la manière dont leurs imaginaires se croisent au sein de l'espace scénique. Enfin, ce volet met en évidence le rôle essentiel de la scénographie dans l'expression des imaginaires des actants de la représentation.
- ❖ Le deuxième est consacré à l'étude de deux espaces distincts : l'espace dramatique et l'espace scénique. Nous nous attachons à étudier la relation entre ces deux espaces. Dans un premier temps, nous examinons le potentiel artistique de l'espace scénique en tant que lieu d'interaction artistique vers lequel convergent et se conjuguent les efforts des actants de la représentation. Ensuite, nous réfléchissons à

la manière dont l'espace dramatique peut servir de lieu de recherche artistique, en mettant l'accent sur l'importance de l'espace d'accueil de la mise en scène, ses éléments architectoniques ainsi que ses particularités architecturales, lesquels peuvent déterminer certains aspects de l'espace dramatique. Enfin, nous tentons de saisir le rôle de la scénographie dans ce processus de construction de l'espace dramatique d'une pièce théâtrale.

- ❖ Le troisième chapitre plonge dans les détails de la pièce de Molière, *L'École des femmes*. Nous examinons son histoire, ses personnages ainsi que les diverses mises en scène qui ont été réalisées au fil du temps, en mettant en lumière celles que nous avons choisies comme cas d'étude pour notre thèse. Par la suite, nous étudions la problématique de l'inégalité des sexes soulevée par la pièce et la manière dont cette question peut être abordée selon une approche plastique.

La Deuxième partie est dédiée à l'analyse des scénographies de *L'École des femmes* choisies pour notre étude. L'objectif de cette section est de démontrer comment la scénographie théâtrale, à travers ses moyens techniques et ses formes plastiques, peut jouer un rôle clé dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation. Elle étudie les divers choix esthétiques et scénographiques qui ont été utilisés pour mettre en scène la problématique des relations hommes/femmes. Cette partie se compose de trois chapitres :

- ❖ Le premier présente une analyse de l'apport des scénographies à l'histoire de la fable. Nous nous arrêtons, pour ce faire, sur les points suivants :
 - Les dispositifs scéniques : nous étudions les différents dispositifs scéniques de ces mises en scène en adoptant une approche comparative afin de mettre en évidence leurs diversités, leurs singularités et partis pris respectifs. Cette analyse repose sur trois paradigmes, à savoir, une notion : celle du seuil comme lieu d'imaginaires ; un parti pris : choix du dispositif scénique pour chaque imaginaire (styles employés, sources d'inspiration, formes du dispositif scénique, couleurs, etc.) et un résultat : l'apport du dispositif scénique au traitement du texte. La question du *seuil* en tant que lieu d'imaginaires a joué un rôle important dans la création des dispositifs scéniques ; il résulte d'une rencontre entre l'imaginaire de l'auteur (Molière), qui a fait du seuil de la maison d'Arnolphe le lieu clé de la pièce, et l'imaginaire des metteurs en scène et des scénographes qui, à travers leurs dispositifs scéniques, ont interrogé et rendu active cette notion de seuil sur les plans plastique et sémiotique.

Par la suite, nous analysons les choix esthétiques et scénographiques de chaque dispositif scénique (les sources d'inspiration, les formes du dispositif scénique, les couleurs, etc.). Enfin, nous abordons la contribution des dispositifs scéniques au traitement du texte de la fable en étudiant les modifications que chaque représentation lui apporte.

- Le corps comme support d'imaginaires : Le “corps théâtral ”, qui se réfère au corps spécifique de l'acteur, mis en jeu sur scène, représente un autre support de signes et d'imaginaires, un corps théâtralisé qui est également une forme plastique où se rencontrent un texte d'auteur et l'imaginaire du metteur en scène, du scénographe et de l'acteur. L'objectif est d'analyser ici la manière dont les personnages sont mis en scène, dont leur présence physique a été utilisée et dont leur rapport à l'espace a été exploité.
 - Le costume comme valeur identitaire : Nous étudions les costumes employés dans les différentes mises en scène ainsi que leurs apports respectifs dans l'évocation de “ l'immatériel-scénique”⁹.
- ❖ Le deuxième chapitre consiste en une étude de la rencontre du personnage dramatique avec la scénographie du spectacle. Nous analysons la manière dont les personnages interagissent avec la dimension spatiale de la fable et dont ils racontent l'histoire à travers leurs interactions avec le matériel scénique (le décor, les accessoires et l'éclairage). Cette étude permet de saisir l'apport de cette rencontre sur le jeu, la conception et la représentation des personnages. La sémantisation de la pièce commence avec l'interaction entre les personnages et la scénographie.
- ❖ Le troisième et dernier chapitre évoque le rôle de la scénographie dans la représentation de la problématique des rapports homme/femme, en étudiant les différentes approches plastiques utilisées dans les différentes mises en scène de *L'École des femmes*. Nous explorons la dimension esthétique de la scénographie, qui permet de donner une représentation visuelle de la problématique étudiée, ainsi que la dimension sociale de la scénographie, qui permet de traduire des enjeux sociétaux et culturels en images et en

⁹Le concept que nous désignons sous le terme “l'immatériel-scénique” met en évidence que l'utilisation des costumes dans les six mises en scène va bien au-delà de la simple apparence physique. Au contraire, elle explore leur capacité à évoquer des significations plus profondes et immatérielles. Ces costumes, comme nous le verrons par la suite, ne sont pas seulement perçus comme des vêtements portés par les acteurs, mais comme des éléments qui incarnent des idées, des émotions, des symboles, ainsi que des aspects conceptuels de la performance. De cette manière, les costumes participent activement à la création de cette dimension immatérielle au sein de l'expérience scénique.

symboles. Nous orientons cette étude sur deux points : d'une part, la conception du personnage féminin, Agnès, véhiculée par ces scénographies et son évolution tout au long du spectacle. D'autre part, la contribution de la scénographie dans la critique de l'inégalité entre les sexes, à travers l'étude des changements apportés au décor tout au long des spectacles.

La troisième partie se compose de trois chapitres étudiant les possibilités et les limites de l'interprétation du texte moliéresque.

- ❖ Dans le premier, nous étudions les différentes possibilités créatives dont disposent les scénographes, les acteurs et les spectateurs qui permettent d'interpréter les éléments explicites et implicites du texte de Molière, *L'École des femmes*, nous attachant à montrer le rôle crucial que joue la scénographie dans cette interprétation, qui peut à la fois refléter l'imaginaire moliéresque et soutenir les imaginaires des actants de la représentation.
- ❖ Dans le deuxième, nous étudions les limites de l'interprétation du texte de Molière ainsi que les défis auxquels les scénographes sont confrontés. Ces contraintes se concrétisent souvent à travers un cahier des charges, qui guide le processus créatif et oriente les choix du scénographe.
- ❖ Dans le troisième, nous adoptons une posture critique en tant que chercheur à l'égard des scénographies étudiées de *L'École des femmes*. Cette approche implique une réflexion sur le texte de Molière et sa question centrale, l'inégalité des sexes, d'un point de vue scénographique, aboutissant à une représentation visuelle de notre propre imaginaire scénique. Effectivement, dans le cadre de notre thèse sur la rencontre des imaginaires des actants de la représentation, nous donnons la possibilité à notre propre imaginaire de se manifester et à notre propre créativité d'esquisser une scénographie possible pour *L'École des femmes*. Notre projet scénographique poursuit deux objectifs principaux : exprimer d'une part, notre vision personnelle du rapport homme / femme, en relation avec nos expériences vécues et notre propre culture et, d'autre part, nous essayer à une démarche poïétique dans la continuité de notre recherche et de notre réflexion sur le langage visuel de la scénographie et son impact sur la représentation théâtrale.

Partie I. La Scénographie : Cheville ouvrière de l'espace scénique

Dans une démarche telle que la nôtre, qui tente d'ouvrir une piste de réflexion sur la scénographie, il nous est apparu important, dans un premier temps, d'en comprendre la fonction.

En effet, la scénographie est un objet difficile à définir, sujet de débats entre plusieurs chercheurs, scénographes et théoriciens depuis la seconde moitié du XXe siècle, qui ont cherché à redéfinir ou à définir le terme¹⁰.

Dès lors, si l'on devait définir le mot « scénographie », on pourrait reprendre son étymologie du latin *scenographia*, lui-même issu du grec *skènographia*. Celui-ci est associé à l'art de construire, dessiner et écrire. Mario Santella écrit : « Scénographie : terme composé de deux mots grecs : Skene (scène) et graphia (écriture), donc écriture de la scène, technique et art de créer et réaliser la scène, l'environnement à l'intérieur duquel se déroulent les événements représentés. Par extension, également l'environnement dans lequel on agit »¹¹.

D'après *Le dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, l'art de la skenographia, qui concerne celui de peindre les décors, naît avec l'épanouissement du théâtre à Athènes au milieu du X e siècle av. J.-C. De son côté, Michel Corvin le définit ainsi :

La scénographie peut se définir comme l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement diverses. À travers son origine historique comme par son réemploi contemporain, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace¹².

Nous rejoignons Michel Corvin lorsqu'il définit la scénographie comme l'art de penser l'espace, car il nous semble que cette discipline permet de donner vie à ce dernier, de le rendre

¹⁰Sur cette question, on pourra citer : Pamela Howard, *What is Scenography ?* Abington, Routledge, 2002 ; Le colloque International de la scénographie *Qu'est-ce que la scénographie ?* qui a eu lieu à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, les 21 et 22 octobre 2011 ; Marcel Freydefont, *Petit traité de scénographie*, France, Joca Seria, 2007 ; Romain Fohr, *Du décor à la scénographie : anthologie commentée et textes sur l'espace scénique*, Montpellier, l'Entretemps, 2014 ; *Nouvelle Revue d'esthétique n°20*, Société française d'esthétique (dir. Ondine Bréaud-Holland), 2017 ; Clémentine Cluzeaud, *La scénographie peut-elle faire œuvre pour elle-même ? : La scénographie comme épuisement, expérience, événement*, Thèse de doctorat en Arts, sous la direction de Sandrine Dubouilh, Université Bordeaux Montaigne, 2021 ; Fathi Rached, *Un siècle de scénographie dans le théâtre tunisien, de l'amateurisme à la professionnalisation (1912-2012)*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle, sous la direction de JOLLY Geneviève, Université de Strasbourg, 2020, etc.

¹¹Mario Santella, *Lessico dell'attore*, Colonnese, 1998. (Cité dans Renato Lori, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Paris, Grenelle sas, 2006, p.9).

¹²Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, volume 1(A-K) Et volume 2 (L-Z)*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, p.1231.

vivant et réfléchi et de le charger de mots et d'images. Cette discipline est un véritable « langage »¹³, selon la terminologie de Luc Boucris, qui apporte une contribution importante à la création de la mise en scène, en permettant la visualisation de l'espace dramatique, la création d'images théâtrales, ainsi que la prise en compte des sensations esthétiques perçues par le spectateur.

Il convient de rappeler qu'aujourd'hui la scénographie entretient des liens avec plusieurs domaines, techniques et arts, ce qui met en évidence la difficulté d'en préciser la signification. Marcel Freydefont la définit comme suit :

Art de lieu, elle est, depuis des lustres, une rhétorique, une poétique de l'espace, apte à manier la métaphore comme l'effet de réalité. La scénographie apparaît en même temps plurale, au sens où elle est de nature composite, Richard Peduzzi la compare à une marqueterie qui fond les arts, comme les essences et les pièces de bois, au sens où elle est polytechnique, pluridisciplinaire [...] au sens où elle œuvre par rapprochement, par contiguïté, par analogie, par glissement posant la question de ses frontières avec les autres arts, au sens où elle demande un travail en équipe ; enfin au sens où elle s'applique aujourd'hui largement à divers domaines¹⁴.

Cette pratique qui évolue de plus en plus en fonction des époques et des innovations est pour Jacques Polieri :

Art d'orner la scène chez les Grecs, de dessiner et de planter le décor en perspective chez les artistes de la Renaissance, de concevoir les plans du théâtre chez les décorateurs du XIXe siècle, la scénographie désigne enfin aujourd'hui l'invention de formes nouvelles et leur intégration dans le complexe scénique¹⁵.

À ses débuts, la scénographie consistait en la réalisation de toiles peintes qui étaient utilisées comme décors pour illustrer et situer la fiction. À la Renaissance, le terme a pris une signification différente et a été associé à l'art de représenter un lieu en perspective avec l'intégration de constructions décoratives telles que les colonnes et les statues. Cette nouvelle approche de la scénographie a considérablement enrichi l'expérience théâtrale et a permis aux metteurs en scène de créer des décors plus élaborés. Cependant, l'invention de la scénographie moderne a marqué une rupture avec les pratiques de la Renaissance.

¹³Luc Boucris, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Paris, co-édition L'Entretemps et Adapt éditions, coll. « Ex-machina », 2009, p. 117.

¹⁴Marcel Freydefont, « l'enseignement de la scénographie en France », *Jeunes scénographies : à travers l'enseignement de la scénographie en France*, document établi par Réso-Scéno, éd. MF- Union des scénographes, Lyon, 1999, p.12.

¹⁵Jacques Polieri, *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël / Gonthier, 1971, p. 33.

Celle-ci est née au début du XXe siècle, avec des artistes¹⁶ tels que Adolphe Appia (1862-1928) et Edward Gordon Craig (1872-1966). Leurs scénographies n'étaient pas basées sur l'illusion et l'imitation de la réalité, mais cherchaient à accompagner le spectacle à travers des atmosphères et des symboles, plutôt qu'à simplement lui fournir un cadre. Ces deux pionniers ont ainsi œuvré à développer une nouvelle forme de scénographie qui se concentrait sur la mise en forme de l'espace de la représentation plutôt que sur la représentation réaliste des lieux. Et ce, tout en utilisant des volumes, des lumières et des ombres et l'ensemble de l'espace scénique.

Les réalisations, projets et écrits d'Appia et Craig signèrent la mort du décor de châssis et l'on passa de la fabrication de simulacre à celle d'espaces praticables en trois dimensions, en appréhendant celui, concret, de la scène. Au détour de ce changement de cap historique, le terme de "scénographie" changea de sens ; il désigne désormais une pratique spatiale qui contribue activement et pleinement à la production du sens du spectacle.¹⁷

La scénographie moderne a ainsi libéré les artistes de la contrainte de la représentation réaliste des lieux, leur permettant d'explorer de nouvelles façons de créer des environnements théâtraux. Le XXe siècle provoqua donc une crise d'identité de la scénographie, car elle a commencé à exiger son autonomie et sa créativité. D'après Renato Lori, « Si le 20e siècle n'a guère eu d'influence sur l'évolution de la salle de théâtre, il a en revanche apporté d'importants changements dans le domaine de la scénographie »¹⁸. Ainsi, plusieurs changements ont été apportés, la scénographie qui était basée sur l'imitation du réel s'est écartée du réel et du matériel pour « explorer les voies de l'interprétation psychologique et de la recherche »¹⁹. Cependant, le concept est de s'ouvrir à une scénographie de l'immatériel ; vers une scénographie codifiée.

Au XXI siècle, la scénographie s'enrichit du développement de la technologie, qui nécessite de nouvelles expressions, une nouvelle méthode de création, voire de nouveaux lieux de représentation, adaptés à l'époque et son public et, selon Marie-Noëlle Semet-Havias : « [...], des artistes qui ne cherchent plus à produire des illustrations ou des fonds (un décor de

¹⁶Voir, à ce propos : Renato Lori, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Paris, Grenelle sas, 2006

¹⁷Marie-Noëlle Semet-Havias, *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017, pp.177-178.

¹⁸Renato Lori, *Le métier de scénographe...*, op.cit., p.21.

¹⁹Formule empruntée à Renato Lori dans son ouvrage *Le métier de scénographe...*, op.cit., p.10.

châssis et toiles peintes), mais à inventer un lieu spécifique, capable de générer un sens en rapport avec la dramaturgie et la mise en scène ».²⁰

En conséquence, il existe des modalités multiples de scénographie, chaque génération apportant le fruit de son expérience et des progrès de la technique. Cependant, le théâtre contemporain continuant à produire des pièces tirées du répertoire classique, dans ce contexte précis, à travers l'exemple de *L'École des femmes* de Molière, nous interrogerons, ci-après, le rôle du scénographe aujourd'hui.

Le métier de scénographe : mettre un texte en espace

Où est le scénographe (crie le metteur en scène) ? il était là il y a cinq minutes ! (Le scénographe cherche, il ne tient pas en place. Il se plante ici, là, monte jusqu'aux derniers balcons, essaie tous les sièges, s'assied au premier comme au dernier rang du parterre, arpente le plateau de cour à jardin, de nez en fond de scène, des dessus aux dessous, observe de biais, de face, en plongée et en contre-plongée. Il veut avoir de l'espace du théâtre une perception unique, volumétrique, impossible, appréhender ensemble l'aire du jeu et celle du public, le noir de la scène et les ors de la salle. Il cherche l'angle de vue idéal, quelque part entre la place du prince, au milieu du premier balcon et derrière un pendrillon, et en coulisse. Il multiplie les points de vue pour avoir une vision, car ce qu'il donnera à voir sera support d'imaginaire)²¹.

« Ce qu'il donnera à voir sera support d'imaginaire », cette phrase évoque, nous semble-t-il, la mission principale du scénographe qui est de déclencher l'imaginaire du spectateur. En effet, lors d'une représentation théâtrale, dès que le rideau se lève, le spectateur se trouve face à un décor qui lui transmet une information immédiate dans l'intention de le projeter dans l'univers de la fable. Comme mentionné dans l'ouvrage *Traité de Scénographie* de Pierre Sonrel, « Le spectateur arraché à son milieu est transporté dans le monde irréel de la scène »²².

Ainsi, une communication rapide s'établit entre le décor et le spectateur, à travers le « langage du spectacle » qui est un langage de signes. « La scénographie est une écriture des signes dans l'espace et dans le temps »²³, affirme Brun Gilone. Ceci est l'une des principales missions du scénographe. Et comme le spectateur est le véritable destinataire de tout ce qui est présenté, c'est lui qui est appelé à interpréter les signes non verbaux d'une représentation théâtrale.

²⁰Marie-Noëlle Semet-Havias, *Les plasticiens au défi de la scène ...*, op.cit., p.200.

²¹Ibid., p.19.

²²Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, p.14.

²³Brun Gilone, *Réflexions sur une pratique scénographique*, thèse de doctorat dirigée par Patrice Pavis, Université de Paris 8, 1998, p.19.

En sus d'un langage de signes, le scénographe peut également utiliser un langage métaphorique. Dans son ouvrage *Sémiologie du Théâtre*, Tadeusz Kowzan observe :

Combien d'auteurs dramatiques, depuis Shakespeare jusqu'à nos jours, qui ont eu recours à la transposition métaphorique, en brouillant les données de la réalité, en s'abritant derrière un décor historique, légendaire ou fabuleux afin de pouvoir parler des hommes et des problèmes de leurs temps²⁴.

Cependant, il faut que la métaphore soit compréhensible. Il ajoute à ce propos : « Une métaphore indéchiffrable pour le destinataire-récepteur perd sa raison d'être. D'où un jeu subtil, pour le créateur d'une métaphore, entre la recherche de l'originalité et la nécessité de la communicabilité »²⁵.

Ce concept d'originalité, tel qu'il a été évoqué, est associé à l'effort inventif qu'un scénographe doit déployer pour créer une œuvre singulière. Sa création doit donc aller au-delà du simple accompagnement du texte et déboucher sur une interprétation originale.

Pour y parvenir, le scénographe doit faire des choix esthétiques, utiliser des signes et des idées qui traduisent une réflexion singulière sur l'espace de la représentation, ce à quoi renvoie la notion d'originalité. Les travaux de Jacques Polieri, Yannis Kokkos ou Richard Peduzzi illustrent cette idée, car leurs créations scénographiques ont marqué le théâtre contemporain par leur inventivité et leur créativité.

En effet, Jacques Polieri a fait de la scénographie le point de rencontre de tous les arts et de toutes les techniques de la scène. Yannis Kokkos et Richard Peduzzi, pour leur part, sont deux scénographes renommés du théâtre contemporain, dont les scénographies affirment un style personnel facilement identifiable²⁶. L'originalité dans leurs travaux scénographiques réside dans leur capacité à créer des décors de théâtre qui soient à la fois inventifs et esthétiquement saisissants, et qui aient un impact émotionnel fort sur le spectateur. Leur approche artistique se

²⁴Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, France, Éditions Nathan, 1992, p.128.

²⁵Ibid., p.117.

²⁶Yannis Kokkos utilise souvent des formes géométriques abstraites pour créer des décors minimalistes et épurés, qui permettent aux acteurs de se déplacer librement sur scène et de communiquer efficacement avec le spectateur. Il est également connu pour son utilisation innovante de la lumière pour créer des effets visuels qui renforcent l'atmosphère de la pièce. De son côté, Richard Peduzzi préfère créer des décors qui transportent le public dans un monde immersif. Il utilise souvent des matériaux naturels tels que la pierre, le bois et le métal pour évoquer une époque ou un lieu précis.

concentre sur la création d'un environnement visuel qui renforce le message dramatique de la pièce de théâtre et améliore la performance des acteurs.

Ainsi, pour créer une œuvre théâtrale réussie, la notion d'originalité en scénographie est cruciale. Le scénographe doit faire preuve d'inventivité et de réflexion pour offrir une interprétation originale de la pièce, et renforcer le message dramatique de l'histoire grâce à un environnement visuel unique et marquant.

De manière synthétique, nous pouvons dire que tout ce qui se trouve sur la scène théâtrale relève de la scénographie et de la responsabilité du scénographe. Anne Ubersfeld, dans son ouvrage *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, signale que :

Le scénographe est l'artiste responsable de tout l'appareil visuel de la représentation. De lui dépendent les autres artistes qui sont le costumier et surtout l'éclairagiste [...]. Comme nous sommes dans une civilisation du visuel, le rôle du scénographe s'accroît démesurément, au point que les grandes réussites dans la mise en scène sont le plus souvent le fruit d'une osmose véritable entre metteur en scène et scénographe. [...]. Dans la mise en scène contemporaine, la scénographie est une construction qui a moins pour but de recréer un espace concret mimétique, voire symbolique, que de fabriquer pour chaque œuvre théâtrale un espace qui la représentera le plus clairement et le plus complètement possible.²⁷

Ainsi, l'espace scénique est le lieu où se loge la création du scénographe et où se rencontrent les imaginaires.

Chapitre 1 : L'espace scénique, lieu de rencontre des imaginaires

L'espace scénique représente l'espace réel de la scène et le lieu où la vision du metteur en scène prend vie, offrant ainsi un espace où le spectateur, le scénographe et l'acteur peuvent se projeter. S'immerger dans ce qu'il voit, l'environnement visuel de la scène, et s'imaginer ce qu'il ne voit pas. « Le théâtre est le lieu de l'imagination »²⁸, déclare Renato Lori.

Ce travail de l'imagination et de la mise en espace du texte théâtral est un travail collectif qui implique la collaboration de plusieurs acteurs de la représentation, notamment l'auteur, le metteur en scène, le comédien, le scénographe et le spectateur. Le metteur en scène, bien qu'il

²⁷ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, France, Éditions Points, 2015, p.86.

²⁸ Renato Lori, *Le métier de scénographe ...*, op.cit., p.9.

soit aujourd'hui souvent principal responsable de la vision globale de la pièce, ne peut pas concrétiser cette vision seul.

L'espace scénique est de ce fait le lieu où les imaginaires des différents actants de la représentation se rencontrent et s'entrelacent pour créer l'œuvre théâtrale. « *Les spectacles résultent du travail de nombreux Cocréateurs* »²⁹, souligne Tadeusz Kowzan.

Cela implique que l'espace scénique doit être conçu de manière à permettre cette interaction entre les différentes visions artistiques, qu'il doit proposer un environnement propice à la collaboration et à l'expression créative de chacun.

Prendre acte de ce fait nous amène à nous demander en quoi l'espace scénique est un lieu de rencontre des imaginaires et comment se manifeste cette rencontre. Comment les différents actants de la représentation peuvent-ils interagir et se compléter pour créer une œuvre ? Par quoi cela passe-t-il et se manifeste-t-il ? Notre étude montrera comment la scénographie, avec ses moyens techniques et son vocabulaire plastique, peut jouer un rôle clé dans cette rencontre des imaginaires.

Cependant, ces questions seront abordées plus en détail dans la deuxième partie de notre thèse. Dans ce chapitre, nous examinerons l'imaginaire en tant que concept créatif, identifierons les acteurs impliqués et étudierons la manière dont leurs imaginaires se croisent. Par la suite, nous analyserons le rôle de la scénographie dans l'expression des imaginaires des actants de la représentation.

1. L'imaginaire : définitions et portées créatives

Dans cette partie, nous cherchons d'abord à clarifier ce que l'on entend par "imaginaire" dans le contexte théâtral.

Le théâtre est le lieu où s'exprime l'art vivant, ainsi remplit-il une fonction sociale essentielle en tant que « mutagène de l'imaginaire ».³⁰ Selon Gilbert Durand, philosophe français et l'un des précurseurs des recherches sur cette notion, l'imaginaire est « le musée de toutes les images passées, possibles, produites et à produire. [...] dérivé de la perception, il est le fruit de l'observation et de l'expérimentation »³¹.

²⁹ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.58.

³⁰ Sally Jane Norman, « Numérique et art vivant », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p.89.

³¹ Gilbert Durand, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994, pp. 3-8.

Pour ce philosophe, toute pensée humaine est représentation. Et d'attester plus loin : « Ce propre de l'homme qui est l'imaginaire. Ce dernier se définit comme l'incontournable représentation, la faculté de symbolisation d'où toutes les peurs, toutes les espérances et leurs fruits culturels ». ³²

La notion d'imaginaire évoque la faculté qui nous permet de dépasser le réel et ses contraintes. En effet, l'imagination déforme le réel pour donner sens à ce que nous percevons. « Le théâtre se sert du réel pour créer de l'imaginaire » ³³, énonce Marie-Noëlle Semet-Haviaras. Mais comment ?

Si le réel est l'une des conditions du théâtre, qui se joue ici et maintenant, dans le champ circonscrit et réduit de l'aire de jeu, le spectateur peut éprouver ce réel comme il l'entend, tout dépend de son propre imaginaire. Pour Gaston Bachelard, c'est notre sensibilité qui sert de médium entre le monde des objets et celui des rêves, notre sensibilité qui déclenche notre capacité de rêverie à partir du monde concret. En d'autres termes, celui qui se rend au théâtre est à la fois celui qui souhaite voir le monde tel qu'il est, mais également celui qui souhaite voir le monde comme il ne le voit pas ordinairement.

L'expérience théâtrale offerte au spectateur est unique, qui conjugue réel et imaginaire ; elle est due à la puissance qu'a le théâtre de projeter le spectateur dans un univers fictionnel relatif, tout en le maintenant dans le réel et en lui garantissant à la fois son libre arbitre et une possibilité d'évasion, une liberté de s'évader dans son propre imaginaire.

Selon nous, la scénographie joue un rôle clé dans cette expérience théâtrale en créant le premier contact entre le public et l'œuvre. Pour Fathi Rached :

Le premier contact, du spectateur, avec l'œuvre du scénographe se fait grâce à l'œil, mais il le dépasse par la suite pour toucher tous les sens de l'être humain, sa création dégagera de la chaleur, du désir, des cris et des chuchotements, une odeur qui transperce le nez du spectateur pour le submerger en douceur ³⁴.

La scénographie utilise donc le réel et l'illusion, le corps et l'espace pour permettre l'accès à l'imaginaire, en recourant à des formes plastiques pour stimuler l'imaginaire avec des outils, techniques et formes plastiques spécifiques, selon des choix qui dépendent de la pièce théâtrale

³² Ibid., p.77.

³³ Marie-Noëlle Semet-Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène ...*, op.cit., p.45.

³⁴ Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », *États de l'art*, Sousse, publications du CIRDAV (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants), Juillet 2022, n°1, p.108.

et de l'atmosphère recherchée par le scénographe. Dans notre étude analytique des scénographies de *L'École des femmes*, nous approfondirons ces questions et verrons en fonction de quoi décors, costumes, lumières, etc., sont choisis et combinés pour créer une ambiance particulière et susciter l'imaginaire des spectateurs.

En assistant à un spectacle, le spectateur imagine ce qui s'est passé dans les coulisses, il décrypte les symboles représentés par les accessoires, les costumes, les éclairages, et formule des hypothèses sur le dénouement de la pièce. Comme le signale Hafedh Djedidi dans son ouvrage *Espaces temporalité et représentations*, « Le théâtre peut ainsi proposer l'invisible comme vu »³⁵.

Le théâtre est donc bien un lieu où se passe quelque chose de concret et d'imaginaire pour les actants de la représentation comme pour les spectateurs. « L'espace scénique est le lieu de conjonction du symbolique et de l'imaginaire, du symbolisme de tous et de l'imaginaire de chacun »³⁶, explique Anne Ubersfeld.

À cet égard, la question de la libération de l'imaginaire ne concerne pas seulement les actants de la représentation, mais aussi, en grande partie, le spectateur : libération de l'imaginaire des spectateurs par leur capacité à transposer ce qu'ils voient à travers leur imaginaire et libération de l'imaginaire des actants de la représentation par leur talent à représenter les choses comme ils les imaginent ou comme ils les voient.

C'est ainsi qu'une pièce théâtrale peut être reprise, mais qu'elle n'est jamais exécutée à l'identique, puisque, à chaque représentation, les conditions d'action et de réception changent dans la mesure où ni le public, ni le jeu, ni l'espace scénique, ni les circonstances ne peuvent être strictement semblables, et que chacun a sa manière de voir, d'interpréter et de représenter les choses.

Les praticiens, tout comme le public, ont simultanément conscience que si la pièce a déjà été maintes fois montée, le spectacle est nouveau et différent du précédent ; leur position est différente, ils se sentent pris à la fois dans un imaginaire scénique qu'ils constituent et face à un spectacle dont ils observent une vision nouvelle.

La notion d'imaginaire, dans l'espace théâtral, se mêle à la notion de réel. L'espace scénique est un espace de libération de l'imaginaire des instances, un espace où a lieu une construction

³⁵ Hafedh Djedidi, *Espaces temporalité et représentations*, Tunisie, l'or du temps, 2009, p.27.

³⁶ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.133.

physique de tout un univers imaginaire qui est en forte corrélation avec le réel que nous vivons et que nous voyons. Ainsi se justifie la présence, toujours actuelle au théâtre, de la *mimésis*, c'est-à-dire de l'imitation des êtres et de leurs actions. Anne Ubersfeld en parle en ces termes :

Le mimétique, c'est-à-dire le fait que l'espace scénique est l'image et le simulacre d'un lieu du monde, est lié au fictionnel. C'est parce qu'est racontée sur scène une histoire qui doit se passer en un lieu déterminé que l'espace scénique a pour mission de figurer (d'imiter) le lieu de la fiction. Plus la fiction est proche du vraisemblable, d'une conformité réelle ou prétendue avec le monde, plus l'espace scénique se définit comme l'image d'un lieu dans le monde.³⁷

Cette conformité rêvée de l'espace scénique avec celui, réel, du public, tels qu'un café, un salon, une rue, etc., dépend de l'imaginaire des praticiens, tout en étant limité par la réalité et le concret de la scène. Nous pouvons dire que c'est une réalité qui est donnée par l'ordre de la fiction (les didascalies), de l'imaginaire de l'auteur.

En somme, l'étude du rapport entre l'imaginaire et le réel dans l'espace théâtral est essentielle pour comprendre les mécanismes de la représentation théâtrale. L'imitation, ou *mimésis*, est un élément clé de cette représentation, car elle permet de recréer les lieux imaginaires de la fiction de manière plausible. Cependant, cette imitation est conditionnée par les didascalies et l'imaginaire de l'auteur, qui brident et limitent l'imagination des praticiens du théâtre.

La question de l'image est corrélatrice et inhérente à celle de l'imaginaire. L'image est un élément essentiel de l'imaginaire, car elle nous aide à visualiser des choses dans notre esprit, par une reproduction ou plutôt projection visuelle de l'imagination. Les images ne sont pas seulement ce que nous voyons autour de nous, mais également ce que nous imaginons (l'imagination a ainsi une force de création, est source d'inventivité).

Dans notre société, nous sommes constamment exposés à des images provenant de la publicité, des médias sociaux, de la télévision, des magazines, etc., ce qui influe sur notre perception du monde et sur notre imaginaire. Toutefois, il ne faut pas oublier que notre propre imagination, nos rêves et nos fantasmes peuvent eux aussi produire des images significatives qui peuvent avoir un impact sur notre vie. De plus, les images peuvent être utilisées pour créer des histoires, stimuler l'imagination et développer des univers imaginaires.

³⁷Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p.60.

Gaston Bachelard, dans *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement*, écrit :

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images.

S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'action imaginante. Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. Il y a perception, souvenir d'une perception, mémoire familière, habitude des couleurs et des formes. [...]. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire.³⁸

L'image, pour Maurice Blanchot, ne représenterait pas l'image mais le dissimulerait. Selon ses propres termes, l'image nous écarte de l'objet et de la réalité³⁹. Il en résulte que la réalité est dotée d'une dimension ouverte à l'imaginaire qui passe par l'image. L'auteur assure à ce propos :

L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'implique l'existence du monde, l'effort de la réalité, la loi et la clarté du Jour. L'image d'un objet non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler.⁴⁰

Le théâtre est un lieu de production d'images, voire même une boîte à faire des images. Par conséquent, la question de l'image y est extrêmement importante, surtout lorsqu'il s'agit de mises en scène pour des théâtres fermés, où le cadre de scène renforce l'effet d'image. Le travail de l'artiste américain Robert Wilson nous paraît à cet effet exemplaire. Connu pour avoir initié le concept de *théâtre d'image* dans les années 1970 à New York, en tant que metteur en scène, scénographe et plasticien, il a exploré ces concepts, en créant des expériences visuelles et sensorielles qui laissent une grande place à l'imaginaire du spectateur.

³⁸Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. [Ouvrage en ligne], Paris, José Corti, 1943, p.10. [URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_songes.pdf]. (Consulté le 03 Mai 2020).

³⁹Cité par : Wang Lun-Yue Frédéric, « L'image et l'imaginaire chez Maurice Blanchot », *Le récit médusé*, Littérature, 1995, n°97, p.52. URL : [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_97_1_2361]. (Consulté le 10/05 2022).

⁴⁰Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 273.

En effet, les productions de Wilson se distinguent par l'utilisation d'images en mouvement qui jouent de l'étirement du temps, provoquant une expérience sensorielle au lieu de raconter une histoire. Ainsi, il utilisera l'image comme langage, laissant au spectateur une totale liberté d'interprétation.

Nous pouvons remarquer le recours à cette approche de l'image et de l'imaginaire dans l'une des premières créations de Robert Wilson, *Deafmance Glance (Le regard du sourd)*, en 1971. Cette œuvre est souvent considérée comme à l'origine de son esthétique de l'image et de l'imaginaire. Il s'agissait d'un spectacle muet, où les mouvements étaient extrêmement lents, plongeant ainsi les spectateurs dans une atmosphère onirique et hallucinatoire.

Ce spectacle a été présenté pour la première fois en France, au Festival de Nancy. La pièce était centrée sur un jeune garçon, Raymond Andrews, atteint de surdité, qui racontait les événements à travers ses yeux et son ouïe déficiente. Toute l'œuvre était centrée sur la figure énigmatique, immobile d'une femme tenant un corbeau à la main. Ce spectacle sans paroles explorait le monde d'un enfant sourd dans sa façon de percevoir les choses à travers un vocabulaire basé sur les images.

Durant ce long temps de silence, Raymond Andrews se racontait à travers un langage fait de gestes et d'images réelles qui s'animaient et se renouvelaient dans un cadre plastique, transportant le spectateur dans une dimension onirique.

Dans ce spectacle, soixante-dix comédiens étaient présents sur scène et seules les images pouvaient permettre au public de comprendre l'histoire. Les tableaux bougeant à peine, insensiblement, c'est de cette lenteur et de ce silence que naissait pour le spectateur un véritable voyage dans l'imaginaire.

La particularité de l'œuvre de Robert Wilson réside avant tout dans ce nouveau mode d'expression théâtrale, une écriture scénique ou scénographique indépendante de l'œuvre de théâtre littéraire. Pour Wilson, le point de départ n'est plus le texte, mais l'organisation scénique à partir d'images. Ces univers d'irréalité et cette étrangeté permettent une ouverture sur l'imaginaire. En privilégiant la peinture, la musique, la danse, etc., Wilson perd le spectateur, au regard de la définition rationnelle du théâtre, et ce dernier ne sait plus s'il s'agit d'une pièce de théâtre ou d'une chorégraphie, voire d'une performance. La perte de repères lui ouvre des portes sur l'imaginaire.

2. Les ouvriers de l'imaginaire

Au cours de cette partie, nous allons identifier les différents imaginaires qui sont impliqués dans le processus de la création scénique et étudier comment ils interagissent entre eux, dans l'espace scénique.

La création théâtrale relève d'un processus collaboratif nécessitant la contribution de nombreux acteurs. Elle est d'après Renato Lori, « d'essence collective. Il existe bien sur un chef, le metteur en scène, mais seul, il ne peut rien faire »⁴¹, même si celui-ci joue un rôle crucial dans la direction artistique du spectacle. En effet, ce qui rend chaque production théâtrale unique, c'est la collaboration et l'interaction de différentes voix créatives. « L'œuvre théâtrale se fait à plusieurs voix et plusieurs mains ; ce sont des croisements d'intentions, de moyens et de réalisations qui en tissent conjointement la trame »⁴², soutient Marie-Noëlle Semet-Havias.

Chacun de ces actants, l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le comédien et le spectateur, contribue avec son propre imaginaire et sa créativité à la production de la pièce de théâtre.

En premier lieu, se conjuguent l'imaginaire de l'auteur et celui du metteur en scène. L'auteur, également connu sous le nom de dramaturge, a développé les éléments propres à son imaginaire dans le texte, construisant ainsi une première scénographie implicite. Quant au metteur en scène, responsable de la mise en scène de l'œuvre, il interprète l'imaginaire de l'auteur en y ajoutant sa propre vision, qu'il partagera par la suite avec le scénographe et les comédiens.

La fonction du metteur en scène peut être perçue comme celle d'un simple artisan dont le rôle consisterait à traduire fidèlement le texte théâtral en spectacle. Sonia Daou aborde cette question en ces termes : « Le metteur en scène se veut en quelque sorte “ l'humble serviteur ” du texte, tels Charles Dullin, Jean Vilar, Louis Jouvet et Jacques Copeau qui déclarait lui-même vouer un “culte absolu” à l'auteur »⁴³, pour demander si, au contraire, cette fonction était celle d'un artiste qui engagerait son propre imaginaire pour produire son propre spectacle à partir d'un

⁴¹Renato Lori, *Le métier de scénographe ...*, op.cit., p.51.

⁴²Marie-Noëlle Semet-Havias, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, p.25.

⁴³Sonia Daou, « Une scénographie au service du ludique dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais », *Les cahiers Kaléidoscope (compilation d'Articles)*, Unité de recherche en esthétiques et pratiques des Arts UR13ES57, Sousse, Magic Print, Novembre 2018, Numéro 03, p.55.

texte d'auteur. « Primauté du texte ou primauté de la mise en scène »⁴⁴, interroge-t-elle. Vision du dramaturge ou du metteur en scène ?

Dans son ouvrage *Lire le théâtre I*, Anne Ubersfeld signale que le texte théâtral est un texte troué⁴⁵ et que c'est le rôle du metteur en scène de choisir quels 'trous' combler.

En second lieu, vient l'imaginaire du scénographe qui intervient dans la conception et la réalisation des décors de la pièce, une fois que les exigences du metteur en scène ont été prises en compte. En effet, le scénographe travaille en collaboration avec le metteur en scène et souvent avec les créateurs lumière et son, afin de concevoir l'espace dramatique global du spectacle. Pour Marie-Noëlle Semet-Havias « La scénographie contribue à l'œuvre collective au même titre que la dramaturgie, la mise en scène, la musique et le jeu. Comme le metteur en scène, le chef d'orchestre et le comédien, le scénographe ne travaille pas seul »⁴⁶. De plus, le scénographe peut également proposer des modifications à la vision du metteur en scène dans le cadre d'une complicité artistique.

L'imaginaire du comédien joue lui aussi un rôle crucial et interagit de manière créative avec celui du scénographe, du metteur en scène et de l'auteur. Bien que le metteur en scène lui donne des directives pour donner vie au personnage qu'il interprète, le comédien exploite son propre imaginaire, sa compréhension et son expérience personnelles en interagissant avec l'espace dramatique. Il utilise des techniques vocales, gestuelles et respiratoires pour exprimer des émotions et créer une véritable connexion avec l'environnement scénique dans lequel il évolue.

Enfin, entre en jeu l'imaginaire du spectateur, bien que celui-ci ne soit pas impliqué dans la mise en scène. Cette intervention est essentielle. En effet, le spectateur est là pour vivre une expérience, c'est lui que les actants de la représentation cherchent à captiver ou à bousculer, et pour lui que tout a été mis en place. Ainsi, il est au cœur du processus théâtral. Comme le signale Oscar Wilde : « *C'est le spectateur, et non la vie, que l'art reflète réellement* »⁴⁷.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Voir : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.19.

⁴⁶ Marie-Noëlle Semet-Havias, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., p.25

⁴⁷Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Albert Savine, 1893, Préface. [URL : https://www.google.tn/books/edition/Le_portrait_de_Dorian_Gray/JPp7EAAAQBAJ?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover&bsh=m=rimc/1]. (Consulté le 01/06/2022).

L'étude analytique des scénographies de *L'École des femmes* sera l'occasion de développer davantage cette réflexion sur la conjugaison des imaginaires des actants de la représentation et la manière dont ils s'entrelacent pour créer l'ensemble de la mise en scène.

En somme, la scène est un carrefour⁴⁸ des imaginaires ; point de convergence où les imaginaires des différents actants de la représentation se rencontrent et fusionnent pour donner naissance à l'œuvre théâtrale. L'espace scénique constitue le lieu où se déroule cette rencontre, offrant un espace commun où les praticiens peuvent exprimer et partager leurs imaginaires. Cette rencontre se réalise notamment par l'intermédiaire de la scénographie, qui permet de matérialiser et de mettre en forme les imaginaires, de les faire coexister dans un même espace.

3. La scénographie comme outil d'expression des imaginaires

Lors de la construction de l'espace dramatique, les actants de la représentation recourent à la scénographie pour projeter le spectateur dans l'univers de l'espace dramaturgique de la fable, également appelé espace dramatique.

Dans cette perspective, il est pertinent de se demander comment se produit concrètement cette rencontre des imaginaires par le biais de la scénographie, et quels sont les moyens utilisés pour y parvenir. Il convient également de se poser la question des limites de cette rencontre et comment celles-ci peuvent influencer la transmission des messages de la pièce et l'immersion du spectateur dans l'univers de la fable.

En effet, en offrant un cadre visuel, spatial et temporel, la scénographie permet de mettre en scène les idées et les émotions que les actants cherchent à transmettre. Elle utilise des moyens techniques spécifiques (décors, éclairages, costumes, etc.) et des formes plastiques (couleurs, textures, formes, etc.) pour créer un univers cohérent et esthétique qui permet d'immerger le spectateur dans l'histoire racontée et faciliter la rencontre des imaginaires.

Au-delà de son rôle esthétique, la scénographie peut également véhiculer des messages symboliques ou métaphoriques en utilisant le langage du spectacle, qui est un langage de signes. Sur scène, " le décor descriptif " devient " signe décoratif " et certains signes énigmatiques nécessitent d'être interprétés. D'après Tadeusz Kowzan, « Un spectacle théâtral constitue un

⁴⁸Le terme "carrefour" fait référence, selon notre perspective, à l'idée de l'enrichissement et de partage qui est le propre de l'œuvre dramatique.

ensemble de signes à déchiffrer, à interpréter, dans leurs rapports syntagmatiques et pragmatiques »⁴⁹.

La scénographie comme outil de transposition de signes codifiés :

La réflexion sur le signe et sur le théâtre est présente depuis les débuts de la pensée philosophique et esthétique en Europe. C'est dans les années 1931-1941 que les études liant le théâtre à la science du signe ont commencé à être développées de manière plus systématique, avec la volonté de promouvoir une sémiologie⁵⁰ du théâtre. Parmi les théoriciens du signe du 20e siècle, nous pouvons citer Saussure et Peirce. Ce dernier a écrit que « L'univers entier est inondé de signes »⁵¹.

La scénographie peut être considérée comme un outil de transposition de signes codifiés. Mais pour bien comprendre ce concept, il est important de se poser dans un premier temps la question suivante : qu'est-ce qu'un signe ?

Pour clarifier ce concept, nous nous appuyons sur le livre de Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*. Ainsi, un signe est quelque chose qui représente autre chose, et qui est constitué d'un signifiant (symbole ou véhicule de signe) et d'un signifié (idée ou référence). Le référent étant l'objet auquel le signe fait référence. « Pour que quelque chose soit signe, il faut, comme on dit, qu'il représente quelque chose d'autre, appelé son objet »⁵², énonce Kowzan.

Cependant, nous pouvons nous demander, tout comme Tadeusz Kowzan, pourquoi le théâtre, qui est « le domaine du spectacle est incontestablement celui où le signe se manifeste avec plus d'intensité qu'ailleurs »⁵³, parmi tous les domaines artistiques de l'activité humaine.

En effet, le théâtre est une forme d'art collectif qui rassemble différentes formes de signes apportées par l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le comédien et le spectateur. La combinaison de leurs imaginaires sur scène permet la synthèse de leurs idées pour créer des représentations riches en significations et en effets. Cette combinaison de visions et de signes différents ne pourrait pas être atteinte avec une seule approche ou un seul type de signes.

⁴⁹Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.103.

⁵⁰La définition Saussurienne de la "sémiologie" est : « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale. »

⁵¹Voir : Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.179.

⁵²Ibid., p.15.

⁵³Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.179.

Ainsi, en utilisant une grande variété de signes tels que les costumes, les décors, la musique, les effets sonores, le jeu des acteurs, etc., le théâtre peut explorer des thèmes et des sujets de manière plus approfondie et plus complète que d'autres formes d'art. Cette approche rappelle l'œuvre d'art totale prônée par Richard Wagner.

Si « tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes »⁵⁴, écrit Charles Baudelaire, le théâtre est un art qui utilise une grande variété de signes pour créer du sens et offre un terrain favorable à la confrontation des signes les plus divers et à l'étude de leurs fonctionnements dans la vie sociale. Cette richesse et cette variété de signes expliquent pourquoi le théâtre est le domaine où le signe se manifeste avec plus de richesse et de volonté.

Le théâtre est un art de la représentation en temps réel, qui met en scène des personnages dans des situations diverses. Il peut utiliser différents modes de communication tels que le langage verbal, le langage corporel, le langage visuel, etc., pour raconter une histoire, créer des émotions et transmettre des messages. Il établit donc un certain langage avec le spectateur, lequel doit le déchiffrer. En d'autres termes, le signe suscite une participation imaginaire du spectateur afin qu'un rapport s'établisse entre le spectateur et la représentation. « Le concept de signe est essentiel pour la compréhension du théâtre »⁵⁵, écrit Anne Ubersfeld.

Dans ce domaine artistique du théâtre, où une marge de liberté expressive est permise, que nous pouvons appeler "la liberté des imaginaires", se pose la question de savoir non seulement ce que le signe signifie, mais également comment il le signifie.

Bien que le signe reflète une réalité de l'univers extérieur à l'œuvre théâtrale, qu'elle soit réelle ou imaginaire, chaque objet scénique devient sur scène un objet construit.

Dans son ouvrage, *Lire le théâtre II*, Anne Ubersfeld explique comment l'objet scénique, partie intégrante de la mise en scène, n'a pas de signification fixe en dehors du contexte scénique et doit être considéré comme un élément clé de la création de l'univers théâtral. Cette idée rejoint la théorie de Kowzan, qui considère que tout objet représenté sur scène quitte son système de référence initial pour acquérir une nouvelle signification et une nouvelle fonction dans le contexte théâtral.

L'objet scénique peut partager avec son référent initial de nombreuses caractéristiques telles que sa forme, sa structure et même sa fonction, mais la réalité première de l'objet scénique est

⁵⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Grenoble, Roissard, 1976.

⁵⁵ Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, op.cit., p.88.

d'abord celle que lui donne le système de la scène, puisqu'elle lui donne sens. Tadeusz Kowzan évoque ce point comme suit :

Le créateur, celui qui a conçu ou choisi la forme de la casquette en question, que ce soit le décorateur [...] s'inspire d'un référent, c'est-à-dire d'un objet qu'il avait vu réellement, qu'il pense avoir vu [...] qu'il s'imagine. Ce référent réel ou imaginaire, est pour lui une source d'inspiration, il lui permet de créer ou de choisir l'objet matériel destiné à fonctionner comme signe [...] la notion n'est pas semblable lorsqu'il s'agit du spectateur. Celui-ci est confronté à la réalité matérielle du signe [...] et c'est à ce moment-là, en se rendant compte que la casquette a une valeur sémiologique (sinon symbolique), que le spectateur cherche à se faire une idée de sa signification [...] la casquette devient signe ⁵⁶.

La casquette que prend ici pour exemple Tadeusz Kowzan est un élément de costume qui joue un rôle sémantique (symbolique⁵⁷), elle est un signe, dont la forme de la casquette constitue le signifiant. « Signe pictural ou architectural, signe de maquillage ou de coiffure, signe gestuel ou sonore, faisant partie d'un spectacle théâtral, ils y remplissent tous, un rôle symbolique »⁵⁸, ajoute Kowzan.

Ce qui nous amène à nous interroger sur l'écart entre imitation et symbole. Selon Kowzan, l'imitation diffère du symbole, en ce qu'elle se propose de rendre la représentation de la chose même avec toute l'exactitude possible. Sans qu'il soit permis de modifier quoi que ce soit. Le symbole ou le signe, quant à lui, reste entièrement sous notre contrôle puisqu'il est produit par notre seule imagination. On peut ainsi dire que le signe mimétique est fidèle, car il y a une correspondance entre lui et la réalité qu'il représente.

À noter que des divergences référentielles peuvent se créer chez les actants de la représentation, tout comme elles peuvent exister entre les spectateurs.

En effet, ce qui importe, ce n'est pas tant de considérer l'effet de la perception du spectateur, qui peut varier pour des raisons matérielles ou physiologiques, telles que la place qu'il occupe ou ses facultés visuelles, etc. Ce qui compte, c'est que le signifié n'est pas identique pour tout

⁵⁶ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.55.

⁵⁷ Selon Kowzan, le terme "symbole" recouvre une sous-classe de signes : signes artificiels, émis volontairement, ils l'appliquent notamment aux signes que les hommes utilisent pour communiquer entre eux et comme instruments de la pensée : mots, images, gestes, dessins, son mimétiques. « *Le symbole au sens étroit du mot est un objet, mais un objet qui est le substitut d'autres réalités : objet, personnes, actions, institutions, clans, groupements quelconques, etc. Il échange sa propre réalité contre celle qu'il représente. Il devient une signification. Il n'est pas en lui-même une représentation, puisqu'il est quelque chose de concret, mais sa fonction est déjà représentative* ». Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit.

⁵⁸ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.149.

le monde, car le référent auquel ce signe renvoie dans l'esprit des uns ou des autres n'est pas le même.

Aussi, comment, dans quelles conditions et par qui ces signes sont-ils codés et décodés ?

Ces questions renvoient à deux données caractéristiques du signe : sa polyvalence et son ambiguïté. Tadeusz Kowzan déclare :

Dans le domaine de l'art, et notamment de l'art théâtral, la polyvalence et l'ambiguïté sémiologiques sont des phénomènes tout à fait normaux, inévitables et, à un certain degré, souhaitables. Il est évident que les signes théâtraux sont autre chose que les signaux de la route : on ne peut ni exiger ni souhaiter qu'ils soient univoques.⁵⁹

De plus, le signe a un caractère métaphorique, car il crée un lien entre le signe et la métaphore pour transmettre un message particulier. « Ce n'est qu'en voyant l'acteur parcourir la construction circulaire à la manière d'un prisonnier, en le voyant saisir les lattes comme des barreaux, que nous pouvons déterminer la fonction représentative de cet élément scénique : il s'agit d'une prison »⁶⁰, notifie Tadeusz Kowzan. Un geste du comédien peut représenter un signe à déchiffrer par le spectateur, et le message est transmis à travers l'usage de la métaphore.

Ce processus de traduction des signes verbaux du texte en signes visuels par le biais de la scénographie (un accessoire, un détail du décor, une couleur ou quelques effets de l'éclairage ou de la musique) fait appel à l'imaginaire du spectateur, tout en le projetant dans l'espace dramatique de l'œuvre et en lui faisant oublier pour un temps déterminé l'espace réel dans lequel il se trouve et l'espace scénique.

Chapitre 2 : Espace scénique, Espace dramatique

Pour rappel, l'espace scénique correspond à l'espace réel de la scène, où se déroule l'action de la pièce et où l'espace dramatique prend forme, se dévoile et se loge.

Quant à l'espace dramatique, il est celui de la fiction, l'espace abstrait que le spectateur doit construire par l'imagination. Dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, il est noté que l'espace dramatique est une abstraction, qui comprend non seulement les signes

⁵⁹ Ibid., p.103.

⁶⁰ Ibid., p.126.

de la représentation mais encore toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu hors scène.

Dans *L'analyse des spectacles*, Patrice Pavis souligne que l'espace dramatique interagit avec l'espace scénique :

Cet espace dramatique qui comprend des indications sur le lieu fictif, le personnage et l'histoire racontée interfère nécessairement avec l'espace scénique. Il y a notamment interférence entre l'iconicité de l'espace concret et le symbolisme du langage. Le spectateur/ auditeur n'est plus en mesure de faire la différence entre ce qu'il voit de ses yeux et ce qu'il perçoit in the mind's eye.⁶¹

Cette interaction entre l'espace scénique et l'espace dramatique semble due au fait que l'espace imaginaire, conçu par le dramaturge et qui ne prend vie que lors de la représentation grâce aux actants de la représentation, se loge nécessairement dans l'espace scénique.

Ainsi, le spectateur sera confronté à une sorte d'espace double qui conjugue celui de la vie quotidienne, l'espace où il se trouve, la salle du théâtre, espace réel et tangible, et celui d'une construction imaginaire, espace virtuel et intangible, autre, séparé. Par ailleurs, l'espace dramatique sollicitera son imagination alors que l'espace scénique sera le lieu d'action qui met en éveil en premier lieu ses facultés d'observation.

Dans ce chapitre, notre attention se portera donc sur ces deux espaces distincts : l'espace dramatique qui représente l'espace de l'histoire de la fable, et l'espace scénique qui accueille la mise en scène. Nous chercherons à comprendre la relation entre ces deux espaces et étudierons le potentiel artistique de l'espace scénique en tant que lieu d'interaction. Nous réfléchirons à la manière dont l'espace scénique peut être utilisé pour encourager une interaction artistique, ainsi qu'à la façon dont l'espace dramatique peut servir de lieu de recherche artistique. Enfin, nous étudierons le rôle de la scénographie dans cette recherche menée sur l'espace dramatique.

1. L'espace scénique, lieu d'interaction artistique

L'espace scénique comprend diverses parties : l'avant-scène, la cage de scène, l'arrière-scène, les coulisses, ainsi que les dégagements scéniques⁶². « La partie la plus éloignée du public

⁶¹Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, p.142.

⁶²Les dégagements scéniques font partie intégrante des coulisses, qui désignent l'ensemble des parties situées en dehors de l'aire de jeu (hors scène), réservées à l'entrée et à la sortie des comédiens et des accessoires de scène (Source : Wikipédia).

s'appelle, le lointain. La plus rapprochée : la face. Et les parties latérales : les coulisses, côté cour et côté jardin. Enfin la partie qui s'avance vers le public et dépasse le cadre de scène est l'avant-scène »⁶³, précise Pierre Sonrel.

Cet espace qui, selon Michel Corvin, « relève autant de l'imaginaire que de la mise en acte »⁶⁴, représente un lieu d'interaction artistique vers lequel convergent et se conjuguent les efforts des actants de la représentation dans leurs manières d'exprimer leurs visions en faisant de leurs propres imaginaires une matière vivante qui nécessite l'interférence de la dualité du réel et du virtuel, de façon à ce que le spectateur soit capable de se projeter dans l'univers créé.

L'espace scénique, lieu de convergence du réel et du virtuel

D'après Tadeusz Kowzan, tous les signes exprimés lors d'une représentation font référence à un univers extérieur au théâtre, qu'il soit réel ou imaginaire. Ainsi, l'espace scénique peut être considéré comme le lieu de convergence entre le monde réel et le monde virtuel, faisant de l'interaction entre réalité et fiction un élément fondamental de l'art théâtral.

L'imaginaire du metteur en scène se nourrit d'expériences vécues, de souvenirs ou encore de fantaisies libres.

Partant de ce constat, Tadeusz Kowzan signale que :

Au théâtre le dilemme “ vrai ou faux ” se situe à trois niveaux, au moins. Il y a d'abord le spectacle théâtral, la représentation qui est, par nature, une simulation, “un mensonge”, “une illusion”. À ce niveau-là, l'anatomie vrai/faux concerne surtout la matérialité des signes émis, cela veut dire la nature de leurs signifiants [...] un autre niveau est celui de la fiction, c'est-à-dire de l'histoire représentée et des rapports entre les personnages. [...].⁶⁵

En effet, il n'y a pas d'absolu de la représentation. Celle-ci est d'abord un fait de communication, une pratique sémiotique, affirme Anne Ubersfeld⁶⁶.

De fait, l'espace scénique est riche en informations, émotions et messages à transmettre aux spectateurs. Toutefois, « Le théâtre ne représente pas n'importe quoi, comme il ne dit pas

⁶³ Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, op.cit., p.126.

⁶⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre...*, op.cit., p.1231.

⁶⁵ Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du Théâtre*, op.cit., p.91.

⁶⁶ « La représentation comme un fait de communication au plein sens de ce mot », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.20.

n'importe quoi, et les spectateurs, malgré la multiplicité de leurs points de vue ne voient, ne jugent et ne pensent pas n'importent quoi »⁶⁷.

L'espace de la représentation fournit des informations sur un univers référentiel absent sur scène, en particulier sur le rapport des personnages au monde qui les entoure. « L'espace scénique, déclare Anne Ubersfeld, est comme l'aire de lancement du modèle réduit des activités sociales ». ⁶⁸

Si le théâtre est considéré comme un modèle réduit de la réalité et que le texte théâtral est écrit dans le but de renvoyer à des idées et à des thèses, une question se pose quant à la représentation de l'espace scénique : s'agit-il d'une mimésis du monde extérieur, ou plutôt d'un espace de mensonge, créé pour mettre en scène une version altérée de la réalité. Des expressions telles que « le mentir vrai » de Louis Aragon, « Je suis un mensonge qui dit la vérité » de Jean Cocteau, « par le mensonge, l'artifice, parvenir au vrai » de Jean Anouilh ou « l'acteur est un menteur sincère » d'Albert Camus apportent des éléments de réponse à cette interrogation.

Cependant, selon notre point de vue, le théâtre ne se situe pas dans une dimension d'illusion absolue. Il entretient toujours un lien direct avec la réalité, car il est inspiré par notre vécu (et parce que le spectateur ne peut jamais faire abstraction totale du lieu où il se trouve, de son *hic et nunc*). Bien que le théâtre soit une forme d'expression artistique, il ne peut jamais être complètement détaché de la réalité. Il est ancré dans notre vie quotidienne et souvent inspiré par des événements et des expériences réels. Par "réel", nous entendons ce qui existe d'une manière autonome, qui n'est pas un produit par la pensée ou de l'imagination, des faits concrets de la vie réelle.

Anne Ubersfeld soutient que « le lieu scénique est toujours à la fois aire de jeu et lieu où figurent transposées les conditions concrètes de la vie des hommes »⁶⁹. Le théâtre, en tant qu'art, permet de refléter les situations et les conditions de la vie humaine de manière symbolique. Les personnages, les dialogues et les actions sur scène sont des représentations métaphoriques de la vie réelle.

Toujours de son point de vue, « Les éléments du corps d'un comédien ne renvoient pas ailleurs que sur scène à quelque chose dans le monde qui en serait le référent ; or, en même temps le

⁶⁷ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, p.214.

⁶⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.61.

⁶⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.117.

mouvement d'un personnage représente quelque chose dans le monde, mais ce quelque chose est imaginaire »⁷⁰. Ainsi, l'espace scénique crée une frontière entre la réalité et un imaginaire vers lequel s'évader, car il transpose une situation ou une condition dans un autre contexte et sous une autre forme. Cela signifie que nous nous trouvons dans deux situations distinctes : l'une purement réelle, c'est une sorte de transposition du réel tel quel, l'autre qui s'accompagne d'un côté illusoire, lequel est le réel rêvé.

Le réel tel quel : (le conformisme social)

Le théâtre est traditionnellement considéré l'art de la représentation ; or, nous vivons à une époque où de nombreux metteurs en scène et artistes cherchent à échapper à cette idée en important le réel sur la scène. Selon Josette Féral, cette tendance se manifeste par l'introduction d'une « tranche de réel importé tel quel dans le cadre théâtral, mais qui passe par la médiation de l'image, un réel dont la violence frappe en pleine face le spectateur »⁷¹. Bien que Josette Féral se réfère au théâtre de la cruauté⁷², cette remarque souligne précisément l'élément que nous remettons en question : l'imitation du réel sur scène.

Selon nous, imiter le réel sur scène consiste à imiter des éléments de la réalité tels qu'ils sont, sans les transformer ni les styliser, afin de créer une expérience théâtrale immersive. En d'autres termes, l'objectif est de plonger le spectateur au cœur de l'action en utilisant des images, des sons et des situations qui lui sont familiers. Dans cette optique, l'espace dramatique, les comédiens, leurs gestes, les voix qu'ils portent et les discours qu'ils projettent, interagissent dans un lieu social représenté comme tel. Cet espace n'est pas seulement l'imitation d'un lieu sociologique concret, mais plutôt la transposition topologique des grandes caractéristiques de l'espace social tel qu'il est vécu par telle ou telle classe sociale. Cependant, cette fidélité à la réalité peut parfois conduire à un conformisme social⁷³.

Si bien que le spectacle auquel assiste le spectateur est conçu à la fois pour refléter le commun avec le monde, c'est-à-dire le conformisme social (l'humanité, l'inhumanité, les passions, les

⁷⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.39.

⁷¹ Josette Feral, *Livre théorie et pratique du théâtre ; au-delà des limites*, Montpellier, l'entretemps, 2011, p.165.

⁷² Le théâtre de la cruauté, également connu sous le nom de théâtre de la violence, est une forme de théâtre développée par Antonin Artaud dans les années 1930. L'objectif de cette forme de théâtre était de provoquer des émotions fortes chez le spectateur en utilisant des images violentes et choquantes, et en encourageant les comédiens à utiliser leur corps de manière expressive plutôt que de se limiter à la parole.

⁷³ Par Conformisme nous entendons « *le processus d'influence social par lequel une personne est amenée à aligner ses propres perceptions, croyances ou conduites sur celles d'un ensemble d'autres personnes. Elle est un facteur puissant de cohésion groupale et le vecteur privilégié de la reproduction des usages sociaux* » [Www.universalis.fr].

conduites sociales, etc.), et pour dévoiler l'altérité, c'est-à-dire le fait de ne pas être comme il voit l'autre représenté, de penser différemment et d'être à distance des autres, qu'ils soient sur scène ou autour de lui. Ce sentiment de distance est la transposition du réel rêvé.

Le réel rêvé :

Dans l'espace scénique, les objets sont des éléments concrets et réels. Cependant, leur réalité est mise en doute par leur utilisation et leur fonction, qui diffèrent de celles qu'ils ont dans le monde réel. Les signes de la représentation théâtrale ont une double signification, à la fois réelle et imaginaire. Un réel qui fait signe, telle pourrait être la définition sémiotique du théâtre.

Le comédien, par sa présence physique et les activités qu'il effectue sur scène, à la fois réalise des actions concrètes, identifiables par le spectateur, et suggère des éléments imaginaires absents de l'espace scénique. Le comédien, avec ses caractéristiques physiques et vocales est présent en tant qu'individu, et représente, incarne, un personnage fictif, dans lequel il se place. De là naît le caractère double et paradoxal du signe théâtral. Tout ce qui se passe sur scène est frappé d'irréalité, même s'il y avait mise en scène d'un événement réel. Ce réel, une fois théâtralisé, a un statut de non-réalité qui l'apparente au rêve. Cette transformation de la réalité dans le théâtre mène à une sorte de rêve éveillé, où le spectateur peut se projeter dans une autre réalité.

Roland Barthes utilise le terme de "théâtralité" pour décrire l'épaisseur de signes qui caractérise la représentation scénique :

[...] en tel point du spectacle, vous recevez en même temps 6 ou 7 informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes ⁷⁴.

En résumé, l'espace scénique est un lieu de théâtralité où le réel et le virtuel se rencontrent et interfèrent, créant ainsi l'expérience théâtrale.

2. L'espace dramatique comme espace de recherche artistique

L'espace dramatique ouvre un horizon d'imagination très vaste pour les actants de la représentation qui y traduisent leurs interprétations du texte théâtral, expriment une vision, et

⁷⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p.258.

pour le spectateur qui comprend et déchiffre ce qu'il voit, selon son imagination. Ainsi, l'espace dramatique d'une fable théâtrale est un espace ouvert à la créativité et aux dialogues des imaginaires des actants de la représentation.

L'espace dramatique, que certains critiques peuvent parfois nommer l'espace théâtral en le distinguant précisément du lieu théâtral concret, sera donc l'espace imaginaire, l'espace de la fiction, un morceau d'univers, que les praticiens et les spectateurs constituent pour la pièce⁷⁵.

Partant du principe de cocréation que nous avons évoqué dans le chapitre précédent, “ l'espace scénique, lieu de rencontre des imaginaires ”, une complicité et une coordination entre le metteur en scène et le scénographe s'avèrent nécessaires. Le rôle du scénographe est essentiel, qui doit faire preuve d'inventivité pour créer un espace dramatique, un espace d'accueil de la mise en scène, en prenant en compte les éléments architectoniques, les particularités architecturales de son lieu d'accueil, lesquels peuvent être déterminants. Fathi Rached indique à ce sujet :

C'est très difficile de traduire sans penser l'espace dans lequel ce texte va être produit. Une traduction qui respecte cette règle peut être très agréable. On ne peut pas jouer n'importe quelle pièce dans n'importe quel théâtre. Il faut retrouver la poésie du dessin dans le décor, c'est une façon de lire la pièce, de l'analyser... c'est un travail de groupe. Un grand décor dans lequel on ne peut pas agir, est un mauvais décor. Le travail du scénographe ne se limite pas à transformer les mots en un objet ou de construire un cadre qui absorbe le mot⁷⁶.

Ainsi, l'étude de l'espace d'accueil de la mise en scène s'avère nécessaire dans la mesure où il présente l'un des matériaux fondamentaux de la composition dramatique.

En effet, les particularités architecturales de l'espace scénique dictent souvent les options scénographiques. Ainsi, le scénographe doit donc étudier l'espace scénique et prendre en compte ses contraintes et avantages, afin de produire une œuvre adaptée à cet espace. La dimension du lieu scénique, la forme de la salle (théâtre à l'italienne, théâtre en rond, cirque, etc.), déterminent le type de jeu possible, les possibilités de mise en scène, le nombre d'objets possibles sur scène, etc., ce qui fait dire à Anne Ubersfeld :

Le lieu scénique est codé d'une façon précise par les habitudes scéniques d'une époque et d'un lieu [...]. Ainsi la scène classique étroite et peu profonde ne permet guère les mouvements de foule, d'autant qu'elle est réduite par la présence des spectateurs aristocratiques. En revanche,

⁷⁵ Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p.78.

⁷⁶ Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.109.

la vaste plateforme élisabéthaine permet des scènes de foule et de combats... C'est l'un des cas où la représentation reverse sur le texte ses contraintes propres.⁷⁷

Les éléments architectoniques de l'espace scénique, quant à eux, sont les composants fondamentaux de l'architecture qui définissent la structure et la forme de l'espace. Ils peuvent inclure les murs, les planchers, les plafonds, les colonnes, les portes, les fenêtres, les balcons et les escaliers. Cependant, ces éléments ne sont pas seulement des éléments physiques, mais ils sont également porteurs de sens culturels.

En effet, chaque culture a développé son propre style architectural, qui peut être identifié à travers les éléments architectoniques qu'elle utilise. Ceux-ci peuvent ainsi refléter des traditions culturelles, des modes de vie, des croyances et des valeurs. De la sorte, nous pouvons reconnaître, à travers ces éléments, si nous sommes dans un microcosme tunisien, français, égyptien, indien, etc. Certains signes dans l'architecture rappellent la culture d'accueil par leur morphologie : une porte, une fenêtre, etc.

Par ailleurs, la conception de l'espace dramatique est dans la contrainte par les limites et les coutumes propres à sa représentation. Christian Biet et Christophe Triaud écrivent à ce propos :

On n'imaginera pas de la même manière Rome ou Thèbes, ou un paysage pastoral, selon qu'on aura comme contraintes le théâtre du 17^e siècle ou le lieu théâtral du 21^e. D'un côté, on devra prendre en compte la scène étroite et mal éclairée du théâtre de l'hôtel de Bourgogne, au 17^e siècle, le jeu déclamatoire de ses comédiens, le type de décor qu'on utilise, les spectateurs de l'époque et leur conception aussi bien de Thèbes que du théâtre en général. De l'autre, on devra considérer, par exemple, l'immense plateau du Théâtre des Amandiers à Nanterre, de la cour d'honneur du palais des papes en Avignon, leur scénographie moderne, l'éclairage sophistiqué qui les illumine, les techniques des comédiens modernes et, évidemment, la culture des spectateurs du 21^e siècle. Et nous ne dirons rien, tant elle est évidente, de la relativité des contraintes culturelles spécifiques à une époque (on ne conçoit pas Rome de la même façon au 17^e siècle et au 21^e siècle)⁷⁸.

Le choix de l'espace dramatique se base également sur la nature des échanges et le type de rencontres entre les personnages ainsi que leurs entrées et sorties. Ces indications servent au metteur en scène et au scénographe à construire l'espace dramatique où se tiendra l'action. « Le

⁷⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.116.

⁷⁸ Christian Biet, Christophe Triaud, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., pp. 81-82.

texte de théâtre a besoin pour exister d'un lieu, d'une spatialité où se déploient les rapports physiques entre les personnages »⁷⁹, explique Anne Ubersfeld.

L'espace dramatique souvent implicite dans le texte ne peut être révélé que par l'intermédiaire du metteur en scène, du scénographe et des comédiens, lors de la représentation. Il s'agit d'un « non-dit du texte, une zone particulièrement trouée ».⁸⁰

Ainsi, le virtuel interfère avec le réel, le temps du spectacle. À ce moment, l'imaginaire visuel du spectateur sera actif et le message des instances transmis d'une façon fluide. « L'espace dramatique est ainsi un espace pour lequel on sollicite de la part du spectateur une croyance et une imagination à partir d'éléments présents concrets (les corps, les costumes, le décor) et à partir d'un discours tenu »⁸¹.

Voir le virtuel par une fenêtre réelle et créer un espace dramatique d'une fable théâtrale nécessite l'intervention de la scénographie. Comme le dit Fathi Rached : « Le scénographe est un traducteur du sens du texte, il joue avec l'irréel pour le rendre réel et avec l'abstrait, l'imaginaire pour le rendre tangible »⁸². En résumé, l'espace dramatique est un espace qui nécessite une certaine imagination de la part du spectateur et qui peut être rendu tangible grâce à la scénographie.

3. La scénographie comme outil de construction de l'espace dramatique

L'espace dramatique est un outil de communication qui ne se contente pas d'exposer des objets aux regards des spectateurs pour leurs seules qualités esthétiques. De ce fait, l'espace dramatique doit inviter le spectateur à l'imagination et capter son regard.

C'est pour cette raison, d'ailleurs, que la scénographie est souvent utilisée lors de la construction de l'espace dramatique afin d'attirer l'attention du spectateur tout au long de la pièce théâtrale sur l'espace dramatique, faciliter la transmission du message des actants de la représentation et projeter le spectateur dans l'univers de la fable. De ce fait, le rôle de la scénographie est important pour la création de l'espace dramatique de la fable.

Jacques Polieri définit la scénographie comme un « art de l'espace », « organisation et orchestration spatiale du spectacle » c'est l'« Ensemble des éléments picturaux, plastiques,

⁷⁹ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.113.

⁸⁰ Ibid., p.114.

⁸¹ Ibid., p.78.

⁸² Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.109.

techniques et théoriques qui permettent la création d'une image, d'une construction bi ou tridimensionnelle, ou la mise en place d'une action notamment spectaculaire »⁸³.

De ce fait, la construction de l'espace dramatique d'une fable théâtrale nécessite le recours à plusieurs signes matériels tels que le décor, les accessoires (les objets), l'éclairage, le son, le sol, le maquillage et la coiffure.

A. Le décor

C'est une partie primordiale de la composition scénique, car il permet de créer un espace-temps propre à la mise en scène. Il a pour fonction de persuader le spectateur qu'il est transporté dans un autre espace-temps, celui de l'histoire racontée, différent de celui où il se trouve réellement, « Le décor est une projection destinée à convaincre »⁸⁴. Autrement dit, le décor est l'élément fondamental de la scénographie, le « costume de la pièce »⁸⁵.

Cependant, il convient de faire une distinction entre le décor et la scénographie en tant que telle. Il est vrai que ces deux notions peuvent être liées et souvent confondues, mais il existe tout de même une différence importante entre les deux.

La scénographie englobe l'ensemble des éléments visuels de la mise en scène, dans l'espace-temps de la représentation, tandis que le décor ne concerne que l'aménagement de l'espace scénique, le dispositif scénique ou la scénographie à l'arrêt. En d'autres termes, la scénographie renvoie à un concept plus large et plus complexe que le décor, qui n'en est qu'une partie, comme le démontre Marie-Noëlle Semet-Havias :

La scénographie, qui suggère en une succession de séquences des espaces fictionnels, métaphoriques ou symboliques, se distingue du décor statique par sa fluidité. Elle évolue dans le déroulé éphémère de la représentation, au rythme du drame théâtral dont elle est l'expression spatiale. Le temps en est une donnée constituante ; c'est pourquoi, à l'arrêt, ses dispositifs sont généralement nommés des décors. De fait, la scénographie partage avec le décor une même vocation à imaginer⁸⁶.

⁸³ Franck Ancel, « Les lois d'une scénographie », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p.9.

⁸⁴ Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, France, presse universitaire, 1995, p.94.

⁸⁵ Ibid., p.84.

⁸⁶ Marie-Noëlle Semet-Havias, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., p.21.

En somme, l'usage du décor et de la scénographie rend l'espace virtuel plus crédible et permet au spectateur de s'immerger dans l'histoire. L'espace dramatique peut lui sembler alors vraisemblable et, par ailleurs, il peut également servir à renforcer les messages des actants de la représentation, en appuyant les caractéristiques des personnages, leurs émotions, les événements de l'intrigue, etc.

B. L'accessoire

Comme le décor, l'accessoire théâtral ne se résume pas à un simple objet sur scène. Il peut révéler un univers social tout en offrant, selon Biet et Triau, une interprétation métaphorique :

Les praticiens de la mise en scène aussi bien que les auteurs des textes ont très tôt pris conscience que les objets, en même temps qu'ils avaient un rôle utilitaire quant à l'action et au cadre référentiel, pouvaient simultanément donner lieu à une interprétation métaphorique.⁸⁷

Ainsi, le rôle des praticiens est-il de détourner la fonction de l'objet réel et de lui donner une autre dimension, une autre signification, afin qu'il accomplisse sa fonction théâtrale.

C. L'éclairage

L'éclairage est un élément indispensable à la mise en scène en tant qu'outil technique qui renforce l'aspect et la fonction du décor. Il « est devenu maintenant un des éléments importants de la représentation »⁸⁸, souligne Pierre Sonrel.

À cet égard, le rôle de l'éclairagiste est de faire exister sur scène un espace-temps qui varie selon les intentions du metteur en scène et le besoin du texte. « Le travail de la lumière s'intègre nécessairement dans un ensemble dramaturgique et spectaculaire et il construit, avec le dispositif scénique, certains signes essentiels »⁸⁹.

En somme, l'éclairage participe à la production du sens du spectacle. Pour Dominique Martigne, « Avant d'être technique, la lumière est "scénographique". Une lumière est avant tout une lecture du texte, elle ne met pas le comédien en valeur, elle met le texte en lumière »⁹⁰. Robert Wilson évoque souvent l'importance de la lumière dans ses productions, élément clé de

⁸⁷Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p.363.

⁸⁸Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, op.cit., p.12.

⁸⁹Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p.334.

⁹⁰Dominique Martigne, « Pour ma Régie », 2012, (consulté le 05/01/2023), [URL : <http://annepaingault.over-blog.com/article-pour-robin-et-romain-68876435.html>].

ses performances. D'après lui, « La lumière est l'élément le plus important dans n'importe quelle production, car sans lumière, il n'y a pas de vision ». Dans un entretien avec le journaliste Arnaud Laporte, il précise :

La lumière est la chose la plus importante au théâtre, sans lumière il n'y a pas d'espace. Ce qui me paraît ridicule c'est que des gens qui font du théâtre écrivent, vont chercher des acteurs, commencent les répétitions et deux semaines avant le démarrage, ils pensent à la lumière. Mais enfin ! Il faut commencer par là⁹¹.

De son point de vue, la lumière possède la capacité de créer des atmosphères, de mettre en évidence les acteurs, et d'ajouter de la profondeur ainsi que de la dimension à l'espace scénique. Pour lui, la lumière fait partie intégrante de la dramaturgie et de la mise en scène, permettant de donner un sens à la pièce en soulignant certains aspects du texte ou en créant des contrastes qui mettent en relief les éléments clés de l'histoire. La lumière est avant tout « scénographique ».

D. Le son

Le son est un élément important de la mise en scène ; on peut dire qu'il contribue lui aussi à créer l'espace dramatique d'une fable. Lorsque le spectateur entend un son, il cherche à identifier sa source, son origine et la raison pour laquelle il est produit. Il comprend alors l'espace dans lequel se déroule l'histoire. En d'autres termes, le son fait partie intégrante de l'espace scénique et permet au spectateur de mieux appréhender l'univers de la fable.

E. Le sol

Lors d'une mise en scène, le sol peut devenir un élément indicatif de l'espace, un objet théâtral à part, lui aussi porteur de sens. En effet, il peut servir à délimiter des zones, produire des effets visuels, refléter le statut des personnages ou symboliser des thèmes ou des idées⁹².

F. Le costume

Le costume, à l'instar du décor et de l'éclairage, joue un rôle important dans l'évocation des signes à déchiffrer par le spectateur et facilite la transmission du message de la mise en scène. Il remplit trois fonctions importantes : rendre identifiable le personnage et persuader le spectateur de sa présence dans l'espace-temps présenté, au point qu'il acquiert parfois « une

⁹¹Robert Wilson, « Bob Wilson : "La lumière est la chose la plus importante au théâtre" », 2022, Radio France, (consulté le 05/01/2023), [Robert Wilson en entretien avec Arnaud Laporte au Théâtre de la Ville à l'Espace Cardin]. [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/bob-wilson-la-lumiere-est-la-chose-la-plus-importante-au-theatre-5626624>].

⁹² Voir le décor de Richard Peduzzi pour le *Hamlet* de Patrice Chéreau.

valeur autonome et se métamorphose en personnage »⁹³. Il signale en s'y référant l'histoire et la classe sociale du personnage ; en usant également de codes, il évoque le contexte (lieu et moment) dans lequel se déroule l'action.

En plus de sa richesse sémantique, le costume peut jouer un rôle esthétique dans la construction des images scéniques et symboliques (par l'utilisation des couleurs), tout comme le maquillage, le masque, le décor ou l'éclairage.

G. La coiffure

La coiffure participe comme le costume, et en accord avec lui, à la représentation du cadre scénique de l'espace dramatique ainsi qu'à la création de l'univers fictionnel de l'histoire. Elle remplit plusieurs fonctions essentielles. Tout d'abord, elle peut être un indice de la personnalité du personnage, de son âge, de ses origines sociales ou encore de son état d'esprit.

En outre, elle permet de situer géographiquement ou chronologiquement le personnage. Elle peut ainsi évoquer une époque précise, en fonction de la mode ou des traditions de l'époque représentée, ou encore une région ou une culture spécifique, à travers l'utilisation de coiffures traditionnelles ou symboliques.

Enfin, la coiffure contribue également à l'esthétique générale de la représentation, en renforçant l'image visuelle du personnage et en soulignant certains traits de sa personnalité. « Elle peut contribuer à révéler les goûts d'un personnage, être un indice de son âge, de sa mentalité, le situer géographiquement ou chronologiquement »⁹⁴.

H. Le maquillage

Le maquillage est encore plus proche du corps du comédien que le costume. Il s'inscrit sur sa peau, l'habille, peut à la fois mettre en évidence et cacher les parties visibles du corps de l'acteur. Il peut créer des illusions, des allégories, porter des symboles et des métaphores.

En effet, le maquillage participe pleinement au processus de métamorphose de l'acteur en personnage. Le maquillage est défini comme « l'ensemble des manipulations et des procédés qui préparent et mettent en valeur le visage du comédien pour paraître en scène dans certaines conditions lumineuses »⁹⁵.

⁹³Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.71.

⁹⁴Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., pp.61-62.

⁹⁵Ibid., p.59.

Le rapport de Robert Wilson au maquillage est particulièrement intéressant. Le maquillage est une partie intégrante de sa mise en scène et de sa vision artistique. Pour lui, le maquillage est un élément clé de son travail de mise en scène. Il l'utilise pour créer des effets de lumière, de transparence et d'ombre sur le visage des acteurs, ce qui peut donner une nouvelle dimension aux expressions et aux émotions de leurs personnages.



Figure 1 : *The Old Woman*, mise en scène, scénographie & conception lumières de Robert Wilson © Lucie Jansch, Radio France, 2013.

Pour Wilson, le maquillage est un outil essentiel pour transformer l'acteur en personnage et pour donner vie à l'imaginaire de la pièce. Wilson considère également que le maquillage doit être conçu en fonction de la dramaturgie de la pièce. Il doit servir l'histoire et les personnages, et ne pas être simplement une décoration.

Ainsi, le scénographe utilise le maquillage comme l'un des signes qui participent à la transmission de son message, car il lui permet de créer une illusion optique. Comme l'ont souligné Gilles Girard, Real Ouellet et Claude Rigault dans *L'univers du théâtre* :

Pour le spectateur, le maquillage contribue au processus de métamorphose de l'acteur en personnage : dès son entrée en scène, avant d'avoir proféré quelques paroles, le personnage peut être trahi par la peinture, parfois la « sculpture », qui transforment le visage ou le corps de l'acteur⁹⁶.

Ainsi, le maquillage, qui serait ce qui permet de passer de la personne au personnage, en lui faisant perdre son identité propre, trouve son complice dans l'excès théâtral, où tout est amplifié. Sous l'artifice de cette mise en scène picturale, chaque pigment et chaque trait

⁹⁶Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.59.

orchestrent une métamorphose remarquable, en couvrant doucement les traits d'origine pour donner vie à l'illusion scénique.

En somme, cette illusion optique est créée dans le seul but de plonger le spectateur dans l'espace-temps représenté et ainsi accomplir la construction de l'espace dramatique de la fable.

Chapitre 3 : Le théâtre de Molière : chantier d'échange des imaginaires

Dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur la fable de Molière, *L'École des femmes*. Nous commencerons par présenter l'histoire de la pièce ainsi que les personnages. Nous aborderons également quelques-unes des mises en scène qui ont été réalisées au fil du temps.

Après avoir justifié notre sélection, notre corpus, nous étudierons l'impact des œuvres de Molière sur le monde arabe et leur influence sur l'esthétique et les thèmes des représentations dramatiques arabes.

En nous intéressant à la migration de certains traits caractéristiques du théâtre moliéresque en Tunisie, où il a été largement travaillé, nous nous pencherons sur l'hybridité culturelle manifeste dans les décors des adaptations théâtrales de Molière dans différentes langues, en soulignant l'importance des éléments architectoniques pour créer des micro-espaces marqués par la culture d'accueil.

Enfin, nous examinerons la question du rapport homme/femme soulevée par la pièce et son importance dans la société contemporaine.

1. Présentation de la fable

L'École des femmes est une pièce théâtrale en cinq actes et en vers, écrite par Molière. Elle a été représentée pour la première fois à Paris le 26 décembre 1662 au théâtre du Palais Royal, avec Molière lui-même dans le rôle d'Arnolphe.

Jean-Baptiste Poquelin, plus connu sous le nom de Molière, était un comédien et dramaturge français. Né à Paris le 15 janvier 1622, il est décédé dans la même ville le 17 février 1673. Grand créateur de formes dramatiques, il a interprété les rôles principaux de la plupart de ses pièces. Molière a exploité les diverses ressources du comique



verbal, gestuel et visuel ainsi que de situations, et a pratiqué tous les genres de comédie, de la farce à la comédie de caractère.

En 1662, année où il épouse Armande Béjart, Molière écrit *L'École des femmes*, sa première comédie en cinq actes et en vers, qui déclenche une importante querelle. C'était la première fois que Molière choisissait d'ancrer la comédie dans le réel de son époque.

À travers cette pièce théâtrale, Molière critique de manière satirique les considérations de son temps sur le mariage, l'éducation des femmes et leurs statuts au sein de la famille et de la société, ainsi que leur éducation à la sexualité.

La pièce de *L'École des femmes* raconte l'histoire d'un bourgeois nommé Arnolphe, un homme âgé qui tente d'éduquer Agnès, une jeune fille naïve, afin de faire d'elle son épouse idéale. Arnolphe croit qu'en l'éduquant de manière stricte et en l'isolant du monde extérieur, il pourra la maintenir ignorante des choses qui pourraient la rendre infidèle. Il redoute que la curiosité d'Agnès ne la pousse à chercher des relations amoureuses en dehors de leur mariage. À cette époque, beaucoup d'hommes pensaient que l'esprit rendait les femmes infidèles, ce qui rendait la méfiance d'Arnolphe encore plus forte. Cependant, Agnès finit par tomber amoureuse d'un jeune homme, Horace, et les plans d'Arnolphe sont mis à mal. La pièce se termine par un dénouement heureux pour les amoureux.

L'École des femmes a été saluée comme une grande réussite comique, mais a également suscité des critiques importantes. En effet, la pièce a été largement critiquée à l'époque de sa publication pour son approche de la question de la place des femmes dans la société. Certains ont accusé Molière de misogynie, affirmant que la pièce renforçait les stéréotypes sexistes. Cependant, d'autres ont défendu la pièce en affirmant que Molière critiquait en réalité les attitudes misogynes de la société de l'époque.

Les critiques ont été si vives que Molière écrivit une pièce en réponse, intitulée *La Critique de L'École des Femmes*, en 1663, sous la forme d'un seul acte. Dans cette pièce, Molière répondait aux critiques qu'il avait reçues et les caricaturait tout en défendant son approche de la place des femmes dans la société. Il affirmait que la pièce n'était pas une apologie de la misogynie, mais plutôt une satire de celle-ci.

Il convient de souligner que *L'École des femmes* a été créée à une époque où la place des femmes dans la société en France était limitée et où leur éducation était souvent négligée. En

ce sens, la pièce peut être considérée comme une critique de la société patriarcale de l'époque et de son attitude envers les femmes et leur éducation.

Présentation des personnages de la fable :

Arnolphe

Arnolphe, un bourgeois autoritaire d'âge mûr de 42 ans, est obsédé par la crainte d'être trompé par une femme. Pour éviter cela, il décide d'épouser une femme innocente et ignorante, qu'il a élevée dans un couvent sous la garde de ses serviteurs. Il souhaite ainsi l'enfermer et l'isoler du monde extérieur. Il avoue lui-même préférer « [...] une laide bien sotte qu'une femme fort belle avec beaucoup d'esprit » (acte I, scène I).

Agnès

Agnès est une jeune femme qui a grandi dans l'ignorance totale, élevée par des paysans. Au début de la pièce, elle incarne l'innocence et la naïveté, complètement inconsciente de ce qui l'entoure. Cependant, ses sentiments pour le jeune Horace la poussent à développer un esprit critique et à remettre en question l'éducation qu'elle a reçue d'Arnolphe. Ainsi, le personnage d'Agnès évolue tout au long de la pièce.

Horace

Horace est un jeune homme séduisant et charismatique qui tombe amoureux d'Agnès. Contrairement à Arnolphe, il a une vision positive de l'amour et de ses bienfaits :

« L'amour est un grand maître

Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être

« L'amour sait-il par l'art d'aiguiser les esprits ?

Et peut-on me nier que ses flammes puissantes,

Ne fassent dans un cœur des choses étonnantes ? » (Acte III, scène IV).

Chrysalde

Est l'ami confident d'Arnolphe. Ce personnage joue un rôle important dans la résolution de l'intrigue, ainsi, il clôt la pièce en donnant une morale à Arnolphe :

« Si n'être point cocu vous semble un si grand bien

Ne point-vous marier en est le vrai moyen » (acte V, scène IX).

Alain et Georgette

Alain et Georgette forment un couple de paysans et domestiques d'Arnolphe, qui se montre totalement dévoué à son maître. Leur comportement et leurs incroyables maladrotes leur confèrent un côté comique qui fait souvent rire.

Oronte

C'est un ami d'Arnolphe et le père d'Horace qui veut que son fils épouse la fille d'Enrique.

Enrique

Il est le beau-frère de Chrysalde, mais également l'ami d'Oronte. En acte V, on découvre qu'il est le véritable père d'Agnès.

Après la mort de Molière, *L'École des femmes* a été jouée par différents metteurs en scène dans divers théâtres et pays, ainsi qu'à travers différentes époques. Depuis trois siècles, cette pièce est régulièrement reprise par des metteurs en scène de divers horizons. Divers processus de traduction, de vulgarisation et d'adaptation affectent cette fable.

Parmi les mises en scène de la pièce, en France au XXI^{ème} siècle, on peut retenir celle d'Éric Vigner créée le 25 septembre 1999 à la Salle Richelieu dans le Palais-Royal à Paris, celle de Didier Bezace le 7 juillet 2001 dans la cour du Palais des Papes au festival d'Avignon, celle de Jacques Lasalle créée en 2012 à la salle Richelieu dans le Palais-Royal à Paris, celle de Colette Roumanoff en 2012 au Théâtre fontaine à Paris, celle de Philippe Adrien créée en 2013 au Théâtre de la Tempête à Paris, celle de Catherine Anne en 2014 au Théâtre d'Ivry Antoine Vitez, celle d'Armand Eloi créé en 2015 au théâtre 14 à Paris, celle de Christian Schiaretti créée le 10 juin 2016 au Théâtre National Populaire à Villeurbanne, celle de Stéphane Braunschweig au théâtre de l'Odéon le 9 novembre 2018, celle de Nicolas Rigas le 1 décembre 2018 au Théâtre Déjazet, ainsi que celle de Gilles Droulez en 2018, etc.

D'autre part, dès le XX^{ème} siècle, la pièce a fait l'objet de traductions, de réécritures et d'adaptations en Tunisie, où la première représentation de *L'École des femmes* a été mise en scène en 1962 par Mohamed Aziza, sous le titre « Madrass't en-nissa » (une traduction littérale du titre français) et adaptée par Mohamed Zorgati.

En 1972, la pièce a été remise en scène par Mohamed Zorgati, puis par Ahmed Dahmane⁹⁷ en 1973. La même année, Nour Eddine El Kasbaoui⁹⁸ a également réalisé une mise en scène de la pièce, adaptée par Mohamed El Aziz Elagrebi, sous le titre « Hazar el Houma ». En 1995, Mohamed Kouka a mis en scène la pièce qui a été traduite par Hamdi El Hmaidi. Enfin, en 2018, la pièce a été mise en scène par Walid Ben Abdeslam sous le titre allusif « Alli yehseb wahdou », qui se traduit littéralement par « celui qui se trompe dans ses comptes », et adaptée par Ahmed Bouamoud.

L'École des femmes fait partie du répertoire théâtral mondial et a été représentée à plusieurs reprises dans différents pays. Dans cette étude, nous nous concentrerons sur trois mises en scène françaises, réalisées respectivement par Catherine Anne, Armand Eloi et Stéphane Braunschweig, et sur trois mises en scène tunisiennes, réalisées par Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohamed Kouka.

Il est important de souligner que l'imaginaire arabe tunisien diffère de l'imaginaire européen français. Par conséquent, l'interprétation de la pièce et de son espace dramatique sera naturellement différente. Bien que les informations sur ces mises en scène tunisiennes soient parfois insuffisantes, nous tenterons d'analyser quelques sources que nous avons pu trouver grâce à nos recherches dans les archives et les journaux de presse locales, ainsi qu'à travers les entretiens que nous avons menés avec les comédiens et les metteurs en scène tunisiens. Ceci afin de mener une analyse comparative.

2. Mise en spectacle du texte et modalités des rencontres des imaginaires

Ces six mises en scène spécifiques de *L'École des femmes*, dont trois montées en France (celles de Catherine Anne, Armand Eloi et Stéphane Braunschweig), et trois en Tunisie (par Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohamed Kouka) proposent des apports respectifs, qui nous ont paru utiles dans le cadre de notre étude.

⁹⁷En se référant à l'article de Hafedh Djedidi, Ahmed Dahmane a mis en scène *L'École des femmes* avec le texte de Mohamed Zorgati. Voir : Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », in *مولير في تونس*, Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, article n°1 en français, non paginé.

⁹⁸En se référant à l'article de : Mohamed El May, « تاريخ مولير في تونس », in *مولير في تونس*, Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, article n°1 en arabe, non paginé.

Cependant, avant d'en aborder l'analyse, nous souhaitons explorer la notion de la polyvalence transhistorique, notion essentielle pour saisir la validité d'une pièce classique à travers le temps et l'utilité de continuer à la monter.

En effet, une pièce de théâtre classique telle que *L'École des femmes* peut être interprétée de différentes manières selon l'époque, le contexte culturel et les sensibilités des artistes impliqués dans sa représentation. La polyvalence transhistorique est la capacité de cette pièce à être adaptée à des contextes différents, tout en conservant son sens premier et sa signification. Chacune des mises en scène retenues pour notre étude est un exemple de cette polyvalence transhistorique, qui illustre comment une pièce classique peut être réinterprétée de manière créative dans un contexte contemporain.

La polyvalence transhistorique est l'un des traits caractéristiques des grandes œuvres, car c'est elle qui assure souvent leur universalité. C'est cette capacité à être polyvalente qui donne aux grandes œuvres, comme les tragédies antiques leur pérennité et permet des variations interprétatives lorsqu'elles sont reprises et remodelées théâtralement par d'autres metteurs en scène de différentes époques et de différents pays.

Jean d'Ormesson remarque à ce propos :

La plupart des livres sont oubliés aussitôt. D'autres, en petit nombre, vivent dans la mémoire des hommes. Parce qu'ils dépassent la mode, le passager, l'accidentel, parce qu'ils touchent quelque chose de durable et de permanent, ils passent de siècle en siècle et trouvent de nouveaux lecteurs à chaque génération. C'est ce qu'on appelle les classiques⁹⁹.

Par conséquent, le degré de polyvalence d'une œuvre explique, dans une grande mesure, la réussite ou l'échec de certaines modernisations du répertoire classique.

L'École des femmes fait partie de ces œuvres qui ont franchi les siècles et réussi à combiner l'esprit de l'époque dans laquelle elles ont été créées avec l'imaginaire des actants de la représentation d'une époque à une autre. Les classiques sont des œuvres qui sont capables de toucher quelque chose de durable et de permanent chez les spectateurs et qui sont capables de traverser les siècles. C'est ce qui rend l'étude des différentes mises en scène de *L'École des femmes* si intéressante, car elle nous permet de mieux comprendre comment cette pièce a pu traverser les siècles et rester pertinente à travers différentes interprétations. « Au théâtre, on ne

⁹⁹ Jean d'Ormesson, *Odeur du temps*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2007, p.95.

présente pas, on représente, on répète, on redit. Il y a dans ce ‘‘re’’ constitutif, l’appréciation d’un temps étiré, qui se ramasse ensuite pour se condenser en un événement éphémère, dans le moment du spectacle »¹⁰⁰.

Nous nous sommes donc interrogées sur cette pièce de théâtre, *L’École des femmes*, qui continue d’intéresser les metteurs en scène après sa création et qui semble marquer les comédiens qui y participent. Comme en témoigne le point de vue du comédien qui a joué Arnolphe dans la mise en scène de Christian Schiaretti, Robin Renucci, dans une Revue de presse en 2013 : « La pièce parle de l’emprise d’un homme qui organise la vie d’une jeune fille pour qu’elle devienne sa femme et empêcher son émancipation. C’est une pièce actuelle en ce qu’elle dit l’urgence à prendre plus, et mieux, soin de la jeunesse »¹⁰¹.

Il ajoute ensuite : « La contemporanéité du sujet est très riche, c’est intéressant de voir comment cette pièce d’époque peut résonner aujourd’hui, avec des thèmes comme les rapports entre les hommes et les femmes, l’abus de pouvoir des hommes, le port du voile, la séquestration, le désir de maîtriser le mystère féminin... »¹⁰². Ainsi, selon Robin Renucci, *L’École des femmes* est une pièce qui aborde des thèmes d’actualité, ce qui la rend contemporaine malgré son époque de création.

¹⁰⁰Marie-Noëlle Semet-Haviaras, *Les plasticiens au défi de la scène ...*, op.cit., p.24.

¹⁰¹Ces propos recueillis par la journaliste Nedjma Vanegmond dans une revue de presse qui date de 20 novembre 2013. [URL : https://www.epeedebois.com/wp-content/uploads/2015/07/98841rp_l_ecole_des_femmes_2013_-_bd-2.compressed.pdf]. (Consulté le 20/05/2019).

¹⁰² Ibid., recueillis par la journaliste Nicole Clodi.

Mise en scène d'Armand Eloi

Année de création : 2015

Scénographie : Emmanuelle Sage-Lenoir.

Création costumes : Paul Andriamanana

Maquillages et Coiffure : Majan Pochard.

Collaboration artistique : Bertrand Lacy

Création lumières : Rodolphe Hazo

Son : Héloïse Eloi Hammer

Production : Le Théâtre du Passeur.

Distribution :

Arnolphe : Pierre Santini / Agnès : Anne-Clotilde Rampon / Horace : Jimmy Marais / Georgette : Arlette Allain / Alain : Michel Melki / Oronte : Bertrand Lacy.

Le 25 avril 2019 à Paris, nous avons eu l'occasion d'interviewer Armand Eloi, concernant sa mise en scène de *L'École des femmes*. Ce qui nous a particulièrement intéressée, c'est son attrait pour les pièces mettant en lumière des personnages féminins. Comme il l'a souligné lui-même lors de l'entretien, « il y a une permanence dans mon parcours de metteur en scène, qu'il y a toujours un très grand rôle féminin, pas toujours majoritaire en nombre, mais beaucoup de pièces que j'ai montées tournent autour de personnages féminins puissants »¹⁰³.

Nous nous sommes donc interrogée sur sa vision de *L'École des femmes*, sur l'espace de sa mise en scène et sur la manière dont il questionne à travers sa création, et en collaboration avec la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir, la place de la femme dans la société.

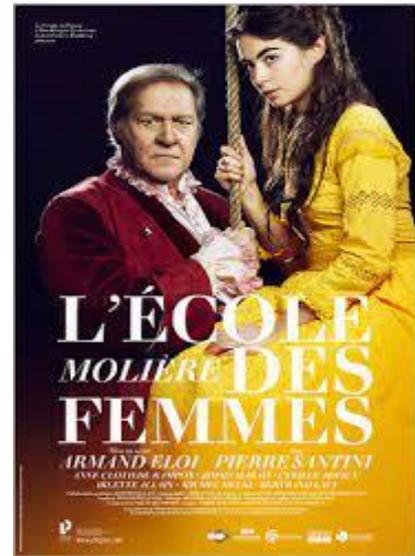


Figure 2: Affiche promotionnelle de *L'École des femmes*, mis en scène par Armand Eloi. ©Pascal Legros Productions

¹⁰³Ce propos nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-même le 25/04/2019 à Paris, voir Annexe 1.

Sur scène, la maison d’Agnès est représentée par une gigantesque cage dorée qui se transforme en gloriette en rotation, qu’Arnolphe manipule. La manière dont « la gloriette devient une cage »¹⁰⁴ est particulièrement suggestive et ce choix plastique est particulièrement impactant sur l’ensemble du drame.

Mise en scène de Catherine Anne

Année de création : 2014

Scénographie : Sigolène de Chassy Lumières : Nathalie Perrier assistée de Mathilde Chamoux

Son : Madame Miniature assistée de Thomas Laigle

Costumes : Floriane Gaudin

Assistée de Sarah Lazaro

Régie générale : Arnaud Prauly



Figure 3: Affiche publicitaire du diptyque « Agnès hier et aujourd’hui » & Agnès (Catherine Anne) / *L’École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne © Théâtre d’Ivry Antoine-Vitez

Le 6 janvier 2014, Catherine Anne a créé un diptyque « *Agnès hier et aujourd’hui* » au Théâtre des Quartiers d’Ivry (Théâtre Antoine Vitez), composé de *L’École des femmes* de Molière (1662) d’une part et d’*Agnès*¹⁰⁵ (1995) de Catherine Anne.

Cette mise en scène suscite plusieurs réflexions intéressantes. Tout d’abord, il convient de souligner que Catherine Anne est une metteuse en scène femme parmi les hommes qui ont monté *L’École des femmes*. De la sorte, aborder cette fable du point de vue d’une femme dans une pièce traditionnellement montée par des hommes est d’un intérêt majeur.

Dans cette mise en scène, il n’y a que des comédiennes sur scène, ce qui permet au personnage féminin de prendre le dessus en jouant les rôles à la fois féminins et masculins. Cette approche inversée va à l’encontre du principe qui dominait le jeu théâtral depuis l’Antiquité jusqu’au XVIIe siècle, où les comédiens étaient exclusivement des hommes et où les femmes furent

¹⁰⁴Extrait d’une interview avec Emmanuelle Sage-Lenoir par nous-même à Paris, le 06/08/2019, voir Annexe 1.

¹⁰⁵La pièce *Agnès* de Catherine Anne, créée en 1995, est une tragédie contemporaine qui met en scène une jeune fille de quinze ans, Agnès, qui subit des violences sexuelles et psychologiques de la part de son père. La pièce traite de sujets difficiles tels que l’inceste, la violence domestique et les relations de pouvoir au sein d’une famille. Le personnage d’Agnès est présenté comme une victime innocente et vulnérable, qui est soumise aux désirs et à la domination masculine. Cependant, malgré son statut de victime, Agnès est également présentée comme une figure de résistance, qui lutte pour se libérer de la violence et de l’oppression.

longtemps interdites de jouer sur scène (ainsi des pièces de Shakespeare qui ont été interprétées par des hommes jusqu'en 1660).

Les débats sur l'égalité des sexes ont ouvert de nouvelles perspectives dans l'attribution des rôles au théâtre. Ainsi, une femme peut jouer un homme et inversement. C'est le cas dans la mise en scène de Catherine Anne, qui travaille sur ce clivage masculin / féminin à partir d'une équipe de femmes, et dont l'approche remet en question les normes de genre traditionnelles et la représentation de genre sur scène.

Les deux pièces, *L'École des femmes* et *Agnès*, partagent une même thématique et utilisent une scénographie commune dans la mise en scène de Catherine Anne. Choix scénique qui suscite des questions sur la manière dont les deux pièces se connectent que nous étudierons plus loin.

Mise en scène de Stéphane Braunschweig

Année de création : novembre 2018

Scénographie : Stéphane Braunschweig

Collaboration artistique : Anne-Françoise Benhamou.

Assistante à la mise en scène : Clémentine Vignais.

Costumes : Thibault Van Craenenbroeck

Collaboration à la scénographie : Alexandre De Dardel.

Lumière : Marion Hewlett / Son : Xavier Jacquo / Coiffures : Karine Guillem

Vidéo : Maïa Fastinger / Production : Odéon-Théâtre de l'Europe

La mise en scène de Stéphane Braunschweig offre une nouvelle perspective sur le personnage d'Agnès en le présentant sous un angle différent, qui met en avant son émancipation. Notre étude s'attachera à ce passage du personnage féminin de la femme soumise à la femme autonome, à travers l'étude plastique de la scénographie.

Stéphane Braunschweig, lors de notre entretien du 13 octobre 2020 à Paris, disait que la pièce n'est pas équilibrée, car elle est entièrement racontée du point de vue d'Arnolphe et non de celui d'Agnès. Nous essaierons de comprendre comment le metteur en scène a procédé, à travers sa scénographie, pour palier à ce déséquilibre.



Figure 4: *L'École des femmes*, mise en scène, scénographie Stéphane Braunschweig, photo Simon Gosselin © Théâtre de l'Odéon

Stéphane Braunschweig transpose sa vision de *L'École des femmes* dans un décor de salle de sport, créant ainsi une atmosphère de fitness. Ce choix évoque de façon indirecte la question de la répartition des rôles entre les sexes.

À cet égard, il est intéressant de se demander dans quelle mesure le dispositif scénographique proposé par Stéphane Braunschweig permet à la fois de rééquilibrer la pièce en donnant vie à Agnès en tant qu'individu libre, et de remettre en question les notions de masculin et féminin.

L'École des femmes dans le monde arabe « *Madrassat al-nissa* »

Encore aujourd'hui, certains perçoivent Molière comme étant le "parrain du théâtre arabe".

Omar Fartate affirme que :

Molière est sans conteste le dramaturge étranger qui a le plus marqué l'histoire du théâtre arabe. [...] De l'Irak, au Maroc, en passant par le Liban, l'Égypte, la Syrie, l'Algérie, la Tunisie..., celui-ci est omniprésent, en tant que modèle à imiter, source d'inspiration, référence culturelle, une vie à contempler, mais aussi comme un modèle à surpasser ou à dépasser... Même quand il n'est pas cité explicitement, les réminiscences de ces œuvres sous-tendent des centaines et des centaines de pièces arabes. D'aucuns comme Angela Daiana Langone, iront même jusqu'à dire que l'œuvre de Molière a contribué au façonnement de la nouvelle identité arabe au XIXe siècle.¹⁰⁶

Il est donc important d'étudier l'influence des œuvres de Molière sur le monde arabe et leur contribution à l'orientation thématique et esthétique de la représentation dramatique arabe.

En effet, les pièces de Molière ont eu un impact majeur sur l'émergence du théâtre moderne dans le monde arabe. La première pièce montée dans un pays arabe fut une adaptation de *L'Avare* de Molière en 1847 à Beyrouth, créée par le Libanais Marun Al Naqqash et traduite en arabe sous le titre "Al Bakhil". Dans son article intitulé *La fortune de Molière dans le théâtre tunisien*, Hafedh Djedidi, mentionne :

La première pièce jouée dans le monde arabe, et dans un cercle presque familial, est signalée au milieu du 19e siècle (1847) sur l'initiative de Maroun Nakache. Ce fut une adaptation chantée de *L'Avare* de Molière et inspirée par le modèle des maqamats. En le faisant, Maroun Nakache a semé, sans le savoir, la première graine qui essaimera plus tard dans tous les pays arabes qui avaient déjà leurs propres formes traditionnelles de spectacle, lesquelles avaient aussi leurs conventions et leur propre cérémonial¹⁰⁷.

¹⁰⁶Omar Fartate, « Molière dans le monde arabe », *Journées théâtrales de Carthage*, JTC, Tunis, 2022, article n°2 en français, non paginé.

¹⁰⁷Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », *مولير في تونس*, Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23^e édition, article n°1 en français, non paginé.

Il convient également d'étudier la migration de certains traits caractéristiques du théâtre moliéresque en Tunisie, étant donné que les œuvres de Molière ont été largement travaillées dans ce pays.

Grâce à Molière, le genre comique a été adopté sur la scène arabe. Les auteurs et le public étaient séduits par les procédés comiques employés, l'aspect satirique et les thèmes traités dans ses textes, qui leur semblaient familiers :

Remarquons qu'en Tunisie, comme partout dans les pays du Maghreb ou du Machrek, le théâtre comique, surtout celui de Térence et Plaute, va passer à travers les traductions et les adaptations des pièces de Molière : *Madrasat en-nissa*, (*L'École des femmes*), *Al-Maréchal Ammar* (*Le Bourgeois gentilhomme*), *El Hénî Bouderbala* (*Georges Dandin*), *Al-Bakhil* (*l'Avare*), etc...¹⁰⁸

Les artistes tunisiens ont alors commencé à utiliser les techniques de mise en scène, le jeu d'acteur et le langage moliéresques pour créer des pièces originales qui reflétaient les réalités sociales et culturelles tunisiennes. Ainsi, la tradition théâtrale tunisienne a intégré de manière profonde et durable les techniques et les thèmes moliéresques. Depuis lors, les pièces de Molière n'ont cessé d'être traduites, adaptées et jouées en Tunisie, dont *L'École des femmes*, objet de notre étude.

Cette fable a été adaptée en Égypte en 1890, en dialecte égyptien, sous le titre "*Madrasāt al-nisā*" par l'Égyptien Otman Jalal dans une anthologie du théâtre de Molière intitulée "*al-Arba riwayyat min nab al-tiatrat*"¹⁰⁹ (*Les Quatre comédies sélectionnées*). Ce recueil n'a pas pour but de traduire le texte français en arabe, mais plutôt de le transformer en un texte arabophone et égyptianisé. Dans la préface du "*Al-Say Matluf*", Jalal expose sa vision d'arabisation en écrivant : « Ces pièces je leurs ôterai leur robe française et les vêtirai d'une autre arabe »¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Ce recueil comprenait quatre pièces adaptées de Molière : *Al-Say Matluf* (*le Tartuffe*), *al-Nisa'al-alimat* (*Les Femmes savantes*), *Madrasat al-azwaj* (*L'École des maris*) et *Madrasat al-nisa* (*L'École des femmes*).

¹¹⁰ Ons trabelsi, « *Molière, un classique arabe ?* », *Journées théâtrales de Carthage*, JTC, Tunis, 2022, article n°1 en français, non paginé.

En 1960, Tayeb Saddiki a mis en scène la fable au Maroc en arabe dialectal, en la titrant ‘Mahjouba’.



Figure 5: Affiche publicitaire de *L'École des femmes* & 'Mahjouba', adaptation et mise en scène Tayeb Saddiki au Maroc (1960)

Comme cela a été précédemment mentionné, en Tunisie, *L'École des femmes* a été mise en scène par plusieurs personnalités artistiques, notamment Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati, Ahmed Dahmane, Nour Eddine El Kasbaoui, Mohamed Kouka et Walid Ben Abdeslam.

L'École des femmes en Tunisie :

La mise en scène de *L'École des femmes* en Tunisie dans les années 1960 témoigne d'une politique féministe mise en place pour assurer l'émancipation de la femme et la modernisation du pays sous le régime de Habib Bourguiba, président de la République de 1957 à 1987.

Le président Habib Bourguiba a joué un rôle central dans cette politique féministe. Le 10 août 1956, Bourguiba, artisan de l'indépendance, a proclamé l'égalité entre les sexes dans de nombreux domaines grâce à un vaste programme de modernisation et à une série de lois progressistes tunisiennes. Parmi celles-ci, la mise en place du Code du statut personnel (CSP, en arabe : *مجلسة* ؟؟والالشخصية), qui est entré en vigueur le 1er janvier 1957. Le CSP est l'un des actes les plus connus du président Habib Bourguiba, qui l'a qualifié de « réforme radicale, voire une révolution de certains usages régnant dans le pays et contraires à l'esprit de justice et d'équité caractéristiques de l'humain »¹¹¹.

¹¹¹Habib Bourguiba, « Et Bourguiba libéra la femme », 2006, Jeune Afrique, (consulté le 05/03/2019), [URL : <https://www.jeuneafrique.com/62898/politique/et-bourguiba-lib-ra-la-femme/>].

Les lois du CSP ont eu un impact durable sur la société tunisienne, notamment l'abolition de la polygamie, le droit à l'avortement libre et la gratuité de la pilule, ainsi que l'interdiction du port du voile dans les écoles (10 janvier 1957). La Tunisie a été le premier¹¹² pays du monde arabe à accorder aux femmes le droit de vote (14 mars 1957), et le CSP a également instauré une procédure judiciaire pour le divorce ainsi que le principe du consentement mutuel pour tout mariage. Ces réformes ont permis aux femmes de s'émanciper et de participer pleinement à la vie politique et sociale du pays, et ont eu un impact considérable sur leur vie.

L'École des femmes, de Molière est considérée comme « Classique peut-être, mais d'une grande actualité et contemporanéité »¹¹³. Cette pièce met en lumière les limites imposées aux femmes dans la société patriarcale de l'époque et a été choisie pour être mise en scène en Tunisie, afin de mettre en avant ces changements radicaux qui étaient en cours dans le pays.

L'étude des représentations tunisiennes de *L'École des femmes* revêt un intérêt particulier en raison du contexte tunisien, où la place de la femme a toujours été plus problématique qu'en France.

Dans son article intitulé *La fortune de Molière dans le théâtre tunisien*, Hafedh Djedidi se penche sur les raisons pour lesquelles les auteurs et metteurs en scène tunisiens ont choisi *L'École des femmes*. Il explique aussi cet engouement pour la pièce :

Par la politique d'émancipation de la femme menée à tambour battant sous la première république, par le régime de Bourguiba. Beaucoup de conservateurs à l'époque voyaient cela d'un mauvais œil. Le théâtre tunisien s'était alors évertué dans beaucoup de pièces pour fustiger le conservatisme¹¹⁴.

La pièce était donc un moyen pour les artistes et les intellectuels de remettre en question les normes sociales qui limitaient les femmes dans leur vie quotidienne et de promouvoir une vision plus égalitaire de la société. Dans une coupure d'article français sur *L'École des femmes*, intitulé « La TVT prépare *L'École des femmes*, une pièce facétieuse et pathétique », trouvé dans l'ouvrage « مؤلفيات موليير في تونس (*Molière en Tunisie*) », il est mentionné que « *L'École des femmes*,

¹¹²Le premier pays du monde arabe à accorder le droit de vote aux femmes était l'Irak en 1948. Cependant, il est important de noter que l'accès des femmes à l'exercice de ce droit était limité à celles qui étaient alphabétisées et qui répondaient à des critères spécifiques tels que le paiement d'impôts. La Tunisie a accordé le droit de vote aux femmes en 1956, mais elle était le premier pays à le faire de manière plus étendue, sans conditions restrictives.

¹¹³Propos cités par Mohamed Kouka dans un article intitulé « une pièce facétieuse et pathétique », rapportés par Mohamed El May dans « تاريخ موليير في تونس », op.cit.

¹¹⁴ Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

n'est pas restituée dans l'esprit du texte de Molière, mais dans une proposition de lecture contemporaine qui opte pour un réalisme tout à la fois politique et social »¹¹⁵.

Dans la plupart des mises en scène tunisiennes, le texte de cette fable de Molière a été traduit en dialecte tunisien pour mieux correspondre au public tunisien, et ainsi être plus accessible et adapté à ses particularités culturelles, fait attesté par Hafedh Djedidi :

L'arabe littéraire ne pouvant se prêter à ces types de traitement du texte moliéresque, c'est donc dans le dialectal tunisien que certains auteurs dramatiques ont passé le style de Molière, d'où la large marge de manœuvre qu'ils prenaient par rapport au texte original¹¹⁶.

Les auteurs et metteurs en scène tunisiens ont ainsi adapté la pièce en transformant les noms des personnages et des lieux pour la rendre plus proche et plus adaptée au public tunisien. Ils ont également ajouté une touche très tunisienne aux traditions et coutumes. Mohamed Kouka met en avant la modernité et l'actualité de cette relecture de Molière. Selon lui, *L'École des femmes* est « une pièce d'une grande actualité par sa quête de l'humanité, des protagonistes qui l'habitent et de leurs sentiments amoureux. C'est une forme d'éducation sentimentale tributaire d'une ambiance culturelle et politique particulière ».¹¹⁷

Le déplacement de la fable moliéresque dans un contexte tunisien met ainsi en lumière les adaptations et les interprétations spécifiques qui ont été effectuées pour rendre la pièce plus pertinente et en phase avec les préoccupations locales. Il convient également de souligner que les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes* sont variées et chacune d'entre elles apporte une touche unique à la pièce. Pour commencer, étudions celle qui a été mise en scène par Mohamed Aziza en 1962 :

Mise en scène de Mohamed Aziza

Année de création : 1962

Metteur en scène : Mohamed Aziza

Adaptation : Mohamed Zorgati

Régie générale : Cherif El Abidi et Wafa Salem

Production : La Troupe de théâtre de la ville de Tunis

¹¹⁵ Propos cités dans un article intitulé « une pièce facétieuse et pathétique », rapportés par Mohamed El May dans « تاريخ مولير في تونس », op.cit.

¹¹⁶ Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

¹¹⁷ Propos cités par Mohamed Kouka dans un article intitulé « une pièce facétieuse et pathétique », rapportés par Mohamed El May dans « تاريخ مولير في تونس », op.cit.

Direction : Ali Ben Ayed

Interprétations selon l'ordre de leurs apparitions sur scène :

Nourredine Kasbaoui (Arnolphe), Mohamed El-Mourali, Ramadhan Chta, Mohamed El Rachid Gara, Anissa Lotfi, Mohamed El Assouad, Abd Al Hafidh El Smaloussi, Narjes Attia (Agnès), Mohamed Ben Slimen, Hamda Ben Tijani (Alain).

Interprétations :

Horace : Mohsen Ben Abdallah

Les servants :

Alain : Hamda Ben Tijani, sous le nom de “ Barka”

Georgette : sous le nom de “Ourida “

En seulement un mois, la pièce mise en scène par Mohamed Aziza a été jouée à quatorze reprises dans la capitale Tunis, ce qui explique sa réussite et son acceptation auprès du public tunisien à cette époque. De plus, pour la Première, en 1962, le premier Président de la République tunisienne, Habib Bourguiba, était présent avec son épouse. Les titres de presse tels que « Plus vrai que Molière », « Molière et les Tunisiens » et « *L'École des femmes* à Sidi Bou Said » reflètent l'impact significatif qu'a eu la mise en scène de Mohamed Aziza auprès du public tunisien. Ons Trabelsi, dans son article « Molière, un classique arabe ? » souligne que :

L'adaptation se fait d'abord par la redéfinition du cadre de l'action en transposant l'intrigue dans la Tunisie des années soixante et en actualisant les références. Ainsi, la pièce de Molière est présentée à Sidi Bou Said, racontant la même intrigue de *L'École des femmes* de Molière. Les articles accompagnent les succès des représentations, expriment à l'unanimité leur surprise de voir des adaptations qui collent autant à la réalité tunisienne¹¹⁸.

L'article intitulé « C'est plus vrai que Molière » relate le succès de la représentation de *L'École des femmes* :

Je me demande si Molière s'appelait vraiment Jean Baptiste Poquelin et si les Bourgeois de Paris étaient les vrais modèles de ses comédiens. Car après avoir suivi la représentation que donnait la Troupe Municipale de Tunis, mon impression, hier soir, se résumait en quelques mots « C'est plus vrai que Molière ». Plus que d'une traduction, il s'agit d'une adaptation, d'une transposition.¹¹⁹

¹¹⁸ Ons trabelsi, « Molière, un classique arabe ? », op.cit., article n°1 en français, non paginé.

¹¹⁹ Propos cités dans un article intitulé « C'est plus vrai que Molière », La presse, 13 octobre 1963.

Les rôles principaux de cette adaptation ont été joués par : Narjès Attia, Nouredine Kasbaoui, Hamda Ben Tijani et Mohsen Ben Abdallah.

Dans *Jeune Afrique*, Nouredine Kasbaoui, l'acteur qui a interprété le rôle d'Arnolphe, a partagé ses réflexions sur son personnage et la réception de la pièce en Tunisie. Il explique avoir compris la nature de ce personnage vieux et jaloux, qui s'accroche à la jeunesse, en l'interprétant sur scène. Selon lui, le public a été très réceptif et a créé une proximité avec lui et son époque. Kasbaoui va même jusqu'à déclarer : « Pour moi, Molière n'a pensé qu'aux Tunisiens en écrivant cette pièce. Elle convient parfaitement à ce qui se passe en ce moment en Tunisie »¹²⁰. Cette déclaration suggère que la pièce de Molière, malgré sa date de création, reste pertinente et peut encore résonner avec des publics contemporains à travers le monde.

L'auteur Mohamed Zorgati, qui s'est chargé de la traduction du texte de Molière, a effectué des modifications sur le texte et le contexte de la fable pour l'adapter au public tunisien et lui conférer une dimension locale et une tonalité tunisienne.

Lors d'une interview accordée en 1962 à Moncef Charfeddine, auteur et chroniqueur au quotidien en langue française *Le Temps*, Mohamed Zorgati a expliqué les modifications qu'il a apportées au texte de Molière en ces termes :

Nous avons supprimé une dizaine de scènes qui ne pouvaient répondre au goût ni à l'esprit tunisien. Mais, elles ont été évidemment remplacées. Le spectateur étranger reconnaîtra Molière. Le spectateur tunisien se reconnaîtra lui-même, c'est la définition même d'une adaptation réussie¹²¹.

Dans la deuxième partie de cette thèse, nous étudierons de plus près les changements apportés par Zorgati et leur impact sur l'histoire de la pièce de Molière. Nous réfléchirons également aux limites de ces modifications, ainsi qu'à leur pertinence pour le public tunisien contemporain.

Mise en scène de Mohamed Zorgati

Année de création : 1972

Adaptation : Mohamed Zorgati

Production : Troupe de l'Union Théâtrale de Sousse

¹²⁰Nouredine Kasbaoui, *Jeune Afrique*. Cité par : Ons trabelsi, « Molière, un classique arabe ? », op.cit., article n°1 en français, non paginé.

¹²¹Propos cités par Hafedh Djedidi dans son article « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé. Il semblerait que ce propos a été publié dans le journal le quotidien *Le Temps* dans une coupure de presse remise par le fils de Mohamed Zorgati, Tarek Zorgati qui est le gardien de son archive, mais cette coupure de presse n'est pas datée.

Interprétations :

Mohamed Zorgati, Taieb Bakhcheli, Kamel Ben Haj Ali, Fathia El Gharbi, Mourad Karout, Mohamed Amin AL-Abed, Said El Hamrouni, Bouraouia Ben Saad, AL Habib Btabiya.

En 1972, la pièce a été recréée par Mohamed Zorgati dans la ville de Sousse en Tunisie. Cet artiste a joué un double rôle, celui de metteur en scène et de comédien interprétant le personnage d'Arnolphe.



Figure 6: Représentation de *L'École des femmes* au Ribat de Sousse- 1972 ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati

En raison du manque de budget de la troupe à l'époque, « la pièce fut montée avec les moyens du bord de la Troupe de l'Union Théâtrale de Sousse qui n'avait pas les moyens et les ressources humaines (comédiens et techniciens) de la TVT »¹²². Ce qui n'a pas empêché que les accessoires et les costumes mettent en valeur la culture et les traditions tunisiennes, comme nous le verrons dans la deuxième partie de cette thèse.

Mise en scène de Mohamed KOUKA :

Année de Création : 1995

Lieu de représentation : Théâtre Municipal de Tunis

Assistant metteur en scène : El Mongi Ben Hafsia

Traduction : Hamdi El Hmaidi

Scénographie : Mohsen EL Rayes

Lumière : Fathi El Mdini

Maquillage : Karima Azzouzi

Costumes : Hbiba Brik et Fatouma El Charki

¹²²Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

Son : Monji Rateb

Production de l’affiche : Ahmed El Zalfeni

Production : La Troupe de théâtre de la ville de Tunis

Direction : Mohamed Kouka

Interprétations : Mohamed Kouka (Arnolphe), Cherif El Abidi, Nejib Belkadhi, Kaouther El Bardi, Hbiba El Souisi (dans le rôle d’un homme), Romdhan Chta, Wahida El Rajhi, Monji Tounssi.

Interprétations des rôles principaux :

Arnolphe : Mohamed Kouka

Agnès : Kaouther El Bardi

Horace : Nejib Belkadhi

En 1994, un article publié dans le journal “Al Chourouk” en arabe littéraire donnait des détails¹²³ sur la création de cette pièce, qui avait été conçue pour célébrer les quarante ans de la première troupe professionnelle de théâtre en Tunisie. Mohamed Kouka, en choisissant de revisiter cette fable avec une nouvelle lecture, plus de trente ans après sa première mise en scène avec Mohamed Aziza et Aly Ben Ayed, a été motivé par le grand succès rencontré par la pièce à l’époque. Dans cet article, il explique également que son choix de mise en scène vise à représenter le développement de l’art théâtral en Tunisie.

En effet, comme nous l’étudierons par la suite dans la deuxième partie, Mohamed Kouka propose une adaptation de *L’École des femmes* qui se caractérise par sa recherche particulière au niveau de la scénographie et de l’éclairage.

¹²³Ce propos a été trouvé dans une coupure du journal Al Chourouk, consultée dans *Molière en Tunisie* “مولير في تونس” (florilège recueillis par Mohamed El May), op.cit. Cependant, la date de cette coupure de presse n’est pas connue.

Voulant sans doute faire sortir les adaptations et les mises en scène des textes de Molière de ces clichés¹²⁴, Mohamed Kouka, ancien élève de Aly Ben Ayed s'empare en 1995 de ce texte¹²⁵ et en propose une adaptation dans l'esprit du temps avec une recherche particulière au niveau de la scénographie grâce aux moyens dont il disposait à la TVT dont il était devenu le Directeur.¹²⁶

Par ailleurs, la mise en scène de Mohamed Kouka a transposé le style de Molière dans le dialecte tunisien. Cette adaptation a permis de rajeunir la pièce tout en y apportant une touche très tunisienne et en gardant le côté vaudeville de la fable. Lors d'un entretien avec le comédien Nejib Belkhadi, qui a joué Horace dans cette mise en scène, celui-ci a déclaré : « Nous pouvons même dire que le dialecte tunisien a renforcé l'aspect vaudeville¹²⁷ de la pièce ». Dans ce contexte, le commentaire de Nejib Belkhadi met en avant l'importance du dialecte tunisien dans le renforcement de l'aspect comique de la pièce, qui est une des caractéristiques du genre vaudeville.

L'adaptation de Kouka mérite une étude plus approfondie pour mieux comprendre comment la scénographie et la mise en scène ont permis d'adapter cette pièce classique au contexte tunisien tout en laissant intact l'esprit de l'œuvre originale.

Ces adaptations théâtrales de *L'École des femmes* de Molière en Tunisie nous amènent à nous interroger sur la façon dont l'hybridité culturelle se manifeste dans le décor.

L'hybridité culturelle dans le décor des adaptations théâtrales de Molière

Lorsqu'une pièce de Molière est adaptée dans une langue et une culture différentes, cela peut donner lieu à une forme d'hybridité culturelle, notamment au niveau du décor. En effet, le décor peut être inspiré par la culture d'accueil du texte de Molière mais il peut également incorporer certains éléments propres à l'univers moliéresque. Ainsi, on peut parler de proxémies

¹²⁴Hafedh Djedidi fait référence aux clichés renforcés dans les adaptations théâtrales de Molière, en particulier dans celle de Mohamed Zorgati pour *L'École des femmes*. Djedidi évoque des éléments tels que les costumes stéréotypés des personnages, comme le turban ou la chechia, de même que la Djellaba pour les barbons, ainsi que l'utilisation de la canne comme accessoire pour appuyer la vieillesse ou menacer les jeunes personnages. Il mentionne également des situations dramatiques stéréotypées, telles que les scènes de ménage où l'époux est mortifié par sa femme, incarnation de la mégère. Pour Djedidi, ces clichés figent les situations dramatiques.

¹²⁵Ici, l'auteur fait notamment référence aux mises en scène de Mohamed Aziza et Mohamed Zorgati qui ont utilisé le texte traduit par ce dernier. Cependant, Mohamed Kouka utilise une nouvelle traduction réalisée par Hamdi El Hmaidi pour proposer une mise en scène renouvelée de la pièce.

¹²⁶ Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

¹²⁷Le terme "vaudeville" désigne un genre théâtral comique, caractérisé par des intrigues légères, des quiproquos et des personnages stéréotypés et caricaturaux.

moliéresques qui vont donner lieu à des micro-espaces marqués par la culture d'accueil du texte moliéresque.

Dans ce processus d'hybridité, les éléments architectoniques du décor jouent un rôle important. Ils peuvent inclure des éléments de l'architecture traditionnelle de la culture d'accueil, mais aussi des éléments de l'architecture européenne du XVIIème siècle, époque de Molière.

Par exemple, en Tunisie, la plupart des pièces de Molière¹²⁸ ont été adaptées en intégrant des éléments de l'architecture arabo-musulmane. Le décor des adaptations comprend presque systématiquement des motifs arabesques, des arcades, des moucharabiehs (grilles en bois sculpté), ainsi que des éléments propres à l'univers moliéresque, tels que des colonnes et des arches en pierre. Les costumes des comédiens ont également été adaptés pour refléter la culture tunisienne. Certains personnages portent des vêtements traditionnels tunisiens, comme la djellaba et le burnous, tandis que d'autres endossent des tenues plus occidentales. Ces adaptations ont cherché à créer de nouvelles visions des personnages de Molière qui reflètent à la fois la culture tunisienne et l'univers de Molière, en utilisant des éléments architecturaux et des costumes qui combinent les deux cultures de manière harmonieuse.

En conclusion, l'hybridité culturelle dans le décor des adaptations théâtrales de Molière est un phénomène intéressant qui montre comment différentes cultures peuvent se mélanger pour créer quelque chose de nouveau et d'original. Les éléments architectoniques du décor jouent un rôle important dans cette hybridité en combinant des éléments de différentes cultures pour créer un nouveau décor qui reflète à la fois la culture d'accueil et l'univers de Molière.

Cette hybridité culturelle soulève des interrogations quant à la possibilité d'une scénographie pluriculturelle dans un spectacle classique qui traverse plusieurs imaginaires collectifs. Comment la scénographie peut-elle être le lieu de l'expression d'une certaine forme d'interculturalité, et est-il possible de créer un décor qui intègre des éléments de différentes cultures tout en préservant l'univers de la pièce classique ?

L'École des femmes comme nous l'avons vu, met en scène la question du rapport hommes / femmes. En étudiant comment les adaptations tunisiennes ont abordé cette question, nous pourrions mieux comprendre comment la scénographie peut refléter les enjeux interculturels et les problématiques universelles de l'œuvre.

¹²⁸Voir : *Al -Maréchal Ammar (Le Bourgeois Gentilhomme)*, *El Héni Bouderbala (Georges Dandin)*, *Al-Bakhil (L'avare)*, *Tartouf (Tartuffe)*, *El mrith bel Ot'ot (Le médecin malgré lui)*, etc.

3. Molière et l'inégalité des sexes

Comme nous l'avons mentionné précédemment dans le chapitre 2.1, le théâtre est avant tout une forme de communication qui renvoie souvent à la réalité sociale ou à une critique de celle-ci.

L'École des femmes, l'une des grandes comédies de Molière, toujours représentée aujourd'hui, aborde une problématique éternelle qui reste d'actualité : la question du rapport homme/femme et de l'inégalité des sexes. Aujourd'hui, les metteurs en scène et les scénographes, à travers leurs créations, réveillent cette approche genrée et nous la présentent d'une manière artistique, singulière et différente de celle de Molière.

Certes, la question de l'inégalité sociale des sexes, dont Molière parle dans sa pièce *L'École des femmes* au XVIIe siècle, a connu une évolution importante depuis cette époque ; les femmes ont acquis de nombreux droits et ont vu leur statut social s'améliorer dans de nombreux pays.

Cependant, il est important de souligner que l'égalité entre les sexes est encore loin d'être atteinte dans de nombreux domaines de la vie quotidienne. Les inégalités persistent dans le monde professionnel, dans l'accès à l'éducation et à la santé, dans la répartition des tâches domestiques, dans la représentation politique, etc. Il serait utopique même de croire qu'elle puisse exister vraiment.

L'art s'est saisi de cette question dans un grand nombre de débats, études et œuvres qui traitent aujourd'hui de l'inégalité entre les sexes. En effet, ces différentes actions visent à sensibiliser le public et à promouvoir une prise de conscience collective des inégalités existantes, ainsi qu'à encourager une réflexion sur les moyens de les surmonter.

Dans *L'École des femmes*, Molière représente la femme dans un espace restreint, souvent une chambre, qui symbolise tant son confinement que sa soumission aux attentes sociales de l'époque. Cette représentation est caractérisée par des éléments de décor tels qu'une porte et une fenêtre, suggérant que la femme est isolée et surveillée. Cette représentation du rapport homme/femme sur scène peut être considérée comme une représentation stéréotypée et limitative du rôle de la femme dans la société. Les nouvelles formes de représentation cherchent donc à donner une voix aux femmes et à leur permettre de jouer un rôle plus actif et égalitaire dans la société.

On peut citer l'exemple du travail plastique de Phia Ménard, artiste qui est à la fois metteuse en scène, chorégraphe, scénographe et performeuse, et qui a beaucoup travaillé sur la question des rapports entre hommes et femmes. Ainsi, *La saison sèche*, pièce qu'elle a conçue et mise en scène en 2018 à Avignon, où Phia Ménard interroge la domination masculine, conteste le pouvoir patriarcal et se détache des assignations de genre.

Le décor représente une sorte de foyer patriarcal, une zone de confinement entièrement blanche où sept femmes sont enfermées. De la soumission au combat, Phia Ménard retrace les souffrances silencieuses de ces femmes pour défier l'oppression masculine et détruire ce foyer patriarcal. Les murs blancs immaculés de cet espace de vie dominant deviennent au cours de la représentation des ruines qui s'écroulent sous des coulées de boue, laissant place à un nouvel ordre social de vie.

Lors d'une interview intitulée "La domination n'est pas un mode de gouvernance", Phia Ménard a expliqué la raison pour laquelle elle a choisi le titre de sa création « saison sèche » :

Ce titre, « Saison sèche », est une sorte de déformation. C'est qu'à l'époque où je m'intéresse au sujet « comment s'extraire du patriarcat ? », je me rappelle de la violence notamment de cette histoire des Athéniennes qui vont faire la grève du sexe pour arrêter la guerre avec les Spartes. Il y a exactement la même chose qui s'est passé au Nigéria, une femme a réussi à arrêter la guerre civile en provoquant une grève du sexe. C'est une manière de dire « mon sexe est sec, tu n'y touches pas », la saison humide c'est la saison de l'amour, la saison sèche c'est une saison sans amour¹²⁹.

En ce sens, Phia Ménard interroge les rapports de force qui sous-tendent notre vie quotidienne et, selon ses propres termes, notre société phallogcentrée : « Je pense que la question des rôles féminins et masculins dans la société sont en effet des relations de pouvoir terribles, d'autant plus dans les sociétés qui se cherchent des moyens de survivre »¹³⁰. Ainsi, la réflexion qu'avait posée Molière dans *L'École des femmes* sur l'inégalité des sexes demeure pertinente de nos jours et continue à inspirer les créateurs contemporains.

La question du clivage homme/femme soulevée par *L'École des femmes* suscite des questionnements qui méritent d'être étudiés. En effet, la pièce s'ouvre sur une discussion entre

¹²⁹Phia Ménard, « Phia Ménard : "La domination n'est pas un mode de gouvernance" », 2019, Toute La Culture, (consulté le 10/01/2022), [Interview]. [URL : <https://toutelaculture.com/actu/phia-menard-la-dominacion-nest-pas-un-mode-de-gouvernance-interview/>].

¹³⁰ Ibid.

Arnolphe et Chrysalde au sujet des femmes, où Arnolphe expose sa vision de l'épouse idéale, décrivant comment elle devrait être et se comporter dans le mariage.

L'intitulé de la pièce, *L'École des femmes*, lui-même suscite plusieurs interrogations : que signifie une école des femmes ? Qui sont les enseignants ? Des hommes ? Et que peut-on apprendre dans cette école ? Est-ce qu'on y enseigne aux femmes à être "femmes" selon le modèle masculin ?

Il y a une école, donc il y a un présupposé : c'est le mâle dominant ou l'homme dans la culture aussi bien européenne française qu'arabe tunisienne qui va faire l'école à la femme, lui apprendre à être femme, selon le modèle que l'homme a lui-même créé, le modèle d'Arnolphe. Cela renvoie à la fameuse formule de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient »¹³¹.

Mais finalement, c'est bien à la naissance d'une femme que l'on assiste à travers *L'École des femmes*, la naissance d'Agnès, « naissance qui est une émancipation ; naissance permise par la découverte de l'amour, l'apprentissage du sentiment, l'adhésion à sa pleine jeunesse »¹³². Le titre de la pièce prend alors un double sens, le projet d'Arnolphe se retournant contre lui. *Molière* a fait de l'amour le moteur de l'émancipation de la femme et de l'éveil de son intelligence.

« Il le faut avouer, l'amour est un grand maître

Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être

Et donne de l'esprit à la plus innocente. » (Acte III, scène IV).

Agnès est l'image de la femme qui mène un combat contre l'homme pour pouvoir refuser ce statut de la femme sotte et ignorante qu'Arnolphe lui attribue, pour être libre de choisir son partenaire et d'avoir le pouvoir de s'exprimer et de rejeter ainsi l'homme indésirable. Il est donc également possible que le sujet soit lié au pouvoir des femmes dans la société.

Nous tenterons donc de vérifier, dans la deuxième partie de notre thèse, au travers d'une étude analytique des mises en scène et des scénographies de la pièce, l'hypothèse que les

¹³¹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, Paris, Gallimard, 1949, p.15.

¹³² Préface de Joy Sorman "femmes libérées, ou le féminisme dans *L'École des femmes*", Collection dirigée par Johan Faerber, *Molière : L'École des femmes*, texte intégral, Paris, Hatier, 2019, p.7.

scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* seraient des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs qui se dégage de l'œuvre de Molière.

*

En conclusion, ce premier chapitre de notre thèse a mis en lumière l'importance de la scénographie théâtrale dans la création artistique. Nous avons présenté les différents imaginaires impliqués dans la réalisation d'une œuvre théâtrale et étudié la relation entre l'espace scénique et l'espace dramatique, ainsi que le rôle de la scénographie dans cette recherche artistique. Nous avons ensuite présenté la fable de Molière, *L'École des femmes*, qui fera l'objet de notre étude de cas, et justifié notre choix de six mises en scène, trois françaises et trois tunisiennes. En étudiant l'influence de Molière sur le monde arabe et en examinant l'hybridité culturelle dans les décors des adaptations théâtrales de Molière en Tunisie, nous avons souligné l'importance des éléments architectoniques pour créer des micro-espaces marqués par la culture d'accueil. Nous reviendrons par la suite sur cet aspect au cours de notre analyse.

Enfin, nous avons également étudié la question du rapport homme/femme soulevée par la pièce et réfléchi à comment elle peut être représentée de manière plastique.

**Partie II. Scénographies contemporaines
de *L'École des femmes* : Imaginaires et
modalités de conjugaison**

Après avoir étudié la fable de *L'École des femmes* de Molière et présenté les six mises en scène qui feront l'objet de notre analyse, cette deuxième partie se concentrera sur l'analyse des scénographies de ces représentations. L'objectif est de comprendre le rôle joué par la scénographie dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation ainsi que les moyens utilisés pour y parvenir.

Dans un premier chapitre, nous étudierons l'apport des scénographies à l'histoire racontée, en adoptant une approche comparative pour étudier leurs diversités et focalisations. Nous verrons comment la scénographie peut contribuer à la mise en valeur de certains aspects de l'intrigue ou des personnages, ainsi qu'à la création d'une atmosphère particulière.

Dans un deuxième chapitre, nous nous intéresserons à la rencontre du personnage dramatique avec le matériel scénique (décor, accessoires, éclairage), à la manière dont les personnages interagissent avec la dimension spatiale de la fable et comment les comédiens racontent la fable à travers leurs interactions avec la scénographie.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous étudierons la représentation des relations homme/femme dans les différentes mises en scène, cherchant ainsi à répondre à cette question centrale : comment les metteurs en scène et scénographes ont-ils représenté la problématique des relations homme/femme ?

Nous étudierons les différentes approches artistiques qui ont été utilisées pour représenter la femme et la problématique des relations homme/femme, ainsi que les différentes ouvertures sur lesquelles la question du rapport homme/femme a pu déboucher. Nous vérifierons ainsi l'hypothèse que nous avons formulée à la fin de la première partie de notre thèse : les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* seraient des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs qui se dégage de l'œuvre de Molière.

En somme, l'objectif de cette deuxième partie est de montrer comment la scénographie, grâce à ses moyens techniques et son vocabulaire plastique, peut jouer un rôle clé dans la rencontre des imaginaires.

Chapitre 1 : Dramaturgies et Scénographies

Pour saisir l'apport des scénographies, nous allons mener une analyse comparative selon trois axes : dispositif scénique, approches corporelles et costumes.

Le dispositif scénique fait référence à l'ensemble des éléments qui composent la scène : décor, accessoires, éclairage, etc. Nous étudierons donc les différents dispositifs des six mises en scène de notre corpus, en pointant leurs diversités et leurs partis pris.

La formule « approches corporelles » renvoie à la façon dont les acteurs se meuvent et interagissent avec l'espace. Il s'agira donc d'analyser la manière dont les personnages sont mis en scène, dont leur présence physique a été utilisée et dont leur rapport à l'espace a été exploité.

Quant aux costumes, nous étudierons leurs apports respectifs dans les six mises en scène.

Ainsi pourrions-nous appréhender la contribution de ces scénographies contemporaines à la pièce de Molière et nous interroger sur la manière dont le texte de Molière a été traité pour et par chaque imaginaire.

1. Dispositifs scéniques : diversités et parti pris

La conception d'une scénographie implique la création d'un ensemble d'éléments qui participent à la signification de la représentation. Pour cela, une équipe artistique doit travailler ensemble, incluant les acteurs, les mouvements scéniques, la sonorisation, l'éclairage et les costumes, afin de créer le dispositif scénique dans sa totalité. Ce dispositif « fonctionne comme une machine à jouer qui participe, avec la dramaturgie, la mise en scène et le jeu, à l'événement théâtral ». ¹³³

Citons à titre d'exemple le dispositif inventé par Richard Peduzzi pour *I am The Wind* de Jon Fosse, mise en scène par Patrice Chéreau en 2011, une pièce centrée sur la thématique de l'eau. Ce dispositif scénique était composé principalement d'une grande plateforme rectangulaire (environ trois mètres sur trois) pivotant et tournant sur elle-même, et située au centre du plateau, lequel était recouvert d'une eau boueuse. L'ensemble évoquait deux hommes sur un radeau en perdition au milieu de l'océan de manière assez réaliste. De l'eau et une machine qui bougeait, une eau qui « arrivait comme une boue, une eau boueuse, marécageuse » ¹³⁴, racontait Richard Peduzzi à Georges Banu.

¹³³ Marie-Noëlle Semet-Havias, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., pp.23-24.

¹³⁴ Richard Peduzzi, « Chap30 - Richard Peduzzi en entretien avec Gilbert Durand », Ina, (consulté le 15/02/2023), [URL : <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Peduzzi/richard-peduzzi/transcription/27>].

Cette plateforme en mouvement créait une tension dramatique et ses mouvements contraignaient ceux des acteurs en équilibre instable, créant une expérience immersive pour le spectateur, offrant une vision poétique et contemplative qui renforçait la dimension métaphorique de la pièce.



Figure 7: *I Am the Wind* de Jon Fosse, mis en scène par Patrice Chéreau & scénographie Richard Peduzzi, présenté notamment au Festival d'Avignon 2011. © Simon Annand.



Figure 8: *I Am the Wind* de Jon Fosse, scénographie Richard Peduzzi, (Capture d'écran, chap.30) URL : <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Peduzzi/richard-peduzzi/sommaire>

Robert Wilson, quant à lui, crée souvent des images poétiques et oniriques en utilisant des formes et des couleurs abstraites dans ses dispositifs scéniques, offrant ainsi une expérience visuelle, sensorielle, intense au spectateur. Dans *Orlando* en 1993, spectacle où Isabelle Huppert interprétait le personnage éponyme du roman de Virginia Woolf, Wilson avait créé un dispositif scénique minimaliste, principalement composé de formes abstraites et de jeux de lumière, laissant la scène nue sans décor fixe. Seuls trois accessoires occupaient l'espace : un escalier, un chêne et un manuscrit.

Ce dépouillement étudié permet « un accès direct au texte et libère l'imaginaire ».¹³⁵ La lumière y joue un rôle important, créant des effets dramatiques et des ambiances particulières. Dans un reportage diffusé lors du *Journal de 20h* du 26 septembre 1993, Isabelle Huppert déclare :

Dans un travail avec Bob Wilson, on apprend à trouver des partenaires inhabituels que sont la lumière, que sont l'espace. L'espace est véritablement une matière. Pour moi, je n'ai pas l'impression d'être dans le noir, j'ai l'impression d'être dans une matière vivante, soit que je

¹³⁵Ce propos a été souligné par un journaliste lors d'un Journal télévisé, diffusé lors du « Journal de 20h » du 26 septembre 1993. Voici le lien de notre source : URL : [<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>], (consulté le 05/04/2023).

sculpte, soit que je pousse. Tout a un sens, puisque tout est forme, donc tout a un sens. Je n'ai pas le sentiment angoissant de la solitude.¹³⁶



Figure 9: *Orlando* d'après Virginia Woolf, mise en scène & scénographie et lumières de Robert Wilson © Abisag Tüllman, 1994.



Figure 10: *Orlando* d'après Virginia Woolf, mise en scène & scénographie et lumières de Robert Wilson URL: <https://www.theatre-odeon.eu/en/orlando>.

Quant aux dispositifs scéniques de Romeo Castellucci, metteur en scène et plasticien célèbre pour ses productions audacieuses et provocatrices, ils ont souvent pour but de susciter des réactions émotionnelles fortes chez le spectateur, ainsi pour son dispositif scénique de la pièce ‘*Hey Girl*’, où il utilise des marionnettes géantes et grotesques pour représenter les personnages, créant ainsi une esthétique dérangeante et inhabituelle.

Les exemples de dispositifs scéniques que nous venons d'évoquer, ceux conçus par Richard Peduzzi, Robert Wilson et Romeo Castellucci, soulignent leur importance en tant qu'élément clé de la représentation théâtrale. Il permet au spectateur de se confronter à un espace différent de celui du quotidien, l'invitant ainsi à repenser sa perception de l'espace.

L'objectif de cette partie est d'étudier le dispositif scénique des six mises en scène de *L'École des femmes*, en adoptant une approche comparative qui mette en évidence leurs différences, mais aussi leurs points de convergence.

Notre étude repose sur trois paradigmes d'analyse. À savoir, une notion : celle du seuil comme lieu d'imaginaires, un parti pris : choix du dispositif scénique pour chaque imaginaire (styles employés, sources d'inspiration, formes du dispositif scénique, couleurs, etc.) et un résultat : l'apport du dispositif scénique au traitement du texte.

¹³⁶Ce propos a été souligné par Isabelle Huppert lors d'un Journal télévisé, diffusé lors du « Journal de 20h » du 26 septembre 1993. [URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>], (consulté le 05/04/2023).

A. Le seuil dans les dispositifs scéniques de *L'École des femmes* : un lieu d'imaginaires

Il nous semble que la question du seuil joue un rôle important dans la création des dispositifs scéniques des différentes mises en scène de *L'École des femmes* que nous avons retenues. Cependant, cette question a été traitée de manière différente dans chacune d'elles, tant sur le plan plastique que sémiotique, transformant le seuil en un lieu d'imaginaires.

Pour Walter Benjamin, le seuil est une « zone de transition »¹³⁷. Cette zone possède une forte dimension métaphorique et symbolise une frontière entre deux mondes distincts. Le seuil peut être physique, comme l'élément fixe qui signale l'entrée dans la maison, ce à quoi renvoie l'étymologie du mot, mais il peut également être abstrait et représenter une frontière symbolique plus profonde.

Le seuil est un endroit où l'on peut prendre le temps de s'arrêter, de réfléchir, d'hésiter et de faire des choix, mais où l'on ne peut pas rester indéfiniment. Ainsi, nous pouvons considérer cette zone de transition comme l'illustration possible d'un changement, un moment clé de transition. Franchir le seuil, c'est ainsi « passer d'un univers à un autre et être potentiellement transformé dans et par ce passage »¹³⁸.

Notons à cet égard que *L'École des femmes* est une pièce théâtrale qui se déroule devant la maison où Agnès est enfermée, sur le seuil de la maison. Cela fait de l'intérieur de la maison un lieu de mystère qui suscite l'imaginaire du spectateur et invite les scénographes et metteurs en scène à faire travailler leur imaginaire. Au cours de notre interview avec le metteur en scène Stéphane Braunschweig, celui-ci a affirmé :

Il est évident que c'est une pièce qui est spécialement déclenchée pour l'imaginaire du spectateur. Le fait que nous soyons situés sur le seuil de la maison et que des tas de choses se passent dans cette maison pendant toute la pièce, y compris ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après, soulève également des questions et stimule l'imagination du spectateur¹³⁹.

¹³⁷Walter Benjamin, *Paris. Capitale du XIXe siècle*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Passages », 1989, p.852.

¹³⁸Victor Thimonier, « Débordements scénographiques : Expériences de franchissement du seuil au théâtre », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, p.64.

¹³⁹ Propos recueillis lors d'une Interview réalisée par nous-mêmes avec Stéphane Braunschweig le 13/10/2020 à Paris par Zoom pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir Annexe 1.

Rappelons que la notion de seuil revêt une grande importance dans le théâtre, trouvant ses origines aux racines mêmes de cette forme artistique. Dans la tragédie antique, la majeure partie de l'action se déroulait quasiment sur un seuil, que ce soit devant un palais ou sur une place (qui peuvent être considérés comme des espaces transitionnels ou des seuils). Les actions essentielles censées se dérouler à l'intérieur étaient généralement racontées par un coryphée ou un chœur, chargés de relater les événements qui se déployaient.

Ainsi, notre étude portera sur la rencontre entre l'imaginaire de l'auteur qui a fait du seuil le lieu clé de la pièce et l'imaginaire des metteurs en scène et des scénographes qui ont tenté, à travers leurs dispositifs scéniques, de représenter cette notion de seuil de manière originale sur les plans plastique et sémiotique.

***L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne (2014)**

L'École des femmes mise en scène par Catherine Anne en 2014 s'ouvre sur une maison en forme de cube rose fade surmonté d'une terrasse faisant face au public. À droite, côté cour, se trouve un escalier qui mène à cette terrasse.

Cet escalier a une triple fonction. Premièrement, il sert d'assise aux personnages qui s'y posent pour se reposer ou discuter d'une affaire importante. Dans l'acte I, Arnolphe et son ami Chrysalde sont assis sur les marches en train de discuter d'Agnès. Cet échange est crucial pour l'intrigue de la pièce, car il révèle les intentions d'Arnolphe et sa stratégie pour garder Agnès ignorante et sous son contrôle.

L'utilisation de l'escalier illustre et renvoie à la hiérarchie sociale des personnages : Arnolphe est assis sur une marche plus haute que Chrysalde, il le domine, est en position de pouvoir.



Figure 11: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque « Agnès hier et aujourd'hui » & *Agnès* (Catherine Anne) / *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).



Figure 12: *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, Acte I, scène 1, (Capture d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

L'escalier suscite également des comportements physiques : Arnolphe posant ses mains sur les marches, essaie d'y faire des pompes : pour se détendre, libérer ses pulsions ou retrouver sa jeunesse perdue ? En tout cas, il se ridiculise. Enfin, cet escalier donne accès aux terrasses de la maison, ce qui en fait un élément pratique et fonctionnel de la scène.



Figure 13: Figures illustrant les fonctions de l'escalier dans *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

À gauche de l'escalier se trouve une porte tournante qui permet un accès rapide à la maison d'Arnolphe. Le principe de cette porte est similaire à celui d'une double porte à tambour, où l'ouverture de l'une entraîne la fermeture de l'autre. Ce qui donne l'impression d'un sas ou d'une entrée protégée.



Figure 14: Figure illustrant la technique de l'ouverture de la porte dans le spectacle *L'École des femmes*, Scénographie de Sigolène de Chassy (Capture d'écran).

Côté jardin se trouve un petit balcon ne disposant que d'une seule chaise. Cette dernière semble être réservée à Arnolphe. Dans l'acte III, scène II, ce balcon se transforme en une porte à guillotine coulissante, qui sert de cadre à l'échange entre Arnolphe et Agnès. Cette porte permet également un accès direct à la maison.



Figure 15: Transformation du balcon en une porte à guillotine coulissante, *L'École des femmes*, Scénographie de Sigolène de Chassy (Captures d'écran)

En conséquence, les deux portes de la maison permettent des passages rapides entre le dedans et le dehors.

Côté cour et à environ un mètre de la maison se trouve un petit espace avec deux petits arbres où les comédiens jouent de temps en temps. Il s'apparente à un petit jardin secret où les actions peuvent se dérouler à l'insu de tous.



Figure 16: *L'École des femmes*, Scénographie de Sigolène de Chassy (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Les différents éléments et lieux de passage de ce dispositif scénique, tels que l'escalier, les deux portes de la maison et le coin jardin, créent plusieurs seuils qui se transforment au fur et à mesure de l'action : ainsi du balcon qui se transforme en porte à guillotine coulissante, sans que l'on puisse percevoir le mystère de cette maison en cube qui forme un espace fermé malgré ses nombreux accès. Rien ne se laisse découvrir.

D'un point de vue plastique, ces seuils se manifestent à travers un jeu de caché et de montré, d'apparition et de disparition, de voilement et de dévoilement de la maison en cube, ainsi que par la transformation des éléments du dispositif scénique en fonction des besoins de l'intrigue. Les grands volets, qui créent des passages mystérieux entre l'intérieur et l'extérieur, rendent tout cela possible. En outre, l'escalier se présente en tant que lieu de passage important qui constitue un seuil symbolique, invitant à réfléchir à la question de la hiérarchie sociale et du pouvoir.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand ELOI (2015)



Figure 17: Maquette du scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir, *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.

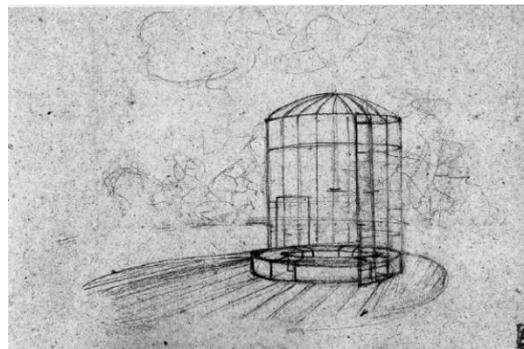


Figure 18: Esquisse du scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir, *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.

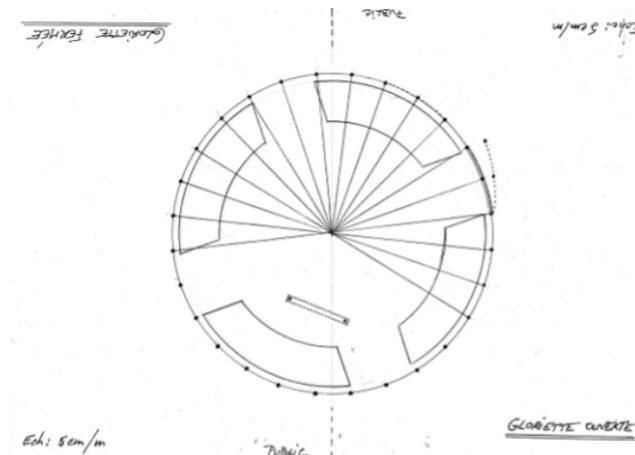


Figure 19: Vue de Plan de la gloriette réalisée par la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir pour *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.

La pièce s'ouvre sur une gigantesque cage dorée en cuivre légèrement oxydé, située au centre de la scène. À l'intérieur de cette cage, une jeune fille (Agnès) est assise sur une balançoire en corde, tenant un livre à la main. Cette cage qui prend la forme d'un demi-cercle en métal joue un double rôle en se transformant, grâce à une rotation, en gloriette ou en maison-cage, dans laquelle Agnès est emprisonnée. Cette transformation est souvent effectuée par le personnage d'Arnolphe qui tourne le dispositif.



Figure 20: Agnès assise sur une balançoire en corde, Acte I, Scène 1 - *L'École des femmes*. URL : <https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/>



Figure 21: La transformation de la cage en gloriette par rotation du dispositif par Arnolphe, *L'École des femmes* (capture d'écran du spectacle) © Archives personnelles d'Armand Eloï. (La captation du spectacle nous a été fournie par le metteur en scène).

Quatre bancs identiques entourent la cage où les personnages peuvent s'asseoir et accomplir la représentation de la gloriette. Et côté jardin, un autre banc se trouve face au public.

La porte de la cage côté jardin donne un accès direct à la maison.

Au fond de la scène, on peut voir une grille, derrière laquelle se trouve un fond vert portant des feuilles qui font songer à des arbres. Cette représentation de la nature évoque également l'idée de gloriette. « On voit que la cage faisait la maison et que lorsque l'on tournait, il y avait un grand



Figure 22: Porte de la cage côté jardin, scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir. URL : <https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/>

changement : des feuilles apparaissaient et on se retrouvait ailleurs tout en étant au même endroit ». ¹⁴⁰

De ce coin-là, deux hommes (Arnolphe et son ami Chrysalde) arrivent vers la cage (acte 1, scène 1). « Il y a cette grille à l'arrière, où les choses se passent parfois dans le Vème acte, et nous les voyons se produire à l'extérieur de la maison ». ¹⁴¹

La grille en cuivre est construite du même matériau que la maison d'Agnès et constitue une sorte de barrière entre l'extérieur et l'intérieur, rendant Agnès doublement prisonnière et limitant l'accès à la maison d'Arnolphe.



Figure 23: *L'École des femmes*, Acte I, scène 1 - Représentation de la grille en cuivre située au fond de la scène, symbolisant une barrière entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. (Capture d'écran).

La transparence du dispositif scénique permet d'assister aux différentes actions qui se passent durant les scènes, à l'intérieur ou à l'extérieur de la maison. « Les scènes à l'intérieur de la maison se jouent dans la gloriette, le public profite de la transparence du volume, pour un jeu arbitraire du dedans – dehors » ¹⁴².



Figure 24: La Transparence du dispositif scénique- *L'École des femmes*, scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir (capture d'écran).

¹⁴⁰Ce propos, nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris, pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir Annexe 1.

¹⁴¹Ibid.

¹⁴²Extrait d'une interview avec Emmanuelle Sage-Lenoir par nous-mêmes à Paris, le 06/08/2019, voir annexe 1.

La mise en scène d'Armand Eloi évoque de façon explicite la quête de liberté d'Agnès ; en faisant de la maison une cage à oiseau, il suggère l'emprisonnement psychologique d'Agnès, et crée une ambiance étouffante rappelant la situation de la protagoniste. Cette cage peut être interprétée comme une allégorie de la société patriarcale qui emprisonne les femmes dans des rôles stéréotypés et limitatifs.

La transformation de la cage en gloriette par rotation du dispositif symbolise l'évolution du statut d'Agnès, sa quête de liberté. De même, la représentation d'un paysage vert et feuillu suggère un échappatoire offert à Agnès ; la nature serait une alternative à l'emprisonnement social dans lequel la jeune femme est piégée. La présence de ce paysage naturel évoque donc un lieu où Agnès peut trouver la liberté qu'elle cherche, loin des contraintes sociales qui l'emprisonnent.

La transparence du dispositif scénique pour un jeu dedans-dehors peut suggérer, d'une part, une confusion entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, renforçant ainsi l'idée que la liberté est difficile à atteindre, en montrant que la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la maison est floue. D'autre part, elle peut encourager les spectateurs à réfléchir sur les différentes façons dont les femmes sont emprisonnées, invisibilisées ou ignorées par la société.

Contrairement à la mise en scène de Catherine Anne, celle d'Armand Eloi ne cherche pas à dévoiler un mystère, mais plutôt à tout révéler de façon transparente. Cette approche permet aux spectateurs de se concentrer sur l'histoire et sur les émotions des personnages, cependant, elle peut également enlever une part de mystère et d'interprétation personnelle de la part du spectateur et ainsi limiter son imaginaire.

D'un point de vue plastique, le seuil est représenté par la transparence et la mobilité du dispositif scénique. La question du seuil peut alors être interprétée dans cette mise en scène comme celle de la transition du statut d'Agnès, ou d'une initiation à une nouvelle forme de liberté, liberté difficile à atteindre mais qui pourrait être possible grâce à une prise de conscience du personnage féminin.

L'École des femmes mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)

La pièce s'ouvre (acte 1, scène 1) sur une salle de sport ; un plateau recouvert d'une moquette rouge sang, deux vélos noirs sans roues de salles de sport face au public, à environ trois mètres de distance l'un de l'autre, sur lesquels deux cyclistes en tenue de jogging pédalent en discutant, leurs deux serviettes posées sur leurs vélos.



Figure 25 : *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 © Elizabeth Carecchio URL : <https://www.la-coursive.com/projects/lecole-des-femmes/>

Au fond et au milieu, face au public toujours, un banc de vestiaire en bois, redoublé par deux autres ; un, à l'avant-scène côté jardin, et l'autre, à l'avant-scène côté cour, placés à environ quatre mètres de distance l'un de l'autre. Sur ces deux bancs traînent quelques affaires de sport (sacs, habits, gourde...).

Au fond, un panneau réfléchissant. Celui-ci, remplissant la même fonction qu'un miroir, crée une illusion optique. Il rappelle d'autres scénographies de Stéphane Braunschweig comme *Le Misanthrope*, où d'immenses miroirs réfléchissaient les acteurs et les spectateurs au centre du plateau.



Figure 26: *Le Misanthrope*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).URL : https://www.youtube.com/watch?v=12twXcL58YA&ab_channel=St%C3%A9phanieMartin.

Le dispositif scénique de la mise en scène de Stéphane Braunschweig repose sur deux panneaux vitrés transparents de métal, suspendus aux cintres qui suggèrent un espace entre le réel et cette échappée imaginaire où l'on essaie de découvrir ce qu'il y a à l'intérieur de la maison.

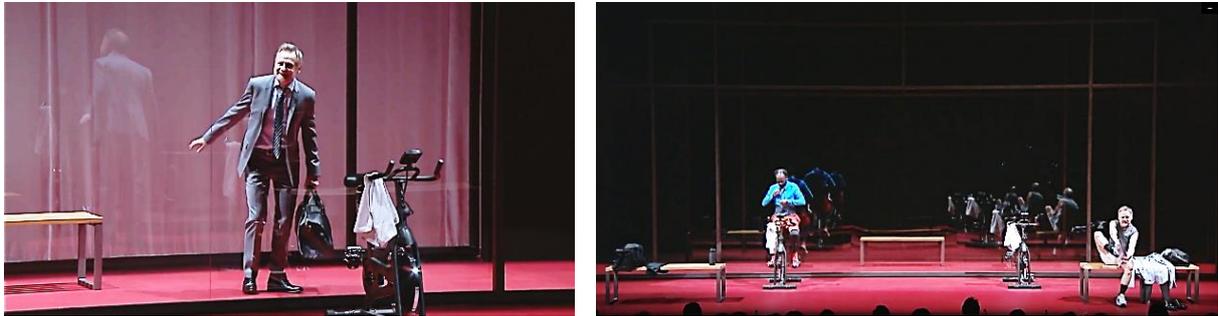


Figure 27: Illustrations mettant en évidence la conception des panneaux vitrés dans la scénographie de Stéphane Braunschweig pour *L'École des femmes*, Acte I, scène 1 (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>.

Ces panneaux vitrés créent un jeu de dedans-dehors, qui permet aux spectateurs de regarder à l'intérieur tout en étant à l'extérieur.

En s'ouvrant sur la deuxième scène de l'acte I, les châssis vitrés nous transportent à l'intérieur de la maison d'Arnolphe. Derrière les vitres, on voit Agnès allongée sur un grand lit, dans une pose suggestive, tenant un ciseau à la main et portant un large tee-shirt en guise de chemise de nuit, qui met en valeur son corps. Sa posture renvoie à l'image cliché de la femme réduite à un objet destiné à satisfaire le désir masculin.



Figure 28: Illustrations de l'évolution de la scénographie de Braunschweig à travers les châssis vitrés, *L'École des femmes*, Acte I, scène 2 (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>.

Outre les panneaux vitrés, Braunschweig utilise un rideau pour séparer la chambre d'Agnès, lieu de son enfermement, du monde extérieur. Ce rideau crée un jeu de caché et de montré et figure, à notre sens, une barrière symbolique qui trace une frontière poreuse entre la sphère du social et celle de l'intime (la chambre d'Agnès), emprisonnant ainsi le personnage d'Agnès en la coupant du monde qui l'entoure. Cette barrière renforce le sentiment d'isolement et de vulnérabilité d'Agnès, en faisant de la chambre un lieu de confinement.



Figure 29: Illustration du rideau séparant la chambre d'Agnès du reste du décor, *L'École des femmes*, scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 3. (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).
URL : <https://vimeo.com/327310297> .

Deux entrées mènent à la chambre d'Agnès : l'une située côté cour et l'autre côté jardin, par lesquelles les servants Alain et Georgette entrent et sortent tout au long de l'acte I.



Figure 30: Illustrations des deux portes menant à la chambre d'Agnès, *L'École des femmes*, scénographie de Stéphane Braunschweig, acte I. (Capture d'écran).

Stéphane Braunschweig facilite le passage d'un espace à un autre, de l'extérieur, espace public, au privé, maison d'Arnolphe et chambre d'Agnès, en utilisant des panneaux vitrés et des miroirs. Leur utilisation permet d'avoir plusieurs seuils, comme il le dit lui-même : « J'ai donc commencé à imaginer ce système de vitres qui permet d'avoir plusieurs seuils. Cela signifie que nous avons toujours un seuil, mais que ce seuil se déplaçait »¹⁴³.

La diversité des accès d'entrée et de sortie, via les panneaux, les deux portes de la maison et le rideau de la chambre d'Agnès, renforce cette idée de seuils multiples. La pluralité d'accès

¹⁴³Propos recueillis lors d'une Interview réalisée par nous-mêmes avec Stéphane Braunschweig le 13/10/2020 à Paris par Zoom pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir Annexe 1.

renforce la sensation d'emprisonnement d'Agnès, qui semble piégée dans un dispositif de sécurité complexe.

En franchissant les seuils du dispositif scénique, l'on passe d'un espace à l'autre en ayant le choix parmi plusieurs options d'accès. L'effet miroir des panneaux vitrés accentue cette intersection de deux mondes : le monde réel et le monde virtuel.

Pour Daniel Jeanneteau, metteur en scène et scénographe qui a beaucoup travaillé sur cette notion dans ses scénographies, le seuil est un lieu d'intersection de plusieurs mondes, un endroit où la pensée subit une sorte d'accélération, où l'on demeure dans un mouvement suspendu, immobile et infini, où l'on interroge la frontière entre présent et passé, entre conscient et inconscient, réel et irréel.

Au fond, le seuil, pour les humains, est l'endroit critique où l'on quitte un espace pour pénétrer dans un autre, où l'on quitte l'endroit où l'on est protégé pour se risquer dans le monde... ou le contraire. Il y a un imaginaire considérable sur le seuil, c'est l'endroit où apparaissent les corps, où l'on découvre celui qui frappe à la porte. C'est une sorte d'espace critique qui renvoie à l'instant de la mort par exemple, c'est l'intersection de plusieurs mondes.¹⁴⁴

En ce sens, le seuil peut être vu comme un espace critique pour aborder la question du clivage homme/femme annoncée dans la pièce. Dans le dispositif scénique de Stéphane Braunschweig, le personnage féminin, Agnès, est confiné dans un espace privé de la maison, sa chambre, tandis que le personnage masculin, Arnolphe, est actif dans un espace public, une salle de sport. Ainsi, le seuil, qui représente une barrière symbolique entre ces deux espaces, peut être considéré comme un lieu de remise en question de cette vision de la femme, où se positionner face au rapport homme/femme et s'interroger sur l'inégalité des sexes. Le seuil, dans le travail de Braunschweig, devient un lieu où les enjeux de l'égalité des sexes peuvent être explorés et interrogés.

Dans cette représentation, ces seuils sont figurés par différents matériaux qui évoquent des passages plus ou moins aisés. Ainsi du rideau qui sépare la chambre d'Agnès : contrairement à une porte qui peut être verrouillée et ainsi donner une impression de confinement ou de privation de liberté, le rideau est plus souple. Bien qu'il puisse créer une séparation physique,

¹⁴⁴Daniel Jeanneteau, « Le plateau comme seuil », Agôn [En ligne], entretien réalisé le 3 juillet 2012 à Paris, mis en ligne le 13 décembre 2012, (consulté le 20 septembre 2020), [Daniel Jeanneteau en entretien avec Alice Carré et Aurélie Coulon]. [URL : <http://journals.openedition.org/agon/2348>].

il peut symboliser une possibilité de liberté ou d'ouverture, et en l'occurrence figurer la quête de liberté et d'égalité.

Dans la mise en scène de Braunschweig, le seuil peut être interprété comme une construction mentale d'un espace critique permettant d'aborder des enjeux liés aux rapports entre les sexes dans notre société et, de plus, comme un lieu de choix crucial, où les personnages doivent décider s'ils franchissent ou non cette limite, un espace qui révèle leur évolution personnelle ou sociale.

Mise en scène de Mohamed Kouka (1995)

Comme nous n'avons pas pu assister à la représentation de Mohamed Kouka, datant de 1995, et qu'il n'y a aucune captation disponible pour en avoir une idée précise, nous avons interrogé Nejib Belkadhi, l'acteur qui a joué le personnage d'Horace, ainsi que notre directeur de thèse, Hafedh Djedidi, qui était présent lors de la représentation.



Figure 31: *L'École des femmes*, mise en scène Mohamed Kouka, adaptation Hamdi EL Hmaidi, scénographie, Mohsen El Raies, 1995, [Annonce de presse pour la pièce de *L'École des femmes*], consulté dans *جوليتي و فحيات تونس* éd. Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, non paginé.

Nous avons également contacté le metteur en scène lui-même pour obtenir plus d'informations sur la conception de son dispositif scénique. Malheureusement, étant donné que la représentation date de plusieurs années, les souvenirs des personnes interrogées étaient souvent flous, voire contradictoires, et nous n'avons trouvé aucune photo disponible dans les archives, hormis une image publicitaire du communiqué de presse sur l'adaptation de Kouka.

Cependant, nous avons pu découvrir que la mise en scène de Mohamed Kouka comportait deux passerelles, une à droite et une à gauche, qui entouraient les côtés de la scène pour représenter le monde extérieur. À l'intérieur de ces passerelles, une balançoire était installée côté cour, un peu décentrée, pour symboliser la maison. Au sol, Kouka avait tracé un damier noir et blanc en pente qui occupait l'ensemble de la scène. Cette disposition lui permettait, à notre avis, de jouer avec ces cases pour exprimer les relations de pouvoir entre les personnages de la pièce.

La lumière jouait manifestement un rôle important en créant des séparations imaginaires entre les deux passerelles, qui symbolisaient la frontière entre l'intérieur et l'extérieur de la maison et constituaient une allégorie des frontières sociales, économiques ou politiques qui existent dans la société, mettant en évidence les inégalités et les tensions dans la société. L'échiquier aux carreaux noirs et blancs renvoyait lui aussi à la notion de seuil en symbolisant les choix et les décisions que les personnages doivent faire et subir. Kouka utilisait cet échiquier pour montrer la manière dont les personnages peuvent être contraints par leur condition sociale et culturelle.

Ces passerelles qui encadraient la scène pouvaient encore faire allusion aux zones de transition dans la vie des personnages de la pièce et inviter les spectateurs à réfléchir sur l'inégalité des sexes.

En somme, les passerelles, l'échiquier et la lumière dans la mise en scène de Mohamed Kouka, invitaient le spectateur à réfléchir sur les façons dont se constituaient autant de frontières suggérant les inégalités des sexes et les différentes formes d'oppression.

Mise en scène de Mohamed Zorgati (1972)

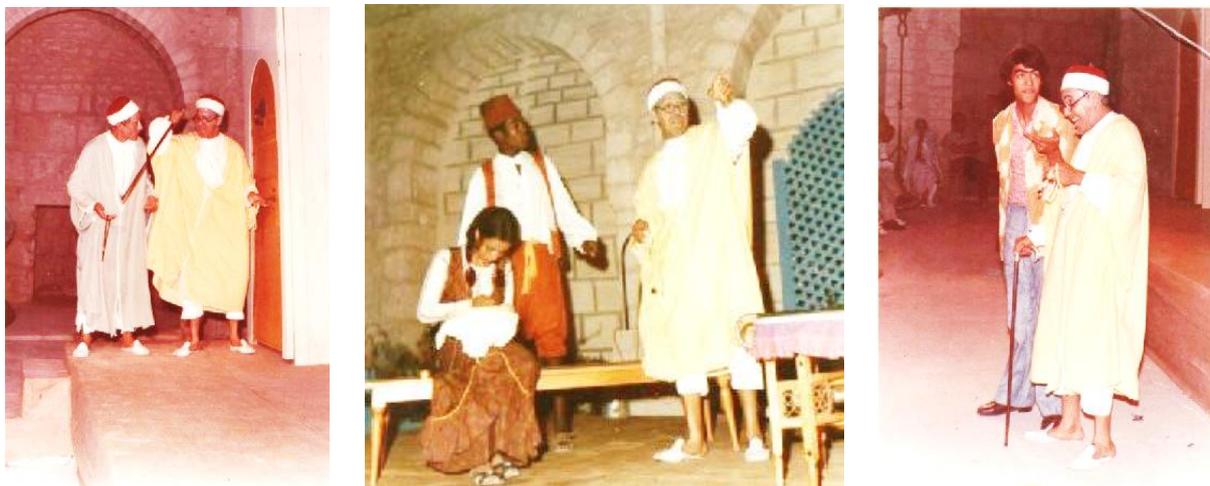


Figure 32: Représentation de *L'École des femmes* au Ribat de Sousse- Mise en scène Mohamed Zorgati (1972),
©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.

Le décor était constitué d'un grand banc en bois, d'une table couverte d'une nappe et d'une porte menant à l'extérieur de la maison. Côté jardin, face à la porte, deux petites marches en béton, limitant l'espace scénique, facilitaient le rapprochement entre celui-ci et l'espace spectaculaire (scène et salle), brisant la frontière entre la scène et la salle, les comédiens et le public.

Ces deux petites marches en béton créaient donc là aussi un seuil.

La question du seuil, qui renvoie notamment aux limites entre l'intérieur et l'extérieur, a suscité un intérêt particulier chez les metteurs en scène et scénographes qui ont travaillé sur *L'École des femmes*. Tous se sont, de près ou de loin, intéressés à cette notion pour créer leurs dispositifs scéniques. Notre tableau récapitulatif ci-dessous montre que cette question a été abordée de différentes manières, tant sur le plan plastique que sémantique, afin d'explorer les enjeux thématiques de la pièce et de refléter les divers imaginaires des actants de la représentation.

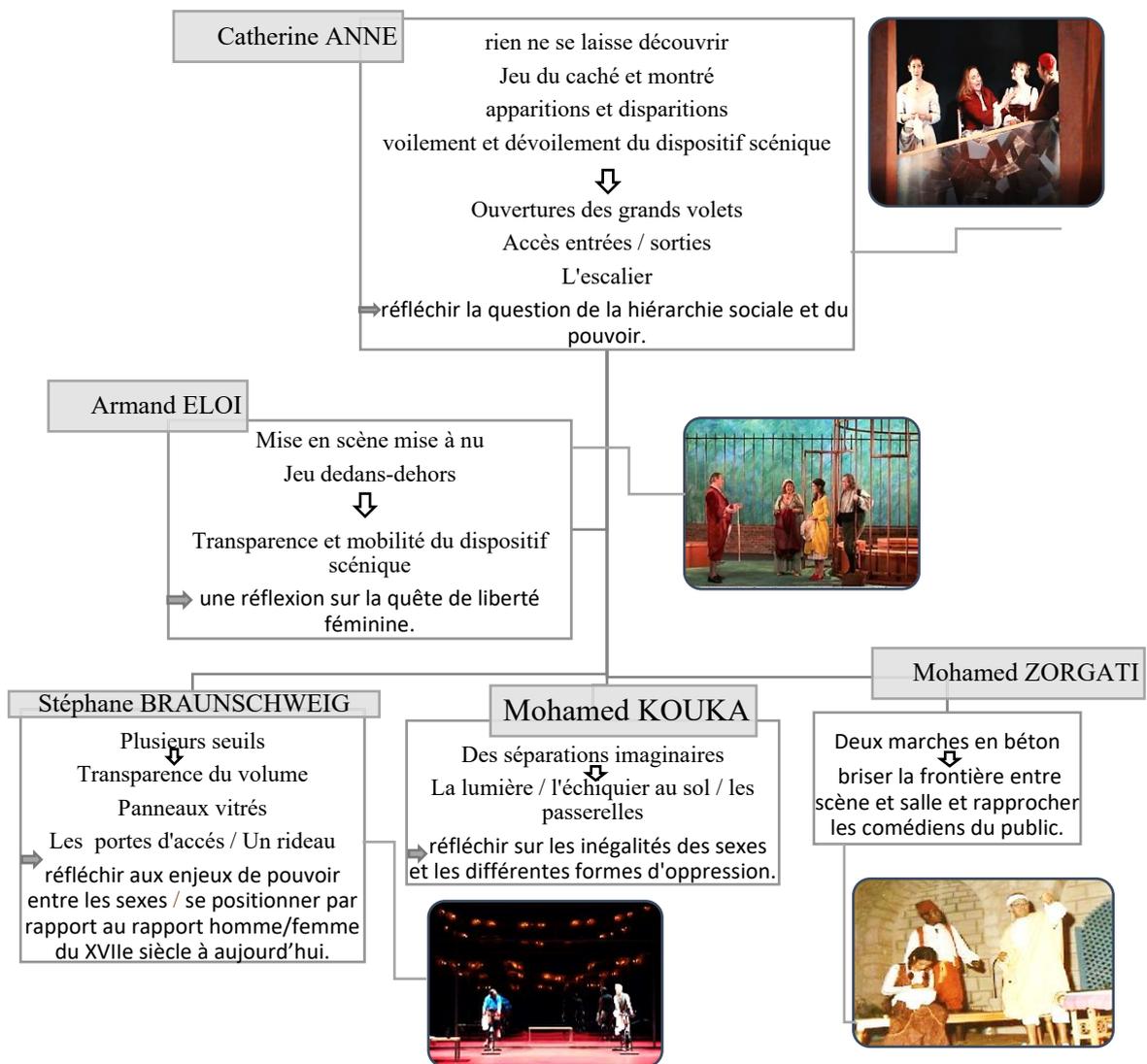


Figure 33: Schéma récapitulatif des interprétations scénographiques du seuil dans *L'École des femmes*, explorant les enjeux thématiques et divers imaginaires des metteurs en scène et scénographes étudiés © Azza Ben Chaabane

B. Choix des dispositifs scéniques : un moyen de donner vie à l'imaginaire

L'École des femmes, mise en scène de Catherine Anne (2014)

La mise en scène de Catherine Anne présente un dispositif scénique qui représente clairement une maison sous la forme d'un volume à peu près cubique, offrant ainsi un "espace concret"¹⁴⁵ pour les personnages.

Le traitement plastique de cette maison en rose fade est « suffisamment abstrait pour contenir deux pièces se situant dans un contexte et une temporalité différente »¹⁴⁶.

Le choix de la forme géométrique évoque l'enfermement et l'isolement, deux thèmes importants de la pièce.

Il semble que la couleur de la maison (rose fade) renvoie à une image d'Agnès que Horace évoque avec sa réplique : « Un jeune objet qui loge en ce logis/ Dont vous voyez ici que les murs sont rougis »¹⁴⁷. Dans ce contexte, Horace

utilise une métaphore pour décrire la maison comme un lieu où réside un être jeune et innocent, symbolisé par les murs "rougis". La teinte rose pâle des murs peut être interprétée comme une représentation visuelle de la pudeur d'Agnès, évoquant ainsi les joues qui rosissent en réaction à la timidité et à l'innocence ; une maison qui rosit comme les joues qui rougissent. Ainsi, la couleur de la maison est en harmonie avec la description de la pureté d'Agnès dans la réplique.



Figure 34: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque « Agnès hier et aujourd'hui » & *Agnès* (Catherine Anne) / *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).

¹⁴⁵« L'option de la mise en scène étant de jouer les deux pièces dans le même espace, le dispositif scénique propose de travailler sur un espace concret... ». Cette réplique de Sigolène de Chassy citée en juin 2013, nous l'avons extrait d'un dossier de presse « Agnès hier et aujourd'hui », qui nous a été remis par la metteuse en scène Catherine Anne lors de nos échanges de mails.

¹⁴⁶Ibid.

¹⁴⁷Molière, *L'École des femmes*, acte I, sc.4, v.317-318.

De surcroît, la maison représente selon la scénographe Sigolène de Chassy « le petit théâtre du quotidien qui permet des apparitions et disparitions par l'ouverture de grands volets et le traitement de certaines parois avec des tulles tendus »¹⁴⁸.

Cette formule de « petit théâtre du quotidien » souligne l'intention du scénographe de créer à travers cette maison une atmosphère intime et familière qui mette en valeur les émotions des personnages et leurs interactions. L'expression renvoie au principe du « théâtre dans le théâtre »¹⁴⁹, dans la mesure où la construction d'un espace scénique représentant un lieu de vie quotidienne peut devenir une mise en abyme de la représentation théâtrale elle-même. Les personnages de la pièce jouent alors des scènes de leur vie quotidienne sur un espace scénique qui est lui-même une représentation théâtrale. Cependant, il ne s'agit pas ici de l'inclusion d'une pièce de théâtre à l'intérieur d'une autre pièce de théâtre, d'un « théâtre dans le théâtre » (comme dans *Hamlet* de Shakespeare), mais ce qui participe de cette impression est sans doute l'échelle de cette maison, une maison « de poupée », un espace habitable mais réduit dans ses dimensions.

Le cube, qu'évoque cette maison rose, est une forme géométrique riche en significations sur le plan plastique, sémantique et sémiotique. Platon associe le cube à la terre et à la solidité, tandis que Jean Chevalier et Alain Cheerbrant dans *Le Dictionnaire des symboles* le décrivent comme représentant le monde matériel et les quatre éléments. « Dans une autre clé symbolique, il symbolise le monde matériel et l'ensemble des quatre éléments. Symbole de stabilité, il se trouve souvent à la base des trônes ».¹⁵⁰ La forme cubique est également un symbole d'achèvement qui, s'inscrivant dans celui de la cage de scène, peut contribuer à donner une profondeur visuelle à l'espace scénique. Ainsi de la scénographie de Yannis Kokkos¹⁵¹ pour le *Hamlet* mis en scène par

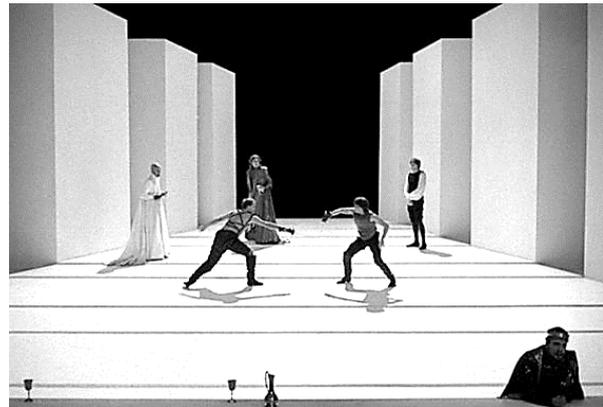


Figure 35: *Hamlet*, mise en scène d'Antoine Vitez & scénographie de Yannis Kokkos, au Théâtre national de Chaillot, 1983. URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00493/hamlet-mis-en-scene-par-antoine-vitez-a-chaillot.html>

¹⁴⁸Ibid.

¹⁴⁹Ce concept de « théâtre dans le théâtre » a été popularisé dans le théâtre moderne par Luigi Pirandello, dramaturge italien du début du XXe siècle qui, notamment dans *Six personnages en quête d'auteur*, a profondément exploré ce concept.

¹⁵⁰Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1982, p.328.

¹⁵¹Yannis Kokkos est connu pour avoir une esthétique géométrique et sculpturale dans ses décors, avec l'utilisation de formes simples.

Antoine Vitez en 1983. Les piliers blancs disposés symétriquement comme des blocs de construction créent une ambiance formelle ordonnée, tout en offrant des perspectives différentes pour les acteurs.

Le dispositif de Sigolène de Chassy exploite le principe de la maison en utilisant différents types d'ouvertures pour offrir des fenêtres sur une réalité fictive, les parois en tulle tendu et les grands volets créent des apparitions et des disparitions, apportant une dynamique intéressante à la mise en scène. La petite maison étant circonscrite dans l'espace vide du plateau, cela renforce l'idée d'enfermement et d'isolement que les personnages féminins de la pièce peuvent ressentir dans leur vie quotidienne, suggérant ainsi des difficultés et des tensions.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi (2015)

Comme nous l'avons signalé plus haut, la maison-gloriette qui se transforme en cage et inversement, constitue le dispositif scénique unique de la mise en scène de *L'École des femmes* par Armand Eloi.

Dans un entretien avec elle, la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir nous a signalé que la gloriette semble être un lieu idéal pour englober la plupart des actions qui se passent dans *L'École des femmes*

Naturellement on peut supposer qu'un jardin entoure la maison. J'ai choisi de faire disparaître la maison et de laisser sinon la tour ou une île. La gloriette du jardin, édifice romantique où l'on rêve, se raconte, se réfugie, où l'on s'isole ou se cache, où l'on donne rendez-vous d'amour, où l'on voit sans être vu et vice versa...cela dépend de l'éclairage. C'est un lieu théâtral par excellence à mon sens.¹⁵²



Figure 36: Deux images de gloriettes qui ont servi d'inspiration à la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir © Archives personnelles du metteur en scène Armand Eloi.

¹⁵²Extrait d'une interview avec Emmanuelle Sage-Lenoir par nous-mêmes à Paris, le 06/08/2019, voir Annexe 1.

Le dispositif scénique de la gloriette s'est développé en collaboration avec le metteur en scène Armand Eloi, qui a retenu l'image proposée par Emmanuelle Sage-Lenoir d'une gloriette-cage pour retenir Agnès prisonnière.

Elle m'a suggéré l'idée de la gloriette, l'une de ces gloriettes était une cage. Cela m'a rappelé une publicité avec une fille dans une cage comme un oiseau... Et là, j'ai eu l'idée de mettre une cage avec un trapèze et de mettre la jeune fille en cage et que la maison soit représentée par cette cage¹⁵³.



Figure 37: Images inspirantes du dispositif scénographique d'Armand Eloi et Emmanuelle Sage-Lenoir
© Archives personnelles du metteur en scène Armand Eloi.

Le choix de la cage comme symbole de l'enfermement de l'oiseau est renforcé par le fait qu'elle est construite en métal. Elle symbolise la prison devenue la maison d'Agnès, où elle est retenue prisonnière. « Pour Agnès, c'est un refuge et une prison cuivrée. C'est d'ailleurs pourquoi la gloriette est construite en métal, sans volutes forgées ni tressages de saule champêtres »¹⁵⁴.

La question se pose de savoir si c'est la cage qui devient gloriette ou si c'est l'inverse, à partir de quand et en fonction de quoi. Selon Emmanuelle Sage-Lenoir : « La gloriette devient une

¹⁵³ Ce propos nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris, voir Annexe 1.

¹⁵⁴ Extrait de notre entretien avec Emmanuelle Sage-Lenoir à Paris, le 06/08/2019, voir Annexe 1.

cage »¹⁵⁵. La transformation de la gloriette en cage soulève la question de la liberté autrefois détenue par son propriétaire. Est-ce une perte manifeste ?



"L'École des femmes" de Molière au Théâtre 14 - Pierre Serrini (Oranjestad), Arielle Allain (Goongotie), Ares-Choïde Rampson (Agua)
Mihail Matki (Alain) - mention obligatoire Photo 1 et



Jean-Honoré Fragonard, *La fête à Saint-Cloud*, [Peinture sur toile], entre 1775-1780.



La Liseuse, Jean-Honoré Fragonard, 1770, [Huile sur toile]



Jean-Honoré Fragonard, *La confession d'amour*.



Jean-Honoré Fragonard, *Amanti felici*.

Figure 38: Illustrations des sources d'inspirations pour la mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles du metteur en scène.

D'évidence, cette scénographie et les couleurs, formes, textures et costumes rappellent les tableaux de Jean Honoré Fragonard. Lors de notre entrevue, Armand Eloi nous a expliqué qu'ils ont délibérément choisi de situer la pièce dans une époque postérieure à celle de Molière, plus précisément au XVIIIe siècle, en référence à la peinture de Watteau, Fragonard, voire Boucher, un art romantique et théâtral.

Pour Armand Eloi, ce parti pris était lié à son désir de présenter une Agnès plus libre, ce qui l'a conduit à puiser son inspiration dans des images de peintres du XVIIIe siècle : « Et puisque je voulais que mon personnage d'Agnès soit très libre, j'ai pensé davantage au XVIIIe qu'au XVIIe. J'ai été inspiré par les peintures de Fragonard et autres artistes de cette période »¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ce propos, nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes, le 25/04/2019 à Paris, voir Annexe 1.

Le choix d'Armand Eloi d'utiliser l'imagerie et le style du XVIIIe siècle pour sa mise en scène souligne le changement qui s'est produit dans les mentalités entre le XVIIe siècle et le siècle des Lumières¹⁵⁷ vers l'égalité et la liberté pour les femmes¹⁵⁸. En utilisant des éléments de cette période historique, Eloi peut donc suggérer que la pièce de Molière a joué un rôle important dans la sensibilisation à la condition féminine et dans la préparation du terrain pour les idées égalitaires des Lumières.

Ainsi, en s'inspirant de la peinture de Fragonard du XVIIIe siècle, où l'art est considéré comme un acte de conscience libre dans une époque de pensée libertine, Armand Eloi place la quête de liberté au cœur de sa mise en scène. Cette décision montre également que le metteur en scène se laisse porter par son imaginaire pour transmettre son message. Par conséquent, la mise en scène de *L'école des femmes* d'Armand Eloi peut être appréhendée comme une réflexion sur la condition féminine et ces idéaux des Lumières qui ont contribué à promouvoir l'égalité et la liberté pour les femmes.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)



Figure 39: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : <https://vimeo.com/327310297>

Dans sa mise en scène de *L'École des femmes*, Stéphane Braunschweig a choisi de remplacer la "place de ville" du texte de Molière par une salle de sport équipée de deux bancs de repos, deux bicyclettes, un sac et un grand miroir. Ce choix scénique révèle un univers social ciblé et

¹⁵⁷Le siècle des Lumières, également appelé le XVIIIe siècle, est une période historique marquée par un mouvement intellectuel, philosophique et culturel qui s'est développé en Europe, notamment en France, entre les années 1715 et 1789. Ce mouvement a remis en question les valeurs et les normes traditionnelles de la société de l'époque, en prônant l'usage de la raison, la liberté individuelle, la tolérance religieuse et l'égalité des hommes.

¹⁵⁸À l'époque de Molière, les femmes étaient considérées comme inférieures aux hommes et leur rôle principal était de se marier et de produire des enfants. Cependant, au XVIIIe siècle, les Lumières ont commencé à mettre en question cette vision traditionnelle de la société, en prônant la raison, l'éducation et l'égalité.

ouvre la possibilité d'une interprétation métaphorique. En effet, selon les propos de Christian Biet et Christophe Triau, les objets de la scène ont souvent une fonction utilitaire, mais peuvent également « donner lieu à une interprétation métaphorique »¹⁵⁹.

Le choix de la salle de sport sert-il simplement à donner un ton humoristique à la pièce, en la transposant dans un cadre de camarades de vestiaires (notamment masculins) ? Ou bien à mettre en lumière une réflexion plus profonde sur la société et les relations humaines ? Il convient de se demander ce qu'apporte ce parti pris à l'histoire, s'il en renforce les thèmes ou s'il sert seulement de cadre.

La salle de sport peut être considérée comme un lieu de discussion où les hommes (notamment) peuvent échanger leurs opinions sur les femmes tout en prenant soin de leur corps. Selon Stéphane Braunschweig, « Les salles de sport peuvent être un endroit où les hommes discutent ensemble des femmes, de leurs conquêtes féminines ou de leurs projets à l'égard des femmes »¹⁶⁰. Mais elles renvoient aussi à l'esprit viril et dominateur propre aux hommes, liés à une forme physique, cet esprit qui habite Arnolphe.

D'un côté, la salle de sport peut être perçue comme un lieu de motivation, d'énergie, où l'on a un objectif à atteindre, où l'on cherche à se surpasser. De l'autre, comme le lieu de la masculinité par excellence.

Stéphane Braunschweig s'intéresse-t-il à des lieux genrés ? Sans doute, si l'on considère par ailleurs l'univers ouaté et douillet d'Agnès, à connotation féminine. Les deux espaces suggérés renvoient ici effectivement et respectivement aux genres masculin et féminin.

Le metteur en scène souligne que la salle de sport est « un lieu qui évoque une certaine masculinité qui est aussi une masculinité contemporaine »¹⁶¹. Cette idée de « masculinité contemporaine » qui se lit dans l'implosion de salles de sport et de musculation, aujourd'hui, renverrait à ce besoin d'inventer une nouvelle masculinité dont parle l'écrivain Ivan Jablonka dans son ouvrage *Des hommes justes, du Patriarcat aux nouvelles masculinités* :

Les hommes ont mené tous les combats, sauf celui pour l'égalité des sexes. Ils ont rêvé de toutes les émancipations, sauf celles des femmes. À quelques exceptions près, ils se sont accommodés du fonctionnement patriarcal de la société. [...] Façonné par des millénaires de stéréotypes et d'institutions, le modèle du mâle traditionnel est périmé. [...] Voici la prochaine utopie :

¹⁵⁹Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p.363.

¹⁶⁰Interview réalisée par nous-mêmes le 13/10/2020 avec Stéphane Braunschweig à Paris par Zoom pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir Annexe 1.

¹⁶¹Ibid.

inventer de nouvelles masculinités. Transformer le masculin pour qu'il devienne compatible avec les droits des femmes et incompatible avec les hiérarchies patriarcales. La famille, la religion, la politique, l'entreprise, la ville, la séduction, la sexualité, la langue pourraient en être bouleversées ¹⁶².

Cependant, la salle de sport répond encore à des stéréotypes autour de la virilité davantage qu'à une ouverture sur l'égalité des sexes. Il semble que cela soit en ce sens que Braunschweig l'ait mise en scène.

Entre autres références artistiques, le metteur en scène s'est inspiré de deux œuvres : les films *Lolita*¹⁶³ de Nabokov et *Viridiana*¹⁶⁴ de Buñuel. Selon lui, la pièce de Molière distille un malaise et un trouble certain qui font écho à ces deux œuvres. « L'amour d'Arnolphe pour Agnès et ses relents d'inceste évoquent la *Lolita* de Nabokov, tandis que le viol rôde comme dans la *Viridiana* de Buñuel »¹⁶⁵, explique-t-il.

En effet, l'amour d'Arnolphe pour Agnès et son attirance obsessionnelle peut rappeler la relation entre Humbert Humbert et Lolita, où le personnage masculin est également pris dans une situation de père-amant. De même, la relation entre un homme et une femme sortant du couvent, celle présente dans *Viridiana*, a pu inspirer le metteur en scène dans sa réflexion sur les personnages d'Agnès et d'Arnolphe.

Relire *Lolita*, dit Stéphane Braunschweig, lui a permis de trouver de nombreuses résonances avec la pièce.

Ces deux références cinématographiques ont aidé le metteur en scène à rêver à la pièce et à nourrir sa réflexion sur les thèmes de l'amour, de l'inceste et de la domination masculine qui y sont abordés. « J'ai relu *Lolita* de Nabokov, et j'y ai trouvé beaucoup de résonances : c'est la même situation de père-amant. Le film de Buñuel, *Viridiana*, m'inspire aussi : c'est la relation

¹⁶² Ivan Jablonka, *Des hommes justes, Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Ed Seuil, 2019, p.7.

¹⁶³ Le film *Lolita*, réalisé en 1962 par Stanley Kubrick, est l'adaptation cinématographique du roman éponyme de Vladimir Nabokov. Le film raconte l'histoire de Humbert Humbert, un homme d'âge moyen qui tombe amoureux de Dolores Haze, une jeune fille de 12 ans qu'il surnomme Lolita. Le film explore les thèmes de la pédophilie, de l'amour interdit et de la manipulation psychologique. Bien qu'il ait suscité de nombreuses controverses à sa sortie, *Lolita* est considéré aujourd'hui comme un classique du cinéma et une œuvre importante dans l'histoire du septième art.

¹⁶⁴ *Viridiana* est un film espagnol réalisé par Luis Buñuel en 1961. L'histoire suit une jeune novice qui décide de rejoindre son oncle, un homme riche et excentrique, dans sa maison isolée. Cependant, les choses prennent une tournure sombre lorsque l'oncle tente de la violer. Le film aborde des thèmes tels que la religion, la sexualité, la morale et la folie. Il est considéré comme l'un des films les plus provocateurs et subversifs de Buñuel, connu pour ses critiques acerbes de la société et de l'Église catholique espagnole. *Viridiana* a remporté la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1961, mais a également été interdit en Espagne pendant de nombreuses années en raison de son contenu controversé.

¹⁶⁵ Stéphane Braunschweig, « *L'École des femmes : un trouble certain* », 19 Novembre 2018, Place de L'odéon-Théâtre de L'Europe, [URL : <http://www.placedelodeon.eu/lecole-femmes-trouble-certain/>].

d'un homme avec une femme qui sort du couvent. Ces œuvres m'aident à rêver à la pièce »¹⁶⁶, explique le metteur en scène.

L'École des femmes, mise en scène de Mohamed Aziza (1962) :

Dans la mise en scène de Mohamed Aziza, des changements ont été apportés à l'espace dramatique de la fable adaptée par Mohamed Zorgati pour la rendre plus accessible au public tunisien. Ainsi, le couvent a été remplacé par une ferme, appelée "henchir" en Tunisie, tandis qu'Arnolphe, le personnage principal, a été représenté en tant que vieux bourgeois de Sidi Bou Saïd. Ces choix d'espaces méritent d'être étudiés de plus près.

Prenons d'abord celui de Sidi Bou Saïd, un village situé à une vingtaine de kilomètres au nord-est de Tunis. Avec ses maisons blanches et bleues, ses rues sinueuses et ses portes anciennes aux motifs traditionnels, Sidi Bou Saïd est connu pour sa beauté pittoresque et attire aujourd'hui aussi bien les Tunisiens que les touristes.

En raison de sa popularité, Sidi Bou Saïd a connu une affluence de riches propriétaires immobiliers. Cela explique en partie le choix de représenter Arnolphe comme un bourgeois tunisien de Sidi Bou Saïd, mettant ainsi en évidence son statut de riche. Ce choix de lieu a permis à la pièce de toucher un public local en présentant des éléments familiers de la vie quotidienne tunisienne.



Figure 40: Photographies du village bleu et blanc de Sidi Bou Saïd, Tunisie [photographie] URL : <https://maison-monde.com/village-bleu-blanc-de-sidi-bou-said/>

En remplaçant le couvent par un "henchir", l'adaptateur a pu incorporer des éléments de la culture et de l'histoire tunisiennes. Les "henchirs" sont souvent situés dans des zones rurales

¹⁶⁶Stéphane Braunschweig, « Stéphane Braunschweig- La préfiguration de Lolita », *Théâtral magazine*, Novembre - Décembre 2018, (consulté le 25/01/2020), [Stéphane Braunschweig en entretien avec Gilles Costaz]. [Ce propos, nous l'avons extrait d'un article de magazine de Gilles Costaz qui nous a été remis par le metteur en scène et scénographe Stéphane Braunschweig], p.26.

de la Tunisie, et leur présence dans la production peut évoquer un sentiment de nostalgie pour les temps anciens et les traditions de la vie rurale tunisienne. L'adaptateur a donc créé un environnement plus familier au public tunisien. Comme l'a souligné Mohamed Zorgati, « Le spectateur étranger reconnaîtra Molière. Le spectateur tunisien se reconnaîtra lui-même, c'est la définition même d'une adaptation réussie »¹⁶⁷.

L'École des femmes, mise en scène de Mohamed Zorgati (1972)

Dans la mise en scène de Mohamed Zorgati, l'espace scénique représenté, le Ribat de Sousse, qui crée une relation directe, de reconnaissance et de familiarité avec l'espace d'accueil de la mise en scène, a eu une influence considérable sur l'espace dramatique.

Comme nous l'avons évoqué dans la partie intitulée « L'espace dramatique comme espace de recherche artistique », l'étude de l'espace d'accueil de la mise en scène est essentielle, car elle constitue l'un des éléments de base de la composition dramatique.

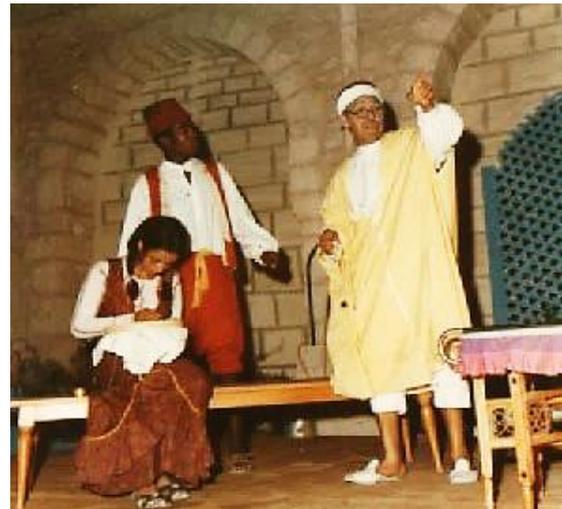


Figure 41: Représentation de *L'École des femmes* au Ribat de Sousse- Mise en scène Mohamed Zorgati, 1972 ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.

Mohamed Zorgati a exploité les arcades caractéristiques du Ribat de Sousse, mettant en valeur leur caractère architectural et leur importance culturelle en tant qu'élément représentatif de la culture tunisienne, transposant ainsi la pièce de Molière dans l'univers intime d'une maison tunisienne. Le décor, à connotation par conséquent assez naturaliste, était dépouillé : devant les arcades étaient disposés un grand banc en bois et une table avec une nappe ; une porte suggérait un accès vers l'extérieur de la maison. Ce choix esthétique s'expliquait en partie par les contraintes budgétaires de la troupe, qui ne disposait pas des moyens et des ressources humaines nécessaires (comédiens et techniciens) pour une construction plus sophistiquée. Par ailleurs, à cette époque, le théâtre tunisien cherchait encore sa place dans la société. Fadhel Jaibi, metteur en scène et réalisateur tunisien et figure du théâtre contemporain, témoigne :

¹⁶⁷Propos rapportés par Hafedh Djedidi dans son article « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé. Il semblerait que ces propos ont été publiés dans le journal le quotidien le temps dans une coupure de presse remise par le fils de Mohamed Zorgati, Tarek Zorgati qui est le gardien de son archive, mais cette coupure de presse n'est pas datée, voir Annexe 1.

« Il n'y avait pas de théâtre, c'était une chance d'aller jouer sur la place publique, dans les casernes, dans les prisons et dans les hôpitaux..., et de leur proposer une histoire simple avec des personnages historiques transposés »¹⁶⁸.

Cette esthétique dépouillée était également liée à une vision du théâtre de texte, où l'accent était mis sur le jeu d'acteur et sur l'action en scène plutôt que sur l'espace dramatique. Il s'agissait d'un théâtre installé à l'improviste et avec peu de moyens, dans un lieu quelconque. « Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé »¹⁶⁹, écrivait Peter Brook.

Toutefois, le décor rudimentaire de cette mise en scène renvoyait davantage à un souci de réalisme, à cette illusion que dénonçait Adolphe Appia au début du XX^{ème} siècle et de la naissance de ce que l'on appellera la scénographie contemporaine.

Notre mise en scène moderne est toute entière esclave de la peinture qui a la prétention de nous procurer l'illusion de la réalité. Cette illusion est elle-même une illusion, car la présence de l'acteur la contredit. Ce ne sera donc pas en développant isolément le jeu de ces deux sortes d'illusion ainsi qu'on le fait sur toutes nos scènes que nous pourrons obtenir un spectacle homogène et artistique.¹⁷⁰

Si cette adaptation reflétait une époque où le théâtre tunisien cherchait sa place dans la société, elle témoignait aussi d'une vision de l'art théâtral qui privilégie l'interaction entre l'acteur et l'espace scénique, au détriment d'une surcharge décorative qui pourrait distraire le public de l'essence même de l'œuvre. L'adaptation de Mohamed Zorgati de *L'École des femmes* a donc principalement porté sur le jeu d'acteurs (décor inamovible) et le renvoi à un contexte culturel et social familier au public tunisien.

*

À travers l'analyse des dispositifs scéniques de différentes mises en scène et adaptations de *L'École des femmes*, il a été possible d'identifier différents styles tels que le fantasmatique, le

¹⁶⁸Ces propos, nous les avons trouvés dans l'annexe d'une thèse de Fathi Rached : Fathi Rached, *Un siècle de scénographie dans le théâtre tunisien, de l'amateurisme à la professionnalisation (1912-2012)*, Thèse de doctorat sous la direction de Geneviève Jolly, Université de Strasbourg, Strasbourg, soutenue le 07 septembre 2020, annexe, p. 17.

¹⁶⁹Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduction de Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p.25.

¹⁷⁰Adolphe Appia, « Comment réformer notre mise en scène ? », *Œuvres complètes (1895-1905)*, édition élaborée et commentée par Marie Louise Bablet-Hahn, vol. II, Montreux (Suisse), 1983, p.347.

réaliste, le naturaliste et le symboliste. Chacun de ces styles, puisant dans des sources d'inspiration variant de l'imagerie du XVIIIe siècle aux films et aux pièces de théâtre modernes, usant de formes et de registres colorés signifiants, mettent en lumière les enjeux dramatiques de la pièce. De ce fait, chaque mise en scène, par son dispositif scénique, a offert au spectateur une expérience théâtrale différente ; la scénographie donne vie aux imaginaires des actants de la représentation, et se fait vecteur de sens.

Le tableau ci-dessous résume les différents choix de dispositifs scéniques dans *L'École des femmes* et leur apport au drame.

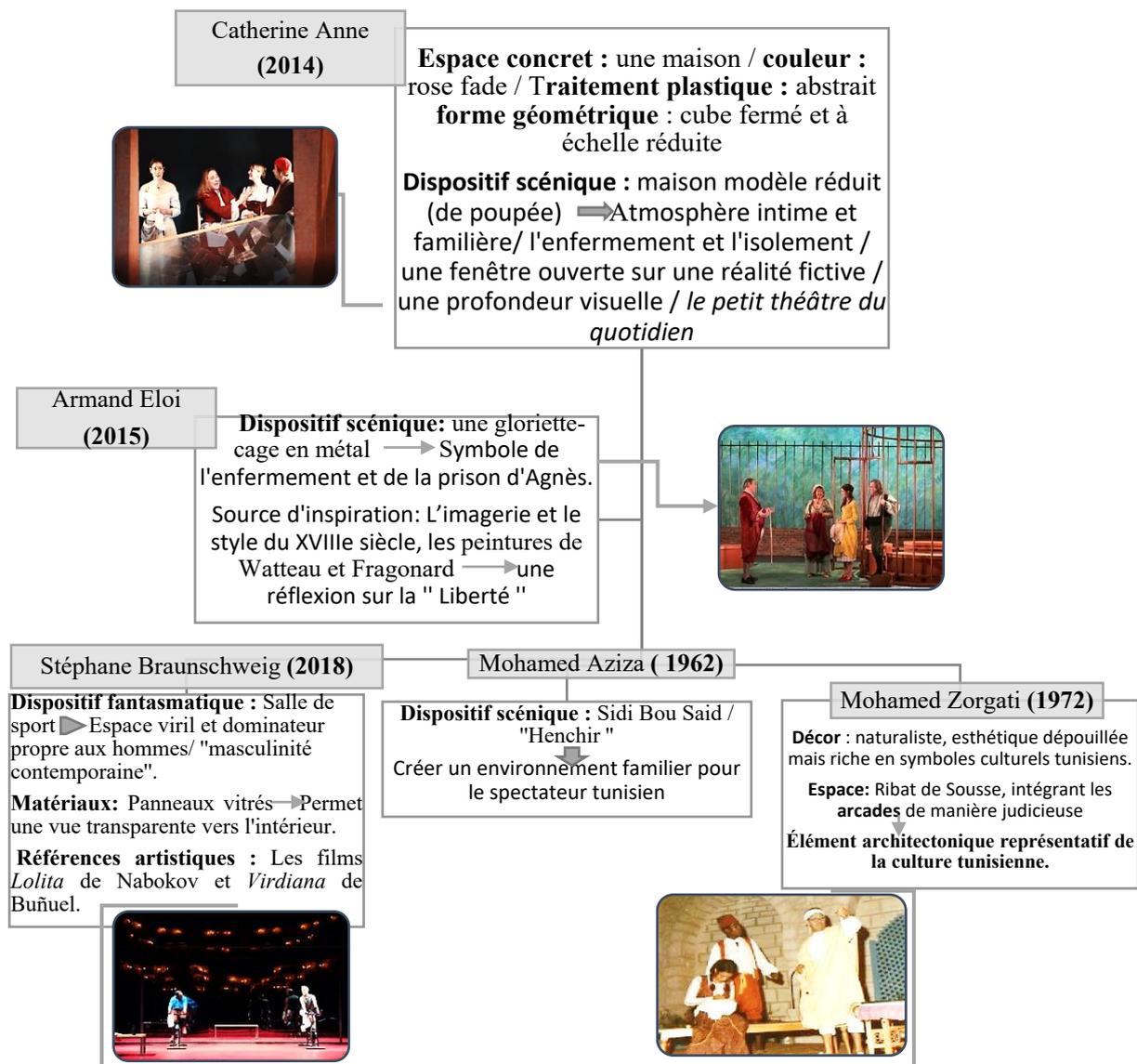


Figure 42: Schéma récapitulatif des choix esthétiques de dispositifs scéniques dans les différentes mises en scène étudiées de *L'École des femmes*, illustrant leurs impacts sur l'expérience théâtrale © Azza Ben Chaabane.

C. L'apport du dispositif scénique dans le traitement du texte de la fable moliéresque

L'École des femmes :

Les mises en scène de notre corpus appréhendent le texte de *L'École des femmes* selon différentes focalisations ; et les dispositifs scéniques contribuent pleinement à ces différents traitements du texte.

L'École des femmes, mise en scène de Catherine Anne

Catherine Anne, comme nous l'avons vu, a ajouté à l'œuvre de Molière, une pièce, *Agnès*, dont elle est l'auteure et, en tant que metteur en scène, a intégré ces deux œuvres dans un même dispositif scénique. Les deux pièces ont été présentées intégralement, sans entremêlement, ce qui a donné lieu à deux spectacles d'environ deux heures chacun. Les représentations ont été proposées en alternance, offrant la possibilité d'assister aux deux pièces en intégralité les week-ends ou lors de festivals.

Ces deux textes partagent une même thématique : ils traitent de la condition des femmes et de la place que celles-ci occupent dans la société. Dans *L'École des femmes*, Molière présente une critique acerbe de l'éducation des femmes et des attitudes misogynes de la société de son temps. De son côté, Catherine Anne explore ce même sujet, l'éducation des femmes et leur positionnement dans la société, à travers son personnage d'Agnès qui a été interprété par trois comédiennes différentes. En effet, Catherine Anne considère que *L'École des femmes* a été écrite uniquement du point de vue de l'homme et n'a pas pris en compte la perspective de l'enfant, la victime. Sa mise en scène donne ainsi la parole à une même Agnès à trois stades de sa vie : en tant que petite fille de 12 ans (lorsqu'elle a été victime d'abus par son père, ce qui a déclenché ses cauchemars), en tant qu'adolescente de 16 ans (une adolescente renfermée qui finalement décide de dénoncer son père à la justice) et en tant qu'adulte (une jeune femme qui reprend ses études et devient une avocate confiante en elle-même).

En unissant ces deux textes, *L'École des femmes* et *Agnès*, Catherine Anne a ainsi offert au spectateur une lecture enrichie du personnage d'Agnès et une nouvelle perspective sur cette thématique du rapport hommes /femmes, cette fois-ci du point de vue d'une femme.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi

Armand Eloi reste fidèle au texte de Molière, et estime que la scénographie doit servir à faire entendre le texte. « Pour moi, la scénographie a pour vocation d'illustrer une même histoire »¹⁷¹. C'est pourquoi sa mise en scène est extrêmement limpide, voire didactique, qui souligne la transformation de la gloriète en cage et inversement, à travers la rotation du dispositif.

Armand Eloi invite le spectateur à repenser la question de la domination masculine et à défendre la liberté des femmes, un sujet qui l'a toujours préoccupé et qu'il a su mettre en avant dans ses mises en scène¹⁷².

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig

Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, le spectateur est immergé grâce à plusieurs séquences filmées dans la chambre d'Agnès. Ainsi, après le monologue d'Arnolphe (acte II, scène I), on la voit jouer avec son chat, un ciseau à la main.



Figure 43: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte II, scène I. (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).
URL : <https://vimeo.com/327310297>

Ou, plus tard, dans l'acte III, scène IV, où on la voit en train de lire la lettre qu'elle a écrite à Horace et de découper une photo de son enfance.

¹⁷¹Ce propos, nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris, voir annexe 1.

¹⁷²Ibid.



Figure 44: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte III, scène 4 © Simon Gosselin. URL : <http://www.simongosselin.fr/l-ecole-des-femmes.html>



Figure 45: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, fin de L'acte II. (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

L'usage de la vidéo est fréquent dans le travail de Stéphane Braunschweig (qui l'utilise à l'instar de nombreux autres metteurs en scène), mais pas systématique. Il explique : « Je n'utilise la vidéo que quand je considère que c'est nécessaire pour la dramaturgie »¹⁷³, et d'ajouter : « Mon premier spectacle avec de la vidéo c'était en 1993 »¹⁷⁴.

Nul ne peut nier désormais l'importance de l'image virtuelle dans le monde de la scénographie, en témoignent les réflexions de Marie-Noëlle Semet-Haviaras :

[...] les projections vidéo font maintenant partie du vocabulaire des arts de la scène, comme de celui des arts plastiques (même si, en raison de leur apparente malléabilité, leur usage tend à prédominer dans les écoles d'arts). Mais l'omnipotence des écrans dans la vie quotidienne est aujourd'hui si prégnante, qu'elle a pour corollaire un désir de s'ancrer à nouveau dans le réel,

¹⁷³Propos extraits d'une interview réalisée par nous-mêmes le 13/10/2020 avec Stéphane Braunschweig à Paris par Zoom pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir annexe 1.

¹⁷⁴Ibid.

repérable dans les arts de la scène par un retour à la boîte scénique et un engouement certains pour la matière¹⁷⁵.

La question est alors de savoir quel est l'apport de ces séquences filmées à l'histoire racontée par Molière et quel vide elles vont remplir. Ces projections, qui donnent à voir ce qui se passe dans l'intimité de la maison ou de la chambre d'Agnès, hors scène, hors champ, créent un « hors-texte » qui permet au metteur en scène d'inventer une situation et d'insérer une séquence de son cru. Et, en l'occurrence, « de donner une existence à Agnès en dehors de sa relation avec Arnolphe. C'était la raison principale »¹⁷⁶ de l'utilisation de la vidéo, précise Stéphane Braunschweig.

Dans la pièce de Molière, Agnès a un petit rôle en termes de quantité de texte et même en quantité de présence scénique, alors que tout tourne autour d'elle puisque Arnolphe ne parle que d'elle tout au long de la pièce. Ici, les séquences filmées renforcent l'importance du rôle d'Agnès et rééquilibrent la pièce.

Stéphane Braunschweig souligne également que le problème de la pièce est que « tout est écrit du point de vue d'Arnolphe, et non d'Agnès »¹⁷⁷. Les séquences filmées permettent donc de donner une existence propre à Agnès et de la rendre plus présente sur scène.

De la sorte, le dispositif scénique de Stéphane Braunschweig a permis de rééquilibrer la narration centrée sur Arnolphe en donnant une existence propre à Agnès grâce à l'utilisation de la vidéo.

Mise en scène de Mohamed Aziza (1962) :

Mohamed Aziza est parti de l'adaptation de Mohamed Zorgati, lequel, en traduisant le texte de Molière, a apporté quelques changements au texte afin de l'adapter au public local. Comme nous l'avons vu, Aziza a transposé le couvent où Agnès a été élevée en une ferme, un « henchir », mais il a également remplacé les maximes sur le mariage de l'acte III, scène II par un poème satirique et modifié le contexte de la pièce en donnant des noms tunisiens aux personnages. Quant au notaire, Zorgati a ajouté un deuxième personnage à la place d'un seul¹⁷⁸.

¹⁷⁵Marie-Noëlle Semet-Havias, *Les plasticiens au défi de la scène ...*, op.cit., pp.203-204.

¹⁷⁶Propos extraits d'une interview réalisée par nous-mêmes le 13/10/2020 avec Stéphane Braunschweig à Paris par Zoom pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir annexe 1.

¹⁷⁷Ibid.

¹⁷⁸L'acte de mariage est conclu en Tunisie par-devant deux notaires ou devant l'Officier de l'état civil en présence de deux témoins honorables.

Molière avait placé deux servants dans son texte, Zorgati choisit de n'en garder qu'un seul, interprété par un acteur noir nommé "Barka", et sa femme Georgette, qui a joué le rôle d'une bédouine appelée "Ourida". Ce choix reflète la réalité sociale de l'époque, où la communauté noire de Tunisie travaillait souvent comme domestique dans les maisons et les champs.

Dans la mise en scène de Mohamed Aziza, le rôle d'Arnolphe a été tenu par Nourredine Kasbaoui, qui avait 30 ans et figurait un vieux bourgeois de Sidi Bou Saïd de 70 ans.

Zorgati a représenté le personnage d'Horace comme un jeune obsédé par lui-même, tandis que le père d'Agnès est devenu un djerbien qui n'est jamais parti en Amérique mais en Orient. Il a cherché à renforcer l'identité tunisienne de la pièce en ajoutant des identifications au niveau du texte et du jeu théâtral qui expriment des situations inscrites dans le texte de manière ludique¹⁷⁹. Par exemple, une scène a été ajoutée où les habitants du quartier, "Awlad el houma"¹⁸⁰, se moquent du vieux bourgeois quand ils découvrent son comportement infantile. Le personnage d'Arnolphe réagit vivement à cette attaque, renforçant ainsi le sentiment d'appartenance à la culture tunisienne. Zorgati a également ajouté une scène qui porte sur un malentendu entre le serviteur et son maître. Le traducteur a donc essayé d'affirmer les personnalités tunisiennes en faisant référence à des situations que les spectateurs pouvaient facilement comprendre.

Enfin, Zorgati a donné un aspect tragique au dénouement de la pièce pour susciter la compassion du public envers cet Arnolphe qui a aimé Agnès d'un amour fou. Cette adaptation montre ainsi les changements apportés au texte de *L'École des femmes* pour le rendre plus proche du public tunisien, avec des scènes ajoutées et une conception différente des personnages.

Mise en scène de Mohamed Kouka (1995) :

Hamdi El Hmaïdi a pris en charge en 1995 la traduction de *L'École des femmes* pour la mise en scène de Mohamed Kouka, afin de proposer une adaptation « très près du texte de Molière »¹⁸¹. Dans un article paru dans le journal "Al Chourouk", El Hmaïdi souligne l'importance de cette pièce pour les spectateurs tunisiens. Selon lui, la pièce peut interagir avec leur réalité à la fois en termes de contenu et d'outils d'expression. Pour lui, il ne s'agit pas seulement d'être fidèle au texte original, mais plutôt de mettre à jour sa problématique en créant un lien solide entre l'œuvre théâtrale et son public. « Ce lien doit être basé sur la recherche de nouveaux moyens pour établir un théâtre populaire destiné au grand public, tout en évitant les

¹⁷⁹ *Monographie d'artiste*, ouvrage en chantier du CIRDAV (boîte d'archives Mohamed Zorgati).

¹⁸⁰ Terme tunisien employé pour citer les enfants d'une même cité.

¹⁸¹ Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

clichés, les techniques obsolètes, les idées simplistes et les expressions vulgaires »¹⁸², explique-t-il.

Son objectif est donc d'établir une relation entre le public et la pièce qui engendre une diversité de situations, allant de la vantardise à la séduction, en passant par le sarcasme, la confusion et le questionnement.¹⁸³ Cette approche vise à offrir au spectateur un reflet authentique de la société tunisienne contemporaine, et lui permettre de s'identifier aux personnages et à leurs histoires.

En ce qui concerne la langue utilisée dans cette adaptation, El Hmaïdi déclare : « La langue de traduction sera la langue de tous les Tunisiens aujourd'hui, mais avec l'ajout d'un élément qui rappelle la poésie et la créativité de cette langue »¹⁸⁴.

Le metteur en scène, Mohamed Kouka, a joué un double rôle dans cette adaptation, en tant que metteur en scène et en tant qu'interprète d'Arnolphe. De même que les mises en scène de Mohamed Aziza et Mohamed Zorgati, Kouka a choisi de donner des noms tunisiens aux acteurs de cette pièce. Le rôle d'Agnès a été joué par Kaouther El Bardi, tandis que celui d'Horace a été tenu par Nejib Belkadhi.

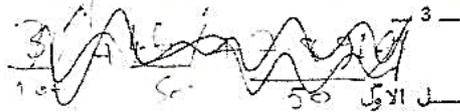
En conclusion, la mise en scène de Mohamed Kouka, dans la traduction de Hamdi El Hmaïdi, a proposé une adaptation qui vise à établir un lien solide entre l'œuvre théâtrale et le public tunisien en reflétant fidèlement la société actuelle. Dans le but de renforcer le lien avec les spectateurs, l'adaptation a également recouru à l'utilisation de la langue tunisienne. Comme le montre la coupure du texte ci-dessous de l'adaptation de Mohamed Kouka, consultée dans l'ouvrage «*ورثا في تونس*» (Molière en Tunisie)¹⁸⁵.

¹⁸²Ce propos a été trouvé dans une coupure du journal Al Chourouk, consultée dans *Molière en Tunisie* (florilège recueillis par Mohamed El May), op.cit.

¹⁸³Ibid.

¹⁸⁴Ibid.

¹⁸⁵Ibid.



المشهد الأول : الكوكبي - عبد الحق

عبد الحق : ناوي تستحسن ؟ باش تعبرين بيها هي بالذات ؟

الكوكبي : اليوم قبل غدوة .

عبد الحق : هانا وحننا ما يسمح فينا حدّ ، نحكيو في الموضوع ، نقول لك اللي

نراه وإنت أعمل اللي تراه : خايف عليك من عملة كيف هذي ،

مسين تدبرها ما جاتش الحرس ما يخرجش عليك ، موش متاعسك ،

الكوكبي : تعرف أعلاش تخاف طسي ، أعلاش ما تراه في الحرس كان الزوز قسرون

والخشيم الخاطس في الخرم ؟

عبد الحق : الحكاية حكاية زهر ، زايد تحسب وتكسب باش تعرف على شكون تطيح

وتزدم ، اللي خايف عليك متوكلام الالف راجل و راجل اللي

رد يتهم مسخرة ، لا سلم منك لا كبير لا صغير ، تشيخ كيف تودا تظن

وتفتن . . .

الكوكبي : منهم موش متي ، عمري ما ريت ناس كيفهم راضمين باللي صاير عليهم ،

فرحانين ، باللي بين يديهم ، هذا يكندس في الظنوس باش لسالت العين

تصرفهم على الاحساب والاصحاب ، و الاخر يسرى في النهدينا صنادق

ويقول مرا وليبة تستحق كل خير . هذا يعمل عركة وعرعير و الاخر

كيف الحبيب يحتب بساب السدار يخليها لو واسعة وعريضة هذي تخدع

في راجلها بالحكمة و الاخرى بالسبحه والبسمه و هذي و الاخرى

و الاخرى . . . تحبني تفرج و ما تطيحش تصكك بالحك ؟

عبد الحق : اللي يضحك على عمرو يجي بهار ويضحكو عليه ، مائة حكاية و حكاية

تجيدت قدامي ، عمري نهار عاودت وحدة منهم ؟ ما نيسر نداصح لا على

النساء اللي يثلوشوا وعلى الرجال اللي يثقيوا الضو . . . أما ما

هو تعرف : اللي بوشور لسانو يثلسر و اللي كيفك لسانو مسودي

يلزم عينيه على كتافو .

الكوكبي : من الناحية هذي ارتاح ، اللي باش يحصلني أمر ما زالت ما ولد تسور

النساء حافظهم شربة ماء و اللي في ريسهم قاربه قراية ، احتياطاتي

الكل خذ يتيا و اللي باش تعبرين بيها مسخرة ، مخففة ، مشمعة ، نيسة

Figure 46: Extrait de la traduction de Hamdi Al-Hamadi de la pièce de théâtre *L'École des femmes*, trouvé dans l'ouvrage *Molière en Tunisie* (Florilège recueillis par Mohamed El May)

*

Les modifications apportées au traitement du texte dans chacune des représentations examinées ont été apportées soit directement pour les adaptations tunisiennes, afin de le rendre plus accessible au public local, en ajoutant des scènes, en redéfinissant les personnages et en modifiant les lieux mentionnés, soit à travers les dispositifs scéniques (dans le cas des mises en scène françaises) qui ont ouvert sur une nouvelle interprétation du texte.

2. Le corps comme support d’imaginaires

Le “corps théâtral ”, qui fait référence au corps spécifique de l’acteur, mis en jeu sur scène, est un autre support de signes et d’imaginaires. Un corps théâtralisé est également une forme plastique où se rencontrent un texte d’auteur et l’imaginaire du metteur en scène, du scénographe et de l’acteur.

L’imaginaire du comédien est le premier à être présent au moment où le corps se met en jeu. Car le personnage de théâtre ne se présente pas au comédien comme une donnée :

Il serait faux de prétendre que le personnage peut parler sans que ne parlent en même temps l’acteur, le comédien, et l’homme, ne serait-ce que par la taille, la physionomie, etc. la désignation du hors texte socioculturel, plus ou moins volontaire ou développée au théâtre, est inévitable, en raison même de l’émetteur qu’est le personnage anthropomorphe¹⁸⁶.

En effet, le personnage de théâtre ne peut pas exister sans la présence physique de l’acteur, lequel apporte sa propre dimension à l’interprétation. En choisissant une mise en jeu particulière de son corps, l’acteur se situe dans une typologie de la mise en scène, mais il reste toujours maître du jeu et de son propre personnage, puisqu’il orientera à tout moment, par l’usage différencié de son corps, à travers ses propres gestes, ses propres mouvements, la mise en scène dans le sens et le style qu’il désire.

Ainsi, « Le comédien est un producteur autonome de signes »¹⁸⁷, capable d’influer sur la mise en scène à travers ses gestes et ses mouvements. Il existe donc deux types de corps :

Corps de l’acteur, matériau éphémère qui apparaît un moment, le temps du jeu, en pleine lumière, et qui, par-là, se donne comme tout visible, tout dicible, transparent de vérité, de réalité sous les feux de la rampe ; et puis un autre corps, celui qui est refoulé par le texte même, une

¹⁸⁶Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L’univers du théâtre*, op.cit., p.99.

¹⁸⁷Ibid., p.19.

image du corps de l'inconscient collectif oublié par la culture alphabétique, par la lettre, mais qui surgit parfois sur une autre scène. Celui-là n'a pas de mots pour se dire ou si peu. Juste quelques images distordues par la censure dont il est frappé¹⁸⁸.

L'École des femmes, Mise en scène de Catherine Anne (2014)

La question du corps est omniprésente dans la mise en scène de Catherine Anne. Tout d'abord, comme mentionné précédemment, Catherine Anne a choisi que tous les rôles soient joués par des femmes afin d'explorer « la question homme/femme, dans le rapport aux corps, au jeu du pouvoir et de la séduction »¹⁸⁹. Les actrices interprètent donc les rôles masculins en adoptant des attitudes masculines, allant de la démarche aux gestes et aux postures. Elles s'amuse à contraindre leurs corps pour atteindre une représentation fidèle du personnage sans chercher le réalisme, mais en appuyant sur le comique des situations. « Elles en donnent des interprétations un peu caricaturales qui renforcent l'aspect comique des personnages, car elles ne cherchent pas le réalisme, mais l'évocation »¹⁹⁰. Catherine Anne utilise ainsi l'expression corporelle pour rendre compte de manière sensible et évocatrice les thématiques abordées, montrant comment les corps des actrices peuvent véhiculer des messages et des émotions. Cette approche permet également de mettre en lumière la relation entre les corps et le pouvoir, en montrant comment les attitudes et les mouvements peuvent révéler ou masquer les enjeux de domination et de soumission qui se jouent entre les personnages de la pièce.

Au cours de la représentation, souvent Arnolphe, le personnage masculin central, s'approche des personnages féminins de la pièce et ses mains palpent leurs corps sans leur consentement, de façon intrusive. Il effectue des gestes provocateurs à leur égard, met sa main aux fesses d'Agnès et de Georgette, ainsi que sur leurs poitrines. Ces gestes déplacés sont clairement montrés, de façon amplifiée, théâtralisée, et illustrent le comportement inapproprié du personnage masculin envers les personnages féminins.

¹⁸⁸Anne-Marie Picard, « Les altérités du corps théâtral : notes de travail », *L'Annuaire théâtral*, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1992, numéro 12, p 140. [URL : <https://doi.org/10.7202/041180ar>].

¹⁸⁹Cette citation de Catherine Anne, citée en 2014, a été extraite d'une revue de presse « diptyque Agnès hier et aujourd'hui » qui nous a été remise par la metteuse en scène Catherine Anne lors de nos échanges de mails. Propos recueillis par Jean Chollet.

¹⁹⁰Cette citation de Bruno Fournier, citée le 14 janvier 2014, a été extraite d'une revue de presse « diptyque Agnès hier et aujourd'hui », op.cit.

Les gestes physiques violents infligés aux femmes par Arnolphe ont pour but de les contrôler et de les posséder, « Les deux Agnès sont sous l’emprise d’un homme-père et d’un tuteur qui veulent tous deux posséder leur corps, prendre leur virginité »¹⁹¹.



Figure 47: Illustrations des gestes de harcèlement physique d'Arnolphe envers les femmes, *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Ces images évoquent un abus d'autorité, un corps prisonnier, une possessivité absolue et une dominance extrême. Elles permettent également de mieux cerner la personnalité tyrannique, perverse et pernicieuse d'Arnolphe ou pour reprendre les propos de Bruno Fourniès, « Une sorte de malade avide de posséder âme et corps d'Agnès, surtout le corps, comme on possède un meuble ou un esclave »¹⁹².

¹⁹¹Catherine Anne, « Agnès hier et aujourd'hui », Journal La terrasse, 8 janvier 2014, n°216. [Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat]. L'article nous a été remis par la metteuse en scène Catherine Anne lors de nos échanges de mails.

¹⁹²Bruno Fourniès, « diptyque Agnès hier et aujourd'hui », op.cit.

Cette mise à nu et à vue du public, du corps des femmes, renforce la domination et l'emprise d'Arnolphe sur elles. Cependant, malgré leur gravité, ces gestes ont également une dimension comique qui souligne la folie du personnage d'Arnolphe. La mise en scène de Catherine Anne illustre ainsi l'utilisation de la violence physique et de l'emprise sexuelle pour contrôler le corps des femmes, tout en soulignant la dimension comique de ce désir de possession et en le ridiculisant.

La mise en scène interroge également le droit des femmes à disposer de leur corps, car les personnages féminins semblent accepter sans résistance ces gestes qui leur font violence, ces gestes qui ne sont pas anodins :

Le geste est posé avec le naturel de celui qui a l'habitude de voir sa volonté acceptée de tous et surtout de toutes – car quels autres choix ont les femmes ? Et là, cette simple main révèle une possessivité et un asservissement épouvantables. [...], la Femme reste à la merci de la mansuétude de l'Homme tout comme le pauvre du riche¹⁹³.

Ainsi, selon nous, le message qui se dégage de cette acceptation est que, bien que les femmes aient gagné en liberté au fil des siècles, cette liberté n'est pas absolue. Les femmes ne peuvent pas encore jouir pleinement de leur libre arbitre et de leur liberté en ce qui concerne leur corps et leurs choix. Ce constat est une idée largement partagée dans les études sur la condition féminine. Dans son ouvrage *Le deuxième sexe*¹⁹⁴ publié en 1949, Simone de Beauvoir a souligné que la femme est souvent considérée comme « l'autre », c'est-à-dire comme un objet défini en fonction de l'homme, ce qui limite sa liberté et son autonomie. Cette conception patriarcale de la société se reflète dans les normes sociales et les lois qui régissent le corps et les choix des femmes, et qui ont souvent été édictées par des hommes. Ainsi, bien que des avancées aient été réalisées en matière de droits des femmes, il reste encore beaucoup à faire pour parvenir à une véritable égalité entre les sexes et permettre aux femmes de disposer pleinement de leur corps et de leurs choix. Cette acceptation apparente des femmes dans la pièce quant aux gestes posés sur leur corps met en lumière l'importance de continuer à lutter pour les droits des femmes et pour la reconnaissance de leur pleine autonomie.

¹⁹³Delphine Kilhoffer, « diptyque Agnès hier et aujourd'hui », op.cit.

¹⁹⁴Voir à ce sujet : Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe II*, op.cit.

On observe à nouveau l'approche corporelle dans cette pièce de théâtre, à travers l'ajout de certaines scènes où le corps du personnage joue un rôle important. Par exemple, le personnage d'Arnolphe effectue des exercices abdominaux et des pompes en utilisant sa canne ou en s'appuyant sur les escaliers menant à la terrasse de la maison. Bien que ces mouvements participent à donner une image comique et ridicule du personnage d'Arnolphe, leur intérêt ne se limite pas à cela. À notre sens, ces gestes corporels mettent en évidence la détermination d'Arnolphe à se maintenir en forme malgré son âge avancé, révélant ainsi son obsession pour le contrôle de son corps. Cette obsession se reflète dans sa tentative de contrôler également la vie de la jeune Agnès. Ainsi, ces gestes corporels invitent à réfléchir sur la tentative d'Arnolphe de contrôler la vie d'Agnès comme une extension de son désir d'obtenir un contrôle total sur son propre corps et sa propre vie.

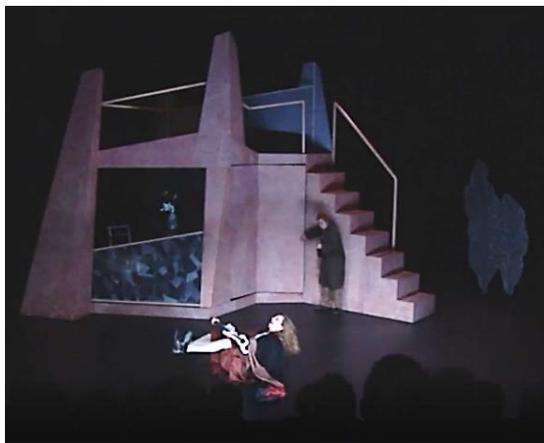


Figure 48: illustrations des exercices physiques effectués par le personnage d'Arnolphe, *L'École des femmes* (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

En somme, la mise en scène de Catherine Anne de *L'École des femmes* met en lumière l'importance de l'approche corporelle pour se positionner par rapport aux rapports féminins / masculins. Elle illustre également la relation entre les corps et le pouvoir, en montrant comment les attitudes et les mouvements peuvent révéler ou masquer les enjeux de domination et de soumission qui se jouent entre les personnages. En outre, l'approche de Catherine Anne souligne la violence physique et « L'emprise qui peut s'exercer sur la jeune fille et son corps par le pouvoir masculin »¹⁹⁵. L'approche corporelle de Catherine Anne offre donc une réflexion sur les relations de pouvoir entre les sexes et sur l'importance de l'autonomie corporelle des femmes.

¹⁹⁵ Catherine Anne, « Agnès hier et aujourd'hui », Journal La terrasse, op.cit.

***L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi (2015)**

Dans la mise en scène d'Armand Eloi, Arnolphe donne l'image d'un vieil homme en s'appuyant sur sa canne, jusqu'à ce qu'il se rende compte qu'il a un rival : à ce moment-là, il abandonne sa canne.



Figure 49: Photos illustrant le personnage d'Arnolphe avec et sans sa canne - *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi.

Quant à Agnès, son corps semble emprisonné, elle est tel un oiseau qui aspire à voler et à jouir de sa liberté, mais son innocence l'empêche de le faire.

En conclusion, l'approche corporelle d'Armand Eloi nous permet de mieux comprendre le statut des personnages dans la pièce.



Figure 50: Agnès assise sur une balançoire en corde, Acte I, Scène 1 - *L'École des femmes*. URL : <https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/>

***L'École des femmes* mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)**

La mise en scène de Stéphane Braunschweig met en lumière l'importance du désir : celui du personnage d'Arnolphe pour d'Agnès et celui d'Agnès pour Horace, notamment à travers le

parti pris du dispositif scénique : une salle de sport. « Le désir c'est le langage du corps »¹⁹⁶, nous dit Stéphane Braunschweig. Certes, la salle de sport est un endroit où le corps joue un rôle essentiel, où le corps est à la fois mis en valeur et contraint.



Figure 51: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : <https://vimeo.com/327310297>

Sur scène, deux hommes pratiquent leur sport quotidien tout en discutant de leurs désirs. L'on peut s'interroger sur le sens de cette scène sportive, sur ce que les comédiens cherchent à nous transmettre en modelant leurs corps dans un espace où s'exerce la compétition, où se délient les langues et se font les confidences.

Bien que cette ouverture de la pièce, sur des vélos d'appartement, ait d'emblée une tonalité humoristique, cela permet également de :

Faire exister ces corps, des corps qui ont chaud, d'ailleurs on dit plusieurs fois dans la pièce qu'on a chaud, des corps qui suent, des corps qui désirent, des corps qui sont contraints parce qu'ils sont interdits. Le désir est interdit et ça aide beaucoup à faire exister cette question de désir¹⁹⁷.

Les corps des comédiens sont donc comme une architecture (conçus et structurés de manière intentionnelle) qui résulte de la rencontre entre l'imaginaire de l'auteur, marquant la pièce par cette approche spécifique du corps, et l'imaginaire du metteur en scène et du scénographe

¹⁹⁶Stéphane Braunschweig, « Les choix scénographiques et dramaturgiques de "L'École des femmes" », entretien (document vidéo) à Odéon-Théâtre de l'Europe - Paris, ajoutée le 16 novembre 2018, Théâtre-Contemporain, (consulté le 25/02/2020). [URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-choix-scenographiques-et-dramaturgiques-de-L-ecole-des-femmes-par-S-Braunschweig>].

¹⁹⁷ Ibid.

Stéphane Braunschweig, qui a voulu, à travers ce dispositif scénique, réfléchir à la question du désir en prenant en compte « toute cette culture qu'on a du corps, les salles de sport, le fitness, le yoga, etc.... »¹⁹⁸.

Dans l'acte I, scène II, tel que précédemment évoqué, Agnès est allongée sur son lit, vêtue d'un tee-shirt large qui met en valeur sa sensualité et sa féminité. Elle est présentée de manière suggestive et apparaît derrière des panneaux vitrés, comme si elle était exposée en vitrine. La posture suggestive adoptée par Agnès rappelle les peintures de François Boucher, telles que *L'Odalisque Brune*¹⁹⁹. Cette pose invite le spectateur à se positionner dans une identité masculine.



Figure 52: Acte I, scène II, *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, (Capture d'écran).

En conclusion, la mise en scène de Stéphane Braunschweig fait de *L'École des femmes* une pièce où le corps est très présent, support d'imaginaire, support fluide conducteur d'émotions, qui stimule l'imagination du spectateur et permet de faire exister la question du désir.

***L'École des femmes* mise en scène de Mohamed Kouka**

Dans la mise en scène de Mohamed Kouka, Nejib Belkadhi, qui a joué le rôle du personnage d'Horace, nous a signalé : « Je me souviens avoir apporté une touche athlétique à mon

¹⁹⁸Ibid.

¹⁹⁹Une peinture à l'huile réalisée par François Boucher en 1745. Cette peinture représente une femme allongée sur le ventre sur un lit recouvert de tissus richement décorés. Elle adopte une pose suggestive avec ses jambes écartées et sa tête tournée vers le spectateur.

personnage, en faisant notamment des roulades, grâce à ma pratique antérieure du volley-ball. Cela m'a permis de créer un personnage à la fois exubérant et arrogant dans sa posture »²⁰⁰. Ce choix de jeu souligne, à notre avis, le dynamisme et la vitalité du personnage d'Horace, en contraste avec la sénilité d'Arnolphe.

C'est ce même aspect athlétique des personnages qu'ont exploité Stéphane Braunschweig et Catherine Anne à travers leurs mises en scène des corps, jeunes ou vieillissants, pour exalter les caractéristiques des personnages : exercices abdominaux dérisoires et pompes laborieuses d'Arnolphe chez Catherine Anne, salle de sport comme dispositif scénique chez Stéphane Braunschweig.

3. Le costume comme valeur identitaire

Le costume, tout comme le décor, joue un rôle important dans l'évocation de " l'immatériel-scénique" ; c'est un décor porté par le corps du comédien, comme le souligne Patrice Pavis : « Le costume est souvent une scénographie ambulante, un décor ramené à l'échelle humaine et qui se déplace avec l'acteur, un décor-costume, comme le nomme la costumière Claude Lemaire ».²⁰¹

Le costume est un outil de travail indispensable pour la première étape de la transformation ou du passage du comédien au personnage qu'il va interpréter. « Le passage du vêtement au costume, du citoyen-comédien à l'acteur-personnage... »²⁰².

Il facilite la transmission du sens de la mise en scène, en renvoyant explicitement au personnage que présente le comédien, en permettant au spectateur de l'identifier et d'être persuadé de sa présence dans l'espace-temps du spectacle. La projection scénique créée par le costume permet ainsi d'établir le premier contact et la première impression du spectateur avec le comédien et son personnage.

²⁰⁰Propos extraits d'une interview réalisée avec Nejib Belkadhi par nous-mêmes en avril 2022, voir annexe 1.

²⁰¹Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.163.

²⁰²Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre*, op.cit., p.374.

L'École des femmes, Mise en scène de Catherine Anne (2014)

Le costume dans la mise en scène de Catherine Anne relève d'une approche intéressante dans la manière où il fonctionne en diptyque. C'est en tout cas le parti pris de la costumière Floriane Gaudin qui explique que « tout d'abord il s'agit de traiter les deux pièces, en respectant l'époque et son costume, tout en faisant apparaître les liens qui existent entre elles ».²⁰³

Les costumes d'Agnès ont été conçus en référence aux années 1970, époque marquée par des événements importants sur la relation homme/femme, tels que le mouvement de libération des femmes et la loi sur l'avortement. Pour faire percevoir cette période, la costumière a opté pour une approche réaliste qui prend en compte le fait que l'histoire racontée est le souvenir de l'Agnès adulte.

La coupe des vêtements, la gamme colorée et la matière ont été dessinées et choisies dans le style des années 70, tout en y apportant une touche de filtre de souvenir, comme l'explique Floriane Gaudin :

Pour Agnès, le traitement du costume s'est fait de manière naturaliste, en ayant à l'esprit que l'histoire racontée est le souvenir qu'Agnès adulte en a et ainsi faire sentir les années 70 à travers la coupe des vêtements, la matière ou encore la gamme colorée, sur lesquels on aurait passé un filtre, celui du souvenir.²⁰⁴

En revanche, les costumes de *L'École des femmes* ont été conçus dans un style purement XVIII^e siècle avec des tissus, des couleurs et des motifs contemporains, créant ainsi un lien entre les deux pièces présentées dans ce diptyque : *Agnès* et *L'École des femmes*.

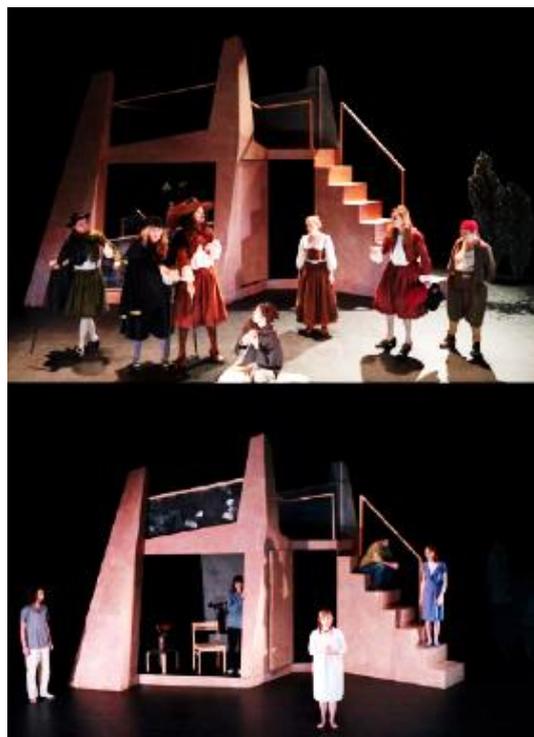


Figure 53: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque *Agnès hier et aujourd'hui & Agnès* (Catherine Anne) -*L'École des femmes* (Molière), © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).

²⁰³Cette citation de Floriane Gaudin, citée en Juin 2013, a été extraite d'une revue de presse « Agnès texte et mise en scène Catherine Anne » qui nous a été remise par la metteuse en scène Catherine Anne lors de nos échanges de mails.

²⁰⁴Ibid.



Figure 54: Dessin du costume d'Arnolphe- Floriane Gaudin, *L'École des femmes* © Archives personnelles de Catherine Anne.



Figure 55: Recherche de la silhouette d'Agnès -Floriane Gaudin, *L'École des femmes* © Archives personnelles de Catherine Anne.

Par ailleurs, la costumière a traité la question du genre à travers le traitement des rôles masculins et féminins puisque les comédiennes endossent également des rôles masculins : « Le costume aiderait à révéler le masculin qui habite chaque femme, à moduler les apparences, en partant de chaque comédienne, et trouver l'homme qui sommeille en elle »²⁰⁵.



Figure 56: Illustrations explorant l'impact du costume sur la révélation de la masculinité intérieure des comédiennes dans la pièce *L'École des femmes*, mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>.

²⁰⁵Ibid.

Le costume joue un rôle encore dans cette scène où Arnolphe couvre la tête Agnès de bandelettes de tissu par-dessus lesquelles il dépose un voile de dentelle, entre celui d'une nonne, d'une première communiante ou d'une mariée. Ses gestes sensuels visent clairement à dissimuler entièrement le corps d'Agnès (il couvre également son décolleté) pour empêcher que le moindre centimètre carré de sa peau ne soit visible. Cette utilisation du voile apporte une dimension symbolique à la scène en renforçant l'idée de soumission, de renonciation à soi et d'oppression des femmes, thèmes récurrents de la pièce. Arnolphe crée ainsi l'image d'une Agnès voilée.



Figure 57: Acte III, scène 2- Les maximes du mariage- *L'École des femmes*, mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>.

Cet acte se reproduira plus loin, mais différemment et en traduisant deux intentions contraires, lorsqu'Arnolphe jettera sa jaquette noire sur Agnès de manière brutale, tandis qu'Horace posera délicatement la sienne sur les épaules de la jeune fille, tel un amoureux cherchant à protéger sa bien-aimée.

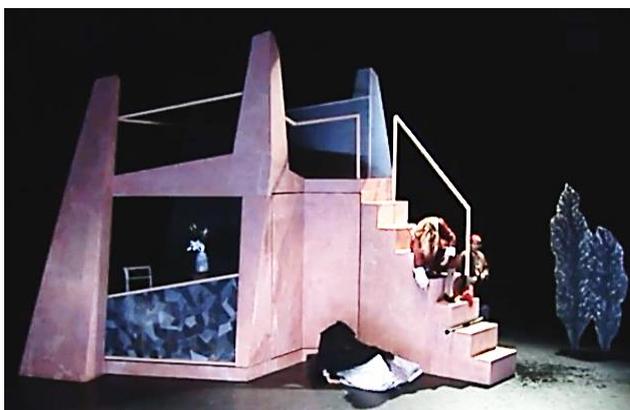


Figure 58: Acte V, scène 3&4 - *L'École des femmes*, mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>.

Les costumes ont donc joué un rôle important dans la mise en scène de Catherine Anne, en reliant les deux pièces par une esthétique commune, en créant une atmosphère unifiée et en renforçant le sens des textes. En jouant de la masculinité des comédiennes (qui assurent les rôles masculins et féminins), les costumes déconstruisent également les stéréotypes de genre ; les codes vestimentaires peuvent ainsi être utilisés pour exprimer les relations de pouvoir entre les sexes.

***L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi (2015)**



Figure 59: *L'École des femmes*, mise en scène Armand Eloi & costumes Paul Andriamanana Rasoamiamanana, 2018©Xavier Cantat.

Armand Eloi, nous l'avons dit, souhaitait que les costumes se réfèrent à l'époque de la création de la pièce, c'est-à-dire à l'époque classique.

Agnès porte une courte robe jaune et blanche avec un bouton d'or et un ruban rouge rubis ornant sa chevelure, assorti à ses chaussures. Selon Armand Eloi, le choix de ces deux couleurs est justifié par le fait que le blanc signifie l'innocence et la pureté, tandis que le jaune est traditionnellement associé aux cocus. « Ce bel oiseau tout de jaune et de blanc vêtu, c'est Agnès, blanc de son innocence, jaune comme la couleur traditionnelle des cocus, parce qu'elle sera bientôt fauteuse des cornes de son barbon de tuteur ».

L'utilisation de la couleur jaune pour Agnès peut donc être perçue comme une prédiction de sa future infidélité envers Arnolphe, lequel se considère comme son futur mari. En effet, le jaune mat représentait au Moyen Âge le symbole de la trahison et de la déception. D'après Michel

Pastoureau, dans son ouvrage *Jaune, histoire d'une couleur*, au Moyen Âge, la couleur jaune devient symbole de l'envie, du mensonge et de la trahison.

Le déclin du jaune date du Moyen Âge qui en fait une couleur ambivalente. D'un côté, le mauvais jaune, celui de la bile amère et du soufre démoniaque : il est signe de mensonge, d'avarice, de félonie, parfois de maladie ou de folie. De l'autre, le bon jaune, celui de l'or, du miel et des blés mûrs : il est signe de pouvoir, de joie, d'abondance [...]. De nos jours encore, le jaune verdâtre est ressenti comme désagréable ou dangereux, car il porte en lui quelque chose de maladif ou de toxique ; au contraire, le jaune qui se rapproche de l'orangé passe pour tonique, joyeux et bienfaisant, à l'image des fruits de cette couleur²⁰⁶.

En outre, comme évoqué précédemment, les costumes des personnages ont été créés en s'inspirant des peintres du XVIIIe siècle et des toiles de Fragonard. La ressemblance entre la robe d'Agnès et celle de la jeune *Liseuse* de Fragonard est évidente, et elle ne s'arrête pas à la couleur et au tissu de la robe, elle passe encore par l'attitude des deux jeunes femmes, penchées sur leur lecture.

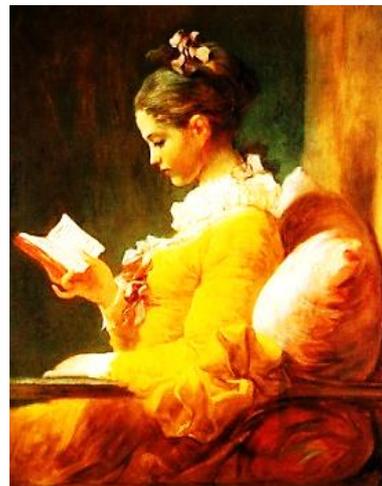


Figure 60: Illustrations explorant la similitude entre la robe conçue pour le personnage d'Agnès (costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana) et celle portée par la jeune femme dans le tableau 'La liseuse' de Jean-Honoré Fragonard (La liseuse, vers 1770, [peinture à l'huile sur toile] 81,1 cm × 64,8 cm)

²⁰⁶ Michel Pastoureau, *Jaune : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019, page de couverture.

Arnolphe, quant à lui, porte une tenue entièrement rouge. Selon cet autre ouvrage de Michel Pastoureau, *Rouge : Histoire d'une couleur*, le rouge est considéré comme la couleur la plus riche du point de vue matériel, social, artistique, onirique et symbolique.

Le rouge est dans l'Antiquité symbole de puissance, de richesse et de majesté. Au Moyen-Âge, il prend une forte dimension religieuse, évoquant aussi bien le sang du Christ que les flammes de l'enfer. Mais il est aussi, dans le monde profane, la couleur de l'amour, de la gloire et de la beauté, comme celle de l'orgueil, de la violence et de la luxure²⁰⁷.

Armand Eloi retient surtout les critères émotionnels liés à cette couleur afin de mieux cerner le personnage d'Arnolphe : « Arnolphe est tout en rouge, rouge du sang de son désir, rouge comme sa colère, parce qu'il se sent floué de ses espérances d'époux évident, rouge de son despotisme, rouge de sa jalousie et de sa vindicte »²⁰⁸.

Enfin, Horace est vêtu d'une culotte (nom de ces pantalons que portaient les hommes au XVIIème et qui s'arrêtaient sous le genou), d'un rose assorti à une jaquette rose par-dessus une chemise blanche à jabot de dentelle. De nos jours, le rose est souvent associé à la délicatesse, la tendresse et le bonheur, comme le rappelle si bien l'expression "voir la vie en rose". Cette couleur est également considérée comme une couleur genrée, féminine ou utilisée par les personnes transgenres. Toutefois, par le passé, elle était symbole de nouveauté, d'élégance et de splendeur aristocratique.



Figure 61: Costume d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, mise en scène Armand Eloi & costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana. URL : <https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/>

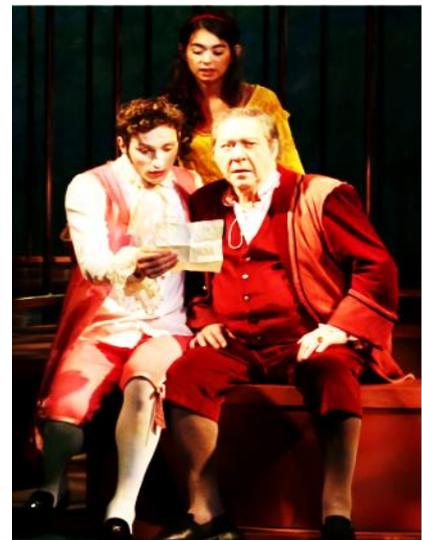


Figure 62: *L'École des femmes*, mise en scène Armand Eloi & Costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana©Pascal Legros Productions.

²⁰⁷Michel Pastoureau, *Rouge : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, page de couverture.

²⁰⁸Ce propos, nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris.

Armand Eloi utilise donc des symboles à travers la couleur des costumes pour différencier et identifier les personnages et leur caractère. Ceux d'Agnès, d'Arnolphe et d'Horace ont chacun une signification spécifique. La robe blanche et jaune d'Agnès exprime à la fois son innocence et sa duplicité envers Arnolphe : le blanc symbolise sa pureté, mais aussi sa soumission à la volonté d'Arnolphe qui veut la garder vierge et ignorante, tandis que le jaune montre qu'elle est destinée à tromper Arnolphe et à le faire passer pour un cocu. Puisque cette robe reflète une dualité de caractère, peut-on considérer qu'elle projette également la peur d'Arnolphe, le personnage masculin central de la pièce, envers le personnage féminin ?

Le rouge porté par Arnolphe exprime son désir et sa passion pour Agnès, mais aussi sa colère lorsqu'il découvre qu'il a été trompé. Cette couleur peut également renvoyer à sa domination et à son pouvoir sur Agnès. Horace, quant à lui, est habillé en rose, d'une couleur qui peut symboliser son élégance et sa tendresse envers Agnès, mais aussi sa légèreté et son insouciance. Le rose traduit son amour sincère pour Agnès, en contraste avec le désir de possession et de domination d'Arnolphe.

Chaque couleur exprime une facette de la personnalité des personnages, faisant de son costume un élément essentiel pour la compréhension de l'histoire et la mise en valeur de son rôle dans la pièce.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)



Figure 63: Photos des costumes de *L'École des femmes*, mise en scène Stéphane Braunschweig & costumes Thibault Vancaenenbroeck © Elizabeth Carecchio.

Le costumier Thibault Vancaenenbroeck a choisi des vêtements contemporains pour les comédiens, similaires à ceux que portent les spectateurs. Stéphane Braunschweig a souligné dans une interview que cette approche permet de rapprocher le spectateur des personnages

évoluant dans le monde actuel : « On est avec les gens d'aujourd'hui »²⁰⁹. Nous considérons que cette approche présente deux avantages : elle permet au spectateur de s'identifier aux personnages à travers des vêtements courants, et rend ainsi la pièce plus accessible. En outre, cela apporte une touche de modernité à une œuvre classique, comme l'a souligné Jacques Polieri, cité par Michel Corvin : « Il faut toujours être à l'écoute de son temps »²¹⁰.

Dans la pièce, les personnages portent des tenues adaptées au contexte. La plupart du temps, ils sont en jogging et baskets (rappelons que le dispositif scénique représente une salle de sport). La pièce commence avec Arnolphe et Chrysalde en tenue de sport. À la fin de la première scène de l'acte I, Arnolphe est le seul personnage à avoir changé de tenue pour un costume-cravate, ce qui pourrait être un indicateur de son caractère obsessionnel et rigide, qui cherche à contrôler tous les aspects de sa vie, y compris sa propre apparence. Ce changement de tenue crée un contraste comique avec les autres personnages qui continuent de porter leur tenue de sport tout au long de la pièce, sauf vers la fin, où presque tous les personnages masculins portent des costumes-cravates, suggérant ainsi une évolution de l'intrigue vers un cadre plus sérieux et dynamique.

Agnès, quant à elle, est d'abord vêtue d'un simple t-shirt large qui ressemble à une chemise de nuit, puis d'un mini-short en jean et d'un pull, avant de finir en pantalon (un jean).



Georgette porte une chemise de nuit au début de la pièce, qui met en valeur sa silhouette et son côté féminin. Elle adopte ensuite un style plus décontracté en enfilant un jogging.



Figure 64: Photos des costumes d'Agnès et de Georgette, *L'École des femmes*, mise en scène Stéphane Braunschweig & costumes de Thibault Van Craenenbroeck

²⁰⁹Stéphane Braunschweig, « Stéphane Braunschweig- La préfiguration de Lolita », op.cit., p.26.

²¹⁰ Voir : Michel Corvin, « Jacques Polieri, un franc-tireur qui visait juste », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004, p.13.

Dans la scène II de l'acte III, Arnolphe pose un voile de mariée sur Agnès au moment où il lui demande de lire les maximes. Ce geste est très révélateur et peut être interprété de différentes manières. D'un côté, il a une portée symbolique, Arnolphe essayant d'imaginer Agnès en mariée et de projeter une image d'elle en tant que femme soumise et obéissante à son mari. D'un autre côté, il souligne sa volonté de domination et de contrôle : Arnolphe cherche à exercer un pouvoir sur Agnès en la couvrant d'un voile de mariée, alors même qu'elle n'est pas encore sa femme. Cette action a été traitée de manière différente dans la mise en scène de Catherine Anne, qui a utilisé, comme nous l'avons vu, un voile qui fait référence à une nonne ou à une communiant. Bien que ce geste puisse constituer une critique de l'institution du mariage et de la condition des femmes à l'époque de la pièce. Il peut aussi signifier que la domination masculine est toujours présente aujourd'hui. Pour Braunschweig, la pièce est toujours d'actualité : « Notre *École des femmes* sera imprégnée de ce qui se passe maintenant, dans ce contexte de la parole libérée des femmes. La question de la domination insidieuse et invisible des hommes est bien là »²¹¹.



Figure 65: *L'École des femmes*, Acte III, scène 2 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Les costumes, dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, mettent donc en évidence l'actualité de la pièce en soulignant la complexité des relations entre les personnages et la persistance de la domination masculine, tout en apportant une nouvelle dimension à cette fable intemporelle.

²¹¹Stéphane Braunschweig, « Stéphane Braunschweig- La préfiguration de Lolita », op.cit., p.26.

Mise en scène de Mohamed Zorgati (1972) :

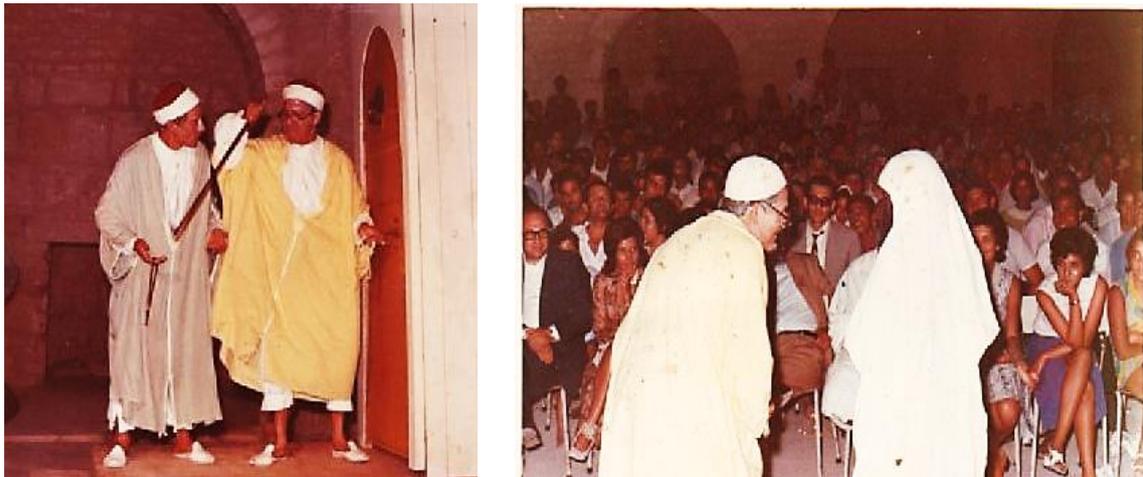


Figure 66: Photos illustrant les costumes des personnages dans la représentation de *L'École des femmes* au Ribat de Sousse -Mise en scène Mohamed Zorgati (1972), ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati

Les personnages d'Arnolphe et de son ami Chrysalde portent des tenues traditionnelles tunisiennes, composées de Djellaba et de Chechias. La Djellaba, vêtement typique pour les hommes en Tunisie, est composée d'une chemise ample et longue avec un pantalon assorti, tandis que la Chechia est un couvre-chef masculin traditionnel porté notamment lors d'événements religieux et officiels en Tunisie, considérée comme un symbole de l'identité tunisienne.

Sur l'une des photographies du spectacle, est présente une femme revêtue d'un Safsari tunisien blanc, tissu traditionnel qui enveloppe le corps féminin de la tête jusqu'aux chevilles, associé à une "khama" attachée autour de la tête pour couvrir le visage, ne laissant que les yeux découverts. Le Safsari est un vêtement traditionnel important de la culture tunisienne qui a survécu à travers les siècles. Bien qu'il ait été délaissé depuis l'indépendance, le Safsari tunisien a survécu grâce à l'attachement que portent les Tunisiens à leur patrimoine culturel. Si, dans les milieux urbains, les femmes ont progressivement opté pour des vêtements modernes, marquant ainsi une évolution dans leur émancipation, le Safsari demeure néanmoins aujourd'hui un symbole fort de l'identité tunisienne, et certaines mariées le portent encore lors de la semaine de leur mariage pour se rendre au hammam.

La Djellaba, la Chechia et le Safsari sont des vêtements emblématiques qui continuent d'être portés en Tunisie aujourd'hui et qui sont un témoignage de la richesse de la culture du pays, à cette nuance près que le Safsari renvoie à cette question de l'oppression de la femme par les diktats de l'homme, justement au centre de *L'École des femmes*.

*

Nous pouvons donc, à ce stade, affirmer sans hésiter que les costumes ont joué un rôle important dans les différentes mises en scène de *L'École des femmes* pour transcrire notamment les relations de pouvoir entre les personnages. Les choix de couleurs, de styles et de traditions ont ainsi ouvert une réflexion plus large sur l'identité des personnages de la fable, leur évolution au fil de la pièce, ainsi que sur la complexité de leurs relations. De plus, l'actualisation des costumes des personnages a contribué à moderniser l'œuvre en soulignant la persistance de la domination masculine aujourd'hui.

Chapitre 2 : Conception du personnage et scénographie

En concevant les décors, les lumières, les costumes et les accessoires, le scénographe crée un univers scénique qui interagit directement avec l'acteur. Ces éléments visuels fournissent des indices, des atmosphères et des ambiances qui permettent à l'acteur d'entrer dans la peau de son personnage, de se connecter à lui et de donner vie au texte théâtral.

Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser à la construction du personnage dramatique grâce à son interaction avec la scénographie. En d'autres termes, nous allons étudier comment les personnages de la fable interagissent avec la scénographie, comment ils vivent l'espace dramatique et racontent l'histoire à travers leurs rencontres avec la scénographie.

Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier la façon dont les personnages dramatiques interagissent avec les éléments scéniques : décor, accessoires et éclairage.

1. Personnages et décors

Le décor représente un élément essentiel du langage dramatique pour l'élaboration de la mise en scène ainsi que pour la construction du sens de la pièce de théâtre. La sémantisation de la pièce commence avec l'interaction entre les personnages et la scénographie. Sans personnage, le décor consiste en une lecture morte et peu expressive, il ne prend sens qu'une fois lié aux personnages et à leur histoire.

Pour Émile Zola, le décor prédéterminait le personnage : « Le décor fait partie intégrante du drame ; il est l'action, il l'explique, et il détermine le personnage »²¹². Dans son roman *Thérèse*

²¹²Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre : Les théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier, 1881, p.100.

Raquin, Zola a fait en sorte que le cadre dans lequel évoluent les personnages soit à l'image de leurs pensées, et que ceux-ci en subissent l'influence. À ce propos, Zola réfléchit au décor comme un indicateur tangible sur scène, qui nous raconte des personnages, leurs vies, leurs caractères, leurs habitudes et réflexions, etc. Zola met ainsi l'accent sur l'importance du décor dans la création d'une illusion théâtrale convaincante et dans la construction des personnages.

Le milieu doit déterminer le personnage. Lorsqu'un décor sera étudié à ce point de vue, qu'il donnera l'impression vive d'une description de Balzac ; lorsque, au lever de la toile, on aura une première donnée sur les personnages, leur caractère et leurs habitudes, rien qu'à voir le lieu où ils se meuvent : on comprendra de quelle importance peut être une décoration exacte²¹³.

Gilles Girard, Real Ouellet et Claude Rigault définissent la relation entre le décor et les personnages à travers le concept de "déco-acteur". Selon eux, il s'agit d'une relation de dépendance où le jeu des personnages dépend de l'organisation scénique :

Qu'il soit très élaboré ou encore stylisé, métonymique, le décor est historiquement, avec l'acteur, l'un des facteurs les plus importants dans l'intégration des langages théâtraux. Il établit entre l'acteur et lui une autre relation de dépendance : le jeu est inévitablement fonction de l'organisation scénique²¹⁴.

De même, ils mentionnent que :

À faire "jouer" les décors, on peut même les amener à remplacer les personnages comme dans plusieurs pièces d'Ionesco : le décorateur Jacques Noël n'hésite pas à affirmer que le décor est l'un des principaux personnages du *Piéton de l'air* (1962). À la limite, les personnages, évacuent la scène et n'apparaissent plus que des éléments de décor à valeur anthropomorphe : le théâtre abstrait de Fernando Arrabal n'emploie comme personnages que des objets, des mobiles, des sons, dont les complexes relations doivent susciter des émotions chez le spectateur²¹⁵.

Dans cette optique, le décor peut être considéré comme un personnage à part entière, jouant un rôle majeur dans la représentation théâtrale. Ce qui fait dire à Pierre Sonrel : « Le décor devient le personnage principal de la pièce »²¹⁶.

²¹³Ibid., p.124.

²¹⁴Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.93.

²¹⁵Ibid., pp.92-93.

²¹⁶Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, op. cit., p.83.

L'École des femmes, mise en scène de Catherine Anne (2014)



Figure 67: *L'École des femmes*, mise en scène Catherine Anne (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

La petite maison avec son escalier, sa terrasse et ses ouvertures et accès divers offre aux personnages de la pièce une multitude d'espaces à jouer qui peuvent être considérés comme autant de pièces, grâce à la fenêtre à guillotine et la porte à tambour par laquelle passent tous les personnages dans des allers et retours incessants.

Ces allers et retours renforcent cette impression de fluidité et de transformation constante. La multitude de choix offerts par l'escalier, la terrasse et les ouvertures permettent aux personnages de se déplacer, créant ainsi une dynamique de mouvement dans la pièce. Cette interaction avec le décor met en lumière les aspects de la vie des personnages qui sont en constante évolution, révélant leur désir de changement.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi (2015)

Comme mentionné précédemment, la gloriette se transforme en une cage lorsque le personnage d'Arnolphe la fait pivoter, révélant ainsi ses traits violents, autoritaires, dominateurs et maladivement possessifs.

Toutefois, dans l'acte II, scène 5, Arnolphe se retrouve dans une situation où Agnès lui fait une accolade. À ce moment-là, il tient fermement les barrières en cuivre de la gloriette des deux mains, ce qui illustre sa lutte intérieure pour résister à ses pulsions amoureuses envers Agnès.



Figure 68: La transformation de la gloriette en cage par Arnolphe, *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi (capture d'écran)



Figure 69: Acte II, scène 5, *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi (capture d'écran)

La manière dont le décor et le personnage interagissent transmet l'état émotionnel d'Arnolphe à ce moment précis, suggérant que ses sentiments envers Agnès le rendent faible, vulnérable et même émouvant, en contraste avec son personnage généralement dominant et sûr de lui. Cette approche met en évidence la complexité du personnage d'Arnolphe, dont le comportement et les motivations ne peuvent être réduits à une seule caractéristique. Bien que ses actions et ses paroles puissent révéler une personnalité impitoyable, sa façon d'interagir avec le décor révèle ses doutes et ses conflits intérieurs.

Dans cette scène en particulier, Arnolphe utilise le décor pour communiquer ses émotions et souligner le contraste entre sa façade impérieuse et sa fragilité intérieure. Armand Eloi explique :

Je souhaite donner une lecture des personnages qui ne s'arrête pas aux apparences, en montrant par exemple tout l'amour qu'Arnolphe ressent pour Agnès, son trouble en sa présence, cette faiblesse qui le perdra et qui le sauve à mes yeux²¹⁷.

Ainsi, la mise en scène d'Armand Eloi offre une lecture des personnages qui permet de découvrir toute leur richesse et leur complexité, en particulier pour Arnolphe, dominé par ses pulsions amoureuses et obsédé par le désir de contrôler Agnès. Lors de notre entretien avec Armand Eloi, le metteur en scène est revenu sur cette volonté de complexifier le personnage d'Arnolphe, dans une perspective différente de celle attendue :

J'ai pensé que si Horace partait avec Agnès, dans deux ans, Agnès tomberait amoureuse d'Horace parce qu'il est très beau. C'est une sorte de passion physique, mais peut-être qu'il n'est pas un homme si bien que ça. Et là, j'ai pris un point de vue par rapport à Arnolphe qui, lui, a fait éduquer Agnès pour en faire une bonne épouse dans tous les sens du terme, comme on le faisait à l'époque. Et en fait, Arnolphe va réellement tomber amoureux d'Agnès, et cet amour va le rendre beaucoup plus fragile, au point qu'à la fin de la pièce, il est prêt à tout lui pardonner.²¹⁸

Agnès, elle, apparaît comme une prisonnière dans la gloriette-cage depuis le premier acte et n'a jamais l'opportunité de changer de lieu. Elle est contrainte de subir les choix d'Arnolphe pour elle, ce qui renforce son image de faiblesse et d'innocence. Cependant, à la fin de la pièce,

²¹⁷Armand Eloi, « Metteur en scène ce qu'il en dit ... », *L'école des femmes. Mise en scène Armand Eloi*, Pascal Legros Productions, Paris, Tournée sur la saison 2016-2017. [URL : https://www.plegros.com/spectacles/saison-2016-2017_ecole-des-femmes/ecole-des-femmes_presentation.pdf]. (Consulté le 08/04/2019).

²¹⁸Ce propos, nous l'avons extrait d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris, voir annexe 1.

Agnès évolue vis-à-vis du texte de Molière et prend le contrôle sur Arnolphe, comme le souligne Armand Eloi : « À la fin, c'est Agnès qui domine Arnolphe : il dit “ vous ne m'aimez pas”, et ajoute “chose étrange d'aimer, je te pardonne tout” et elle lui répond “ je ne vous aime pas “ »²¹⁹. Toutefois, nous n'avons pas constaté d'interaction entre Agnès et le dispositif scénique, ce qui suggère qu'elle demeure, à notre avis, prisonnière des choix du personnage masculin, comme pour souligner la difficulté de l'évolution de la condition féminine, qui peut sembler utopique.

En somme, l'importance du décor dans la mise en scène d'Armand Eloi réside dans son rôle d'identification des caractéristiques, des états émotionnels et des motivations des personnages de la pièce. Cette interaction complexe et nuancée entre le décor et les personnages permet une compréhension de la complexité de leurs relations ainsi que de leur évolution tout au long de la pièce. Elle offre également une réflexion profonde sur les thèmes des relations amoureuses, du pouvoir et de la domination.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)

Dès la première scène, nous avons une première impression des personnages masculins, Arnolphe et Chrysalde, qui atteste de leur bonne condition physique, à les voir pédaler sur des vélos d'appartement, dans une ambiance de fitness. L'espace dramatique (la salle de sport) transmet également la situation dans laquelle les deux hommes discutent des femmes comme des camarades de vestiaires. Comme l'a expliqué le metteur en scène lui-même : « ça me permettait d'avoir des hommes assez contemporains qui ont leurs liens de camarades de vestiaires »²²⁰. Ainsi, cette première interaction entre le décor et les personnages permet donc de saisir leur état physique, leur lien et leur personnalité.

Néanmoins, comme nous l'avons précédemment indiqué en étudiant le dispositif scénique de Stéphane Braunschweig, le décor de la pièce ne se limite pas à un seul espace dramatique. En effet, la chambre d'Agnès est visible derrière les panneaux vitrés qui la séparent de la salle de sport, ce qui, selon nous, permet de mieux comprendre les relations entre les personnages de la pièce et la situation de la protagoniste.

²¹⁹Ibid.

²²⁰Propos, extraits d'une interview réalisée par nous-mêmes le 13/10/2020, à 10 h, avec Stéphane Braunschweig à Paris, par Zoom, pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir annexe 1.

Enfin, au dernier acte, tous les éléments du décor disparaissent, à l'exception d'une vitre qui, à son tour, laisse les acteurs seuls face à l'immensité du plateau dénudé.



Figure 70: Photos du décor de *L'École des femmes* à l'acte V, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

La richesse ou la pauvreté du décor ne signifient rien en elles-mêmes : la nudité d'un large espace scénique peut bien symboliser la schizophrénie d'un personnage sans contact avec la réalité, mais il peut aussi, comme chez Copeau et Vilar, faire converger vers l'acteur tout message à livrer par le geste et la parole²²¹.

Si l'espace de la salle de sport et de la chambre d'Agnès est relativement concret et bien défini, à la fin de la pièce, le plateau est quasiment nu, ce qui donne à l'espace une dimension abstraite, moins située, ce qui nous amène à nous demander si la maison-prison où était enfermée Agnès n'était pas simplement un fantasme. La nudité du décor au dernier acte met en avant les personnages et leurs émotions, sans aucune distraction visuelle. Et cette absence de décor renforce l'intensité dramatique, permet au spectateur de se concentrer sur les personnages, leurs actions et leurs dialogues. Le plateau nu peut également être interprété comme une métaphore de la fragilité et de l'exposition des personnages, dévoilant leurs secrets et leurs véritables intentions. D'ailleurs, à la scène 4 de l'acte V, le personnage d'Arnolphe adopte une attitude étrange : sur cette scène vide, devant Agnès, il se met à se déshabiller. Cette scène est chargée d'une tension sexuelle palpable et montre la vulnérabilité d'Arnolphe face à Agnès, la jeune

²²¹Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.93.

filles qu'il a cherché à contrôler et à posséder tout au long de la pièce. Cette action peut être interprétée comme une tentative désespérée d'Arnolphe de renouer un lien avec Agnès et de récupérer un pouvoir sur elle, en utilisant son corps pour la séduire.

L'interaction entre les personnages et le décor dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig permet ainsi, d'une part, d'interpréter les états physiques et psychologiques des personnages et de comprendre leurs personnalités et d'autre part, de mettre à nu les relations entre eux.



Figure 71: Photos de *L'École des femmes* à l'acte V, scène 4, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

2. Personnages et accessoires

L'état des personnages varie dans chaque représentation en fonction de la façon dont ils interagissent avec les accessoires. Car un accessoire « entretient des relations étroites avec l'acteur qui le manipule, le transporte, l'utilise à diverses fins »²²². Il est un outil de travail pour l'acteur, qui doit savoir comment l'utiliser pour donner vie à son personnage, un élément tout aussi important que l'acteur lui-même. Selon Tadeusz Kowzan, l'accessoire est même « le seul élément significatif, à côté de l'acteur », qu'il doit « considérer comme décor »²²³.

L'accessoire est plus qu'un simple objet de décor, car il apporte un sens et fournit des indices à travers son interaction avec les personnages.

L'objet de théâtre ou accessoire peut assumer la triple fonction que Duchet attribue à l'objet de roman : information, signe et valeur. Parce qu'il renseigne sur un monde extra fictionnel, parce qu'il définit une vision du monde, qu'il tire son sens de l'œuvre à laquelle, parallèlement, il donne sens, il nous faut le considérer dans une perspective « sociologique » et « esthétique » à la fois.²²⁴

²²² Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.72.

²²³ Tadeusz Kowzan, *Littérature et spectacle*, Paris, La Haye : Mouton, 1975, pp. 163-164.

²²⁴ Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.75.

En effet, l'accessoire théâtral peut être un élément de reconnaissance du lieu, dans la mesure où un changement d'espace dramatique entraîne un changement de décor et, par la suite, un changement d'accessoires, mais il peut également changer de fonction, se transformer et ainsi changer de sens. Prenons l'exemple d'une chaise au théâtre : la fonction de la chaise dans notre vie quotidienne est celle de s'asseoir, mais le metteur en scène peut décider que le personnage s'en servirait comme arme, il peut modifier son usage selon sa propre vision. Le choix du scénographe concernant le style de la chaise, sa forme, sa couleur, etc., transmet également des signes aux spectateurs. Ainsi, l'accessoire, en tant qu'objet qui pourrait initialement être considéré comme superflu et non indispensable, acquiert le statut d'« objet scénique ». Cette notion a été théorisée par Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre II*, que nous avons précédemment mentionné dans le premier chapitre de la première partie de notre thèse.

Il existerait, selon le scénographe Oliver Borne²²⁵, deux types d'accessoires sur scène : les accessoires images et les accessoires fonctions. Les premiers seraient des objets qui ne rempliraient pas leur fonction normale et seraient utilisés par les comédiens pour définir leur rôle sur scène. Ils auraient une fonction détournée de leur usage initial, de leur fonction première, ce qui les rendrait, à notre sens, polysémiques, vision qu'il défend en ces termes :

Les accessoires de théâtre, qu'ils soient figuratifs, symbolistes ou formels, constituent les prolongements indispensables à l'acteur. Lorsqu'il monte sur scène, un objet utilisé par les acteurs doit être en représentation. Se contenter de le reproduire tel qu'il existe dans la "vraie vie" diminue paradoxalement sa vraisemblance. L'accessoire de théâtre est le prolongement naturel du travail du scénographe qui ne se contente pas de copier les espaces du réel. Ainsi, pour concevoir un accessoire de théâtre, je m'attache à lui créer une nouvelle vraisemblance qui s'appuie sur sa fonction, son usage, son style²²⁶.

Il nous apparaît donc important d'étudier l'impact et la contribution des accessoires au jeu des comédiens et à la conception de leurs personnages, dans les mises en scène de notre corpus.

²²⁵Olivier Borne, « Les accessoires de théâtre : un prolongement de l'acteur », 28 février 2016, *Accessoires de théâtre*, (consulté le 17/07/2022), [<https://www.olborne.com/blog/accessoires-de-theatre/#:~:text=Les%20accessoires%20de%20th%C3%A9%C3%A2tre%20%3A%20un,acteurs%20doit%20%C3%AAtre%20en%20repr%C3%A9sentation>].

²²⁶Olivier Borne, « Les accessoires de théâtre : un prolongement de l'acteur », 28 février 2016, *Accessoires de théâtre*, (consulté le 17/07/2022), [<https://www.olborne.com/blog/accessoires-de-theatre/#:~:text=Les%20accessoires%20de%20th%C3%A9%C3%A2tre%20%3A%20un,acteurs%20doit%20%C3%AAtre%20en%20repr%C3%A9sentation>].

L'École des femmes, Mise en scène de Catherine Anne (2014)

Dans la mise en scène de Catherine Anne, certains accessoires ont joué un rôle utile dans l'aboutissement de certaines fonctions dramatiques, comme la canne, l'eau, la chaise...

Une Canne :

La canne est utilisée de plusieurs manières différentes tout au long de la pièce. Tout d'abord, elle est présentée comme un objet pratique pour aider Arnolphe à marcher en raison de son âge avancé.



Figure 72: *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle)
URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Cependant, dans l'acte II, scène 2, la canne est utilisée de manière plus complexe pour mettre en évidence la personnalité violente et autoritaire d'Arnolphe. Elle devient une arme qu'Arnolphe utilise pour intimider ses serviteurs, ce qui la transforme en symbole de pouvoir et d'autorité. Il semble qu'il se serve aussi de cet objet comme d'un bouclier contre le monde extérieur.



Figure 73: La Canne, une arme aux mains d'Arnolphe- Acte II, scène 2 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Dans l'acte III, scènes 3 et 5, Arnolphe pose sa canne devant lui et lui parle comme s'il s'adressait à quelqu'un. Ce geste révèle la psychologie complexe et tourmentée d'Arnolphe.

La canne devient encore un support de communication, un moyen de transmettre ses idées et ses émotions. : en la plaçant devant lui et en lui parlant, Arnolphe semble s'adresser à un confident, à quelqu'un en qui il aurait confiance. La canne devient alors un microphone qui enregistre et lui renvoie ses interrogations.



Figure 74: L'utilisation de la canne par Arnolphe à l'Acte III, scène 3 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Cet accessoire, qu'il utilise dans l'acte IV, scène 4, pour intimider ses valets, montre donc à la fois son narcissisme et ses obsessions, et son désir d'avoir le contrôle et de dominer les autres personnages.



Figure 75: La Canne, un symbole de pouvoir dans les mains d'Arnolphe - Acte IV, scène 4 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

À l'acte III, scène 4, la canne, cet objet de pouvoir, signalera l'objet du désir des deux hommes, Arnolphe et Horace, qui tenteront chacun de l'amener dans sa propre direction ; elle renvoie donc explicitement à leur rivalité devant la jeune Agnès, objet de leur désir.



Figure 76: La canne, symbole de rivalité entre Arnolphe et Horace - Acte III, scène 4 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle)
URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Enfin, la canne devient une barre de fitness, à l'acte IV, scène 7, qu'Arnolphe utilise pour travailler ses abdominaux. Cette utilisation inattendue de l'objet renforce le caractère complexe et ridicule du personnage.



Figure 77: La canne transformée en barre de fitness par Arnolphe - Acte IV, scène 7 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle)
URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Ainsi, dans la mise en scène de Catherine Anne, la canne est un accessoire polyvalent qui joue un rôle clé dans la mise en valeur de la complexité du personnage d'Arnolphe, ainsi que de son désir de contrôle absolu. Cet accessoire change tout au long de la pièce, pour refléter l'évolution du personnage d'Arnolphe, passant d'un outil de communication et d'expression de soi à un objet de contrôle et de pouvoir.

L'eau

Côté cour, un seau rempli d'eau est caché derrière les escaliers, et on voit Arnolphe s'en servir dans les actes III et V. Le fait que ce seau soit caché derrière les escaliers et que seul Arnolphe s'en serve renforce son importance.

Dans le théâtre de Samuel Beckett, l'eau est un symbole d'enfermement et de désespoir²²⁷. Ainsi, dans *En attendant Godot*, elle est utilisée pour représenter l'absurdité de la vie et le désespoir qui en découle. Ici, dans cette version de *L'École des Femmes*, l'eau peut symboliser la désespérance et la solitude d'Arnolphe, qui se sent pris au piège de sa propre vie.

En acte III, scène 1, le personnage se lave le visage à l'eau plusieurs fois, comme s'il essayait de se réveiller d'un cauchemar et de peurs profondes, en se lavant le visage encore et encore. Ce geste signale que le personnage cherche à se libérer de ses peurs et de ses angoisses.



Figure 78: L'utilisation de l'eau par Arnolphe - Acte III, scène 1 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne, (Capture d'écran)

Dans l'acte V, scène 4, Arnolphe commet un acte de violence envers Agnès en utilisant l'eau comme châtiment. En effet, dans un geste impulsif, propulsé par sa colère, il jette violemment l'eau sur Agnès. Cette action met en évidence son incapacité à accepter qu'Agnès puisse avoir sa propre volonté et faire des choix qui ne correspondent pas à ses plans.



Figure 79: L'utilisation de l'eau par Arnolphe - Acte V, scène 4 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne, (Capture d'écran)

²²⁷ Voir : Yannick Hoffert, « Aspects De L'eau Dans Le Théâtre De Beckett », *Des éléments aux traces : Elements and Traces*, Brill, 2008, n°20, p.52. [URL : <https://www.jstor.org/stable/25781859>]. (Consulté le 10/01/2023).

L'utilisation de l'eau de cette manière est symbolique de sa tentative de la réprimer, de la faire taire et de la maintenir sous son emprise.

L'eau est aussi l'instrument idéal pour purifier l'âme et laver le péché, surtout après avoir appris la rencontre d'Agnès avec le jeune Horace. Ce geste violent souligne la complexité du personnage d'Arnolphe et sa quête de contrôle absolu sur sa propre vie et sur celle d'Agnès. L'eau est donc, dans cette mise en scène, un élément polyvalent qui renforce la profondeur et la complexité du personnage d'Arnolphe.

La chaise Au milieu du balcon, une chaise occupe une place qui va bien au-delà de sa simple fonctionnalité. Dans cette mise en scène, la chaise devient le siège des échanges entre les protagonistes, Arnolphe et Agnès, qui y prennent place en accord avec leurs discours.



Figure 80: La fonction de la chaise- Acte III, scène 2 de *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne, & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale>

Cette situation suscite des questionnements quant à son rôle symbolique dans la mise en scène de Catherine Anne. Quelle signification peut-elle donc revêtir ? Il se peut que cette chaise ait une importance bien plus profonde qu'un simple meuble. Elle pourrait servir de symbole, invitant les spectateurs à réfléchir à la position de celui qui occupe ce siège, à décrypter les subtilités de son langage corporel afin d'interpréter son état d'esprit.

En somme, ces éléments, accessoires ou objets scéniques, la canne, l'eau et la chaise, jouent ici un rôle important dans la caractérisation des personnages, l'évolution de l'intrigue et la transmission des thèmes centraux de la pièce. Ils ajoutent de la profondeur et de la complexité aux personnages, soulignant les relations de pouvoir entre les sexes et la manière dont les femmes étaient maintenues dans une position inférieure, les mécanismes de domination et de soumission.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi (2015)

Dans la mise en scène d'Armand Eloi, l'utilisation de la canne en tant qu'accessoire a été remarquable pour accomplir certaines fonctions dramatiques. Arnolphe apparaît sur scène, brandissant la sienne. Il convient donc de se demander quel rôle joue cet accessoire et s'il remplit les mêmes fonctions que dans la mise en scène de Catherine Anne.



Figure 81: Arnolphe brandissant sa canne, Acte I, *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & scénographie d'Emmanuelle Sage-Lenoir (capture d'écran du spectacle)

Comme chez Catherine Anne, la canne est ici présentée comme un accessoire polysémique, détourné de sa fonction première : soutenir une personne qui a besoin d'aide pour marcher, pour accomplir d'autres fonctions dramatiques.

D'une part, elle est utilisée comme une arme, soulignant ainsi le caractère violent et autoritaire du personnage d'Arnolphe. Cette utilisation renforce l'aspect désagréable du personnage et accentue son pouvoir sur ses serviteurs. D'autre part, la canne elle sert parfois de heurtoir pour frapper aux barrières de la gloriette. De ce fait, elle est utilisée de manière significative pour renforcer la représentation scénique de la maison en question.



Figure 82: La canne, un accessoire polysémique dans *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir (captures d'écran du spectacle)

En frappant avec sa canne sur la cage-gloriette, le personnage d'Arnolphe affirme symboliquement que le dispositif scénique de la gloriette-cage est bel et bien une maison avec une porte. Cette utilisation de la canne comme heurtoir ajoute ainsi une dimension supplémentaire à la scène, en créant une illusion de réalité pour le spectateur.

La canne est ainsi davantage un objet scénique qu'un accessoire. Sont pris pour accessoires (au sens où ils renseignent sur le lieu et créent un surplus de réalisme), les deux sacs, le livre, la

lettre, les deux couffins, le bouquet de fleurs et la bouteille qui complètent le décor. Car ils remplissent leurs fonctions habituelles, sans être détournés.

L'utilisation de la canne dans la mise en scène d'Armand Eloi renforce le pouvoir du personnage d'Arnolphe dont il souligne l'autorité. Les autres accessoires utilisés ont rempli leurs fonctions premières et ont ajouté des détails au contexte de l'action, contribuant ainsi à créer une atmosphère réaliste et immersive pour le spectateur.

***L'École des femmes*, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)**

Stéphane Braunschweig a intégré divers accessoires dans sa mise en scène de *L'École des femmes*. Tout d'abord, des accessoires de sport : deux vélos noirs sans roues, deux serviettes posées sur les guidons et quelques articles de sport tels que des sacs, des vêtements et une gourde d'eau. Ces objets accessoires, remplissant leur fonction première en rappelant leur utilisation dans la vie quotidienne et en créant un environnement crédible de salle de sport, sont donc bien des accessoires qui renforcent l'immersion du spectateur dans l'univers dramatique.



Figure 83: Photo illustrant les accessoires de sport disposés sur la scène - *L'École des femmes* à l'acte V, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

L'usage de ces accessoires par les personnages permet de mieux les identifier en tant qu'athlètes amateurs qui pratiquent le sport pour se divertir et maintenir leur condition physique. Cela donne également au spectateur une idée de leurs âges physiques et de leur état d'esprit.

Dans l'acte I, scène 4, un objet tient un rôle important : une paire de ciseaux surdimensionnée, car projetée en vidéo sur un écran géant, qu'Agnès tient en mains alors qu'elle joue avec son chat (elle le caresse tout en effleurant son pelage du bout des ciseaux). Agnès manie les ciseaux

sans que l'on saisisse vraiment ce qu'elle fait, avec un petit sourire qui révèle un aspect sombre et moins inoffensif de son personnage.



Figure 84: L'usage d'une paire de ciseaux par Agnès dans l'Acte I, scène 4- *L'École des femmes*, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Lorsque nous avons rencontré Stéphane Braunschweig, il nous a expliqué que ce comportement d'Agnès devait créer un personnage émancipé :

Pour créer un personnage qui s'émancipe - comme on disait à l'époque où nous avons monté la pièce dans la tendance #MeToo - il était nécessaire de donner à l'actrice une façon de jouer insolente, y compris par rapport à la tradition de jeu d'Agnès. [...]. De la voir s'amuser avec une paire de ciseaux et un chat crée un personnage un peu moins tendre et naïf, mais un peu plus dangereux²²⁸.

N'oublions pas qu'elle annoncera à Arnolphe que « le petit chat est mort ». Cette scène peut donc être interprétée autrement : aurait-elle tué le chat ? Mystère à résoudre... qui témoignerait du caractère caché du personnage d'Agnès.

Par la suite, on voit, toujours à l'écran et en gros plan, qu'elle utilise ces ciseaux pour découper une photo d'elle enfant. Cette paire de ciseaux remplit sa fonction habituelle, mais son utilisation dans cette scène est révélatrice : c'est la question de son innocence qui est posée et la malignité, la peur ou le danger qui sont suggérés par cette image monumentale... Agnès refuse « d'être figée dans l'image enfantine dans laquelle Arnolphe veut la maintenir »²²⁹. Les ciseaux deviennent ainsi un outil pour révéler son état d'esprit.

²²⁸Propos extraits d'une interview réalisée par nous-mêmes avec Stéphane Braunschweig, le 13/10/2020 à Paris, par Zoom, pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir annexe 1.

²²⁹ Ibid.



Figure 85: L'usage d'une paire de ciseaux par Agnès dans l'Acte II, scène 5- *L'École des femmes*, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Dans l'acte III, scène II, la comédienne jouant le rôle d'Agnès utilise un ruban de satin blanc. En effet, dans cette scène, Arnolphe a placé le livre des maximes dans un voile blanc de mariée et l'a fermé avec un ruban de satin blanc. Lorsqu'Agnès l'ouvre, elle commence à le manier de façon illustrative en lisant les maximes.

D'abord, elle le porte à sa bouche et le tire violemment avec ses lèvres, déformant son visage, quand elle lit la seconde maxime : « Que les autres la trouvent laide ». Ensuite, elle le place au-dessus de ses yeux, à hauteur de ses sourcils, pour la quatrième maxime : « Il faut que de ses yeux elle étouffe les coups ». Et à la cinquième maxime, la comédienne joue à s'étrangler avec le ruban pendant sa lecture, le retournant sur son cou jusqu'à suffoquer.



Figure 86: Agnès, tout en lisant les maximes du mariage, manipule un ruban de satin blanc dans l'Acte III, scène 2- *L'École des femmes*, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Ces images mettent en évidence la souffrance psychique d'Agnès, accompagnée d'un désir suicidaire, une sorte de fuite morale imposée par les devoirs qui l'obligeraient en tant que femme à obéir.

Finally, at the seventh maxim, Agnès takes consciousness of a femininity that condemns her in advance and pushes the ribbon into her mouth to translate the drama of her destiny, that of women. The ribbon serves to translate Agnès's psychological state at the moment when she discovers the duties of the married woman.



Figure 87: Le symbole du ruban de satin blanc : Agnès confrontée au destin des femmes en lisant la septième maxime du mariage- Acte III, scène 2, *L'École des femmes*, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran)

In the same scene, a wedding veil also plays an essential role. Just after the ninth maxim, Arnolphe places a white veil over Agnès's head, asking her to finish reading the maxims on her own.



Figure 88: Arnolphe drapant délicatement Agnès d'un voile blanc mi-long à la neuvième maxime, Acte III, scène 2 - *L'École des femmes*, mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

This transparent veil, placed over her hair, hides more or less the features of her face. The wedding veil is an accessory that has a deep and symbolic meaning in many cultures and religions. Besides its traditional role as a symbol of purity and innocence, it can also have a specific religious or cultural meaning.

In Christian tradition, the wedding veil is often associated with virginity and chastity before marriage. The veil was once worn over the face until the couple announced their union in the presence of a priest, a moment when the man had the right to lift the veil to see his bride's face.

Dans la tradition musulmane, le voile de mariée est un symbole important de la pudeur de la femme. Il est souvent porté lors de la cérémonie de mariage, ainsi que lors de toute autre occasion où la mariée se présente en public. En Tunisie, par exemple, la mariée porte un safsari, une sorte de voile qui couvre tout son corps, lors de la cérémonie du hammam, où elle est accompagnée de sa famille et de ses amies.

Dans cette perspective, le voile blanc de la mariée symbolise la pureté, l'innocence et la virginité de la future mariée. Qu'il soit long ou court, le voile a pour but d'empêcher la jeune fille d'être vue par d'autres. Il nous paraît qu'Arnolphe avait la volonté de garder Agnès prisonnière, à travers cet accessoire, jusqu'au mariage.

Dans l'acte III, scène IV, Molière fait référence à l'utilisation d'une pierre, décrite comme une sorte de gré :

Horace ; « Agnès m'a confirmé le retour de ce maitre [...],

Accompagné d'un gré que sa main a jeté. [...]

D'un gré de taille non petite [...]

Cette pierre ou ce gré dont vous vous étonniez

Avec un mot de lettre est tombée à mes pieds ; » (acte III, scène IV)

Plus tard, dans l'acte IV, scène IV, le personnage d'Alain brandit cette pierre contre Arnolphe, qui la récupère et veut la lancer lui-même contre Horace en scène VI. La pierre devient une arme qui révèle les relations tendues des personnages. Dans la même scène, un autre accessoire devient également une arme dans les mains de Georgette : une tige d'oignon vert.



Figure 89: Utilisation d'une pierre et d'une tige d'oignon vert comme armes dans l'acte IV- *L'École des femmes*, mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig

Divers autres accessoires sont utilisés selon leur fonction première. Ainsi d'un bouquet de fleurs à l'acte V, scène IX, dans la main du comédien qui a joué le rôle d'Enrique. Ou de l'argent, mentionné dans le texte de Molière : Arnolphe [...] Voilà pour boire ; Ils tendent tous les deux la main et prennent l'argent. » (Acte IV, scène IV). Ou encore d'un pistolet, faisant également référence au texte de Molière : « Arnolphe ; veux-tu que je me tue » (acte V, scène IV).

En conclusion, les accessoires utilisés dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig pour *L'école des femmes* ont joué un rôle important dans la construction des personnages et dans l'expression de leurs émotions et états d'esprit. Les vélos, sacs et autres accessoires de la salle de sport ont aidé à créer un environnement crédible et à définir les personnages en tant qu'athlètes amateurs. La paire de ciseaux a été utilisée de manière symbolique pour révéler l'émancipation d'Agnès et suggérer une certaine noirceur de son personnage. Enfin, le ruban de satin blanc a été utilisé pour mettre en évidence la souffrance psychique d'Agnès, sa lutte contre les devoirs imposés par la société, et sa découverte de sa propre féminité. Ces accessoires ont ainsi contribué à accentuer la dimension dramatique de la pièce et à donner une profondeur supplémentaire aux personnages.

L'École des femmes, mise en scène de Mohamed Zorgati (1972)

En étudiant la mise en scène de Mohamed Zorgati, il est possible de constater que certains accessoires jouent un rôle important dans la création des personnages. Parmi ceux-ci, nous pouvons noter la "Sebha", chapelet musulman que les personnages d'Arnolphe et de son ami Chrysalde tiennent tous deux à la main.



Figure 90: Canne et chapelets, accessoires indispensables dans les rôles des vieux (Arnolphe et Chrysalde- *L'École des femmes*, mise en scène de Mohamed Zorgati, 1972- ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati

La “Sebha” est un objet de dévotion musulman, composé généralement de quatre-vingt-dix-neuf perles, correspondant aux 99 noms de Dieu utilisés pour réciter le “dhikr” après la prière. En utilisant cet accessoire, les personnages masculins Arnolphe et Chrysalde sont identifiés comme des “cheikhs”, un terme utilisé pour désigner une personne respectée et considérée comme un sage plus âgé, distingué par sa connaissance religieuse de l’Islam. Le metteur en scène utilise ainsi l’association entre le chapelet et l’âge des personnages pour appuyer leur statut de “cheikhs” et affirmer leur identité, leur religion et leurs croyances.

L’utilisation de cet accessoire par Arnolphe, personnage supposé être un « barbon », marque selon nous un critère supplémentaire de sa personnalité : son hypocrisie. En effet, bien qu’Arnolphe se présente comme un homme pieux, ses actions dans la pièce sont en contradiction avec son accessoire. Aussi, son utilisation du chapelet servirait à dissimuler ses véritables intentions. En ce qui concerne la “Chechia” ou le “turban”, accessoire stéréotypé du « barbon », son usage renforce la culture et les traditions tunisiennes.

Quant à l’utilisation de la canne, qui souligne l’âge et la personnalité du personnage, seul Arnolphe en utilise une, à nouveau comme outil de violence et comme signe de son âge avancé. La canne est un « accessoire devant appuyer la vieillesse, mais pouvant, à l’occasion, servir de bâton pour menacer les incartades de la jeunesse ou donner lieu à un jeu comique quand elle se retourne contre son utilisateur ; ce qui en fait un accessoire polysémique, pareillement au parapluie dans le théâtre comique »²³⁰, écrit Hafedh Djedidi.

La similitude d’utilisation de la canne dans les mises en scène de Catherine Anne, Armand Eloi et Mohamed Zorgati est remarquable. D’un côté, la canne sert à menacer ou bastonner les domestiques, dans certaines prestations. De l’autre, elle est un marqueur de l’âge du personnage, de sa vieillesse. L’usage de la canne résulte donc de la rencontre de l’imaginaire de l’auteur, Molière, qui a créé un personnage à l’âge avancé, au caractère dominant et violent, avec ceux des metteurs en scène qui ont revisité cet imaginaire pour offrir leur propre interprétation.

Dans l’adaptation de Mohamed Zorgati, l’utilisation de la canne, qui symbolise la violence d’Arnolphe et son désir de pouvoir, comme son âge et son statut social, renforce aussi l’idée qu’il est un personnage rigide et conservateur.

²³⁰Hafedh Djedidi, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », op.cit., article n°1, non paginé.

Par ailleurs, dans l'adaptation de Mohamed Zorgati, Arnolphe porte des lunettes de vue ; il a 70 ans. Cet accessoire contribue lui aussi à renforcer son identité de vieil homme.

Quant au tambour à broder - ou cercle à broder en bois, avec tissu, fil et aiguille - utilisé par Agnès, il renvoie à plusieurs aspects de la personnalité de la jeune fille. Cet accessoire montre d'abord son côté soumis et docile, la broderie étant souvent considérée comme une activité domestique pour les femmes. Mais il peut également indiquer sa patience et sa minutie, car la broderie est une activité qui nécessite une grande concentration et de la précision. Par ailleurs, la broderie peut être interprétée comme une métaphore quant à la manière dont Agnès tisse sa propre toile, alors qu'elle est manipulée et contrôlée par le personnage masculin central de la pièce, Arnolphe. Tout comme Pénélope tissait et défaisait sa tapisserie en attendant le retour d'Ulysse, Agnès est également impliquée dans un processus complexe de création et de destruction de son propre monde, sous l'influence d'Arnolphe.



Figure 91: Accessoire de broderie aux mains d'Agnès dans *L'École des femmes*, mise en scène de Mohamed Zorgati, 1972 ©Archives personnelles de M. Zorgati

Enfin, la broderie peut être vue comme une forme d'expression pour Agnès, et un moyen pour elle de s'échapper dans un monde imaginaire et d'exprimer sa propre liberté émotionnelle.

Ces accessoires contribuent donc à l'identification des personnages, ils renforcent leur personnalité et appuient les cultures et traditions tunisiennes, tout en remplissant leur fonction théâtrale.

*

En étudiant les différentes mises en scène de *L'École des femmes*, nous avons remarqué que l'interaction des personnages avec les accessoires théâtraux, ou objets scéniques, nous a permis de mieux comprendre leur caractère, leur âge, leur état d'esprit, leur culture, leurs émotions, leurs intentions, etc. En effet, ces objets ont contribué à la transmission des thèmes centraux de la pièce, à accentuer la dimension dramatique et à donner une profondeur supplémentaire aux personnages. Ainsi, en observant comment les personnages interagissent avec eux, nous avons pu mieux appréhender la complexité de leurs relations et leur évolution tout au long de la pièce.

3. Personnages et éclairages

Dans un entretien où il revient longuement sur l'aspect crucial de la lumière dans ses mises en scène, Robert Wilson déclare :

Sans lumière, il n'y a pas d'espace. La lumière unifie, elle nous permet de voir et d'entendre sur scène. Dans un sens, elle est comme un personnage, un acteur. Je n'effectue pas les éclairages dix jours avant la première. Ils sont écrits, dès le début. Ils font partie du tout. Et j'essaie de faire en sorte que ce livret visuel soit aussi fort que le « livret audio », si je puis dire.²³¹

Au cours de cette partie, nous allons étudier l'état des personnages de la fable à travers leur interaction avec l'éclairage.

Il va sans dire que la lumière n'est pas simplement un outil technique pour éclairer la scène, elle a son propre langage. Adolphe Appia met en avant cette idée en affirmant que cet outil est « celui qui dit certains éléments que ne dit pas le comédien, prouvant ainsi que la lumière est un langage »²³².

En plus de sa fonction physique qui sert à orienter le regard du spectateur vers la scène, l'éclairage joue également un rôle artistique qui incite à l'interprétation. Les actions et mouvements des comédiens sont tributaires de la manière dont ils sont éclairés, qui peut les mettre en valeur ou au contraire les atténuer. L'éclairage peut marquer le rythme d'une pièce et ce, selon G. Girard, R. Ouellet et C. Rigault de la façon suivante :

Isolant les actes, révéler un état d'âme en couvrant l'isolement désespéré d'un personnage sous un cône lumineux, intervenir dans l'action en opérant une rupture ou en créant un lien entre des personnages, indiquer la fuite du temps, suggérer une atmosphère, souligner les passages de la « réalité » à l'onirisme, posséder une valeur métaphorique symbolique.²³³

En fonction du placement des projecteurs (de face, latéralement, à contre-jour, en plongée, en contre-plongée ou en douche), de leur focalisation sur les comédiens, de leur découpe, de leur intensité ou de leur couleur, la signification de la pièce peut varier. « Un simple changement de lumière peut suffire à transformer un décor »²³⁴, déclare Renato Lori.

²³¹Robert Wilson, « Entretien avec Robert Wilson », janvier 1997, IRCAM -Centre Pompidou, (consulté le 19 juillet 2020), [URL : <http://articles.ircam.fr/textes/Ircam97b/>].

²³²Adolphe Appia cité par Duvignaud et Veinstein, *Le théâtre*, Paris, Librairie Larousse, 1976, p.74.

²³³Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., pp.79-80.

²³⁴Renato Lori, *Le métier de scénographe ...*, op. cit., p.68.

Dans la mise en scène de *Phèdre* de Racine par Patrice Chéreau en 2003, la scénographie épurée de Richard Peduzzi, qui représentait un palais antique en ruine imposant, percé d'une large ouverture avec un monte-charge et meublé de quelques chaises, a été transformée en un monde poétique et émotionnellement puissant grâce à l'utilisation créative de la lumière par l'éclairagiste Dominique Bruguière. Dans une interview avec Georges Banu, Richard Peduzzi a souligné que la lumière accompagne la pensée de Patrice Chéreau en permanence²³⁵. Pour Dominique Bruguière, la lumière est « une architecture. Bien avant que le décor de théâtre soit construit, je dois le digérer, pour y inclure la lumière »²³⁶. Les changements de lumière ont été utilisés pour souligner les moments clés de l'action et les tensions dramatiques entre les personnages. L'utilisation de lumières tamisées et de zones d'ombre a créé une atmosphère sombre et mystérieuse, renforçant l'intensité tragique de l'histoire. La conception lumière de Dominique Bruguière a donc grandement contribué à renforcer l'impact émotionnel de la pièce et à créer une ambiance dramatique immersive pour les spectateurs.



Figure 93: Mise en scène de *Phèdre* de Racine par Patrice Chéreau & scénographie Richard Peduzzi, Paris, 2003 © Théâtre de l'Odéon URL : https://www.theatreodeon.eu/en/Library%20and%20Archives/phedre_2

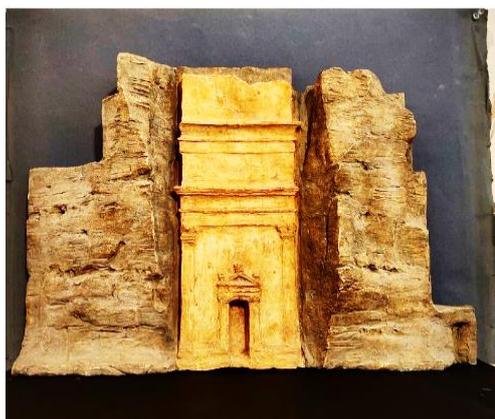


Figure 92: Maquette d'un élément de décor de *Phèdre*, mis en scène par Patrice Chéreau, Théâtre de l'Odéon, [capture d'écran] URL : <https://docplayer.fr/106870259-Richard-peduzzi-exposition-vernissage-mardi-20-novembre-a-19h.html>

D'après Pierre Sonrel, « La lumière commande le décor »²³⁷. Pour Anne Ubersfeld, « l'éclairage de la scène est l'un des éléments décisifs de l'espace théâtral »²³⁸.

²³⁵Voir : Richard Peduzzi, « Chap27 - Richard Peduzzi en entretien avec Gilbert Durand », ...op.cit.

²³⁶Dominique Bruguière, « Faire la lumière au théâtre », 24 septembre 2017, radio France, (consulté le 22 Juillet 2020), [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-saison-au-theatre/faire-la-lumiere-au-theatre-2612450>].

²³⁷Pierre Sonrel, *Traité de Scénographie*, op. cit., p.110.

²³⁸Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, op.cit., p.40.

Le choix de l'éclairage, des filtres, des directions des lumières, de la température de couleur, la manière de mettre en avant les visages, les yeux, le regard, ou les mouvements des acteurs, révèlent la focalisation du metteur en scène de même que l'option d'éclairer une zone ou au contraire de la laisser dans l'obscurité.

La multiplicité des fonctions de l'éclairage révèle la souplesse de ce langage qui joue des couleurs, se déplace, varie en intensité, utilise la projection mobile et immobile, s'inspire des procédés cinématographiques tel les gros plans et les fondus enchainés, assure la cohésion entre les différents moyens d'expression scénique qu'il valorise²³⁹.

Il nous apparaît donc important d'étudier l'interaction des personnages dramatiques avec l'éclairage, d'évaluer l'efficacité de cette rencontre, son apport au jeu et à la conception des personnages. Nous nous pencherons également sur la manière dont elle interfère sur la scénographie, au vu des mises en scène de *L'École des femmes* de notre corpus : étude analytique de la conception de l'éclairage, description des types de lumière utilisés, de l'intensité de la lumière, de sa direction, de sa couleur et de son évolution tout au long du spectacle, ainsi que de l'ambiance créée.

L'École des femmes, mise en scène de Catherine Anne

La conception de l'éclairage scénique dans la mise en scène de Catherine Anne a été réalisée par Nathalie Perrier, assistée de Mathilde Chamoux. Nathalie Perrier a effectué une étude particulière sur l'ombre dans l'espace scénographique lors de sa formation, ce qui explique peut-être la présence de nombreux clairs-obscurs tout au long du spectacle.

Lorsque les rideaux s'ouvrent, des lumières latérales côté cour sont projetées sur les personnages d'Arnolphe et de Chrysalde, créant des ombres sur le dispositif et le sol. Cette lumière délimite l'espace et isole les personnages du reste du décor, en leur apportant une touche chaleureuse et intimiste, en donnant une allure mystérieuse au dispositif, et en renforçant le jeu de voilement et de dévoilement que nous avons évoqué précédemment.

²³⁹ Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., pp.79-80.



Figure 94: Des lumières latérales provenant du côté de la cour sont projetées sur les personnages, créant des ombres sur le dispositif scénique, Acte I, scène 1, *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & lumières Nathalie Perrier (capture d'écran du spectacle)

Dans certaines scènes, l'espace et les personnages sont plongés dans l'obscurité quasi-totale, que de très faibles lumières éclairent pour permettre de distinguer les personnages et de suivre l'action. Cela participe à l'ambiance confuse de *L'École des femmes* (acte IV, scène 9 et à l'acte V, scène 4). Les moments chargés en violence, l'abondance d'émotions et de révélations auxquels les personnages sont confrontés créent une atmosphère équivoque dans la pièce, culminant avec le moment de panique où les domestiques d'Arnolphe assomment Horace. Les rencontres entre Arnolphe et Horace, ainsi que la révélation de la véritable identité d'Arnolphe à Agnès, à la scène 4 de l'acte V, accentuent encore cette tension dramatique.



Figure 95: Dans un environnement obscur, les personnages et le décor se fondent dans une profondeur mystérieuse, *L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne & lumières Nathalie Perrier (capture d'écran du spectacle)

En conclusion, la conception de l'éclairage scénique de Nathalie Perrier et Mathilde Chamoux, dans la mise en scène de Catherine Anne pour *L'École des femmes* de Molière, joue un rôle important dans la création d'une ambiance sombre et mystérieuse qui renforce l'intensité tragique de l'histoire. Les effets de clairs-obscurs, les jeux d'ombre et de lumière ainsi que les

moments de noir absolu contribuent à maintenir une tension dramatique constante tout au long de la pièce. L'éclairage suit habilement le rythme des événements et contribue à la confusion et aux quiproquos.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi (2015)

La conception de l'éclairage scénique dans la mise en scène d'Armand Eloi a été réalisée par Rodolphe Hazo. Différents types d'éclairages ont été installés sur scène, y compris une lumière en douche en haut du dispositif de la gloriette-cage, des lumières latérales côté cour et côté jardin, ainsi qu'un panneau diffuseur de lumière à l'avant-scène. Ces projecteurs dessinent différentes zones du dispositif scénique, comme illustré dans les images ci-dessous.



Figure 96: Photos illustrant les différents types d'éclairage sur scène réalisée par Rodolphe Hazo - *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi, (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle)

Armand Eloi précise que « Le rôle de l'éclairagiste est également important, car il a travaillé sur cet objet, en isolant parfois certaines parties du décor, surtout quand nous sommes de nuit ou derrière la grille »²⁴⁰. Il nous a donc paru important de savoir si la conception de l'éclairage de Rodolphe Hazo permettait de concevoir ou de compléter la scénographie d'Emmanuelle Sage-Lenoir.

Dès l'ouverture du rideau à l'acte I, scène 1, un projecteur est braqué sur Agnès, la plaçant au centre de l'attention et la mettant en valeur. Cette masse de lumière en douche l'isole du reste du décor, créant une impression de solitude et d'isolement sous un cône lumineux. Cette lumière crée également un effet marquant qui contribue à créer une atmosphère oppressante, à suggérer l'état émotionnel d'Agnès et à donner un impact dramatique à la scène.

²⁴⁰Propos extraits d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-même, le 25/04/2019 à Paris, voir annexe1.



Figure 97: Une masse de lumières en douche projetée sur Agnès en Acte I, scène 1- *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle)

Avec l'entrée des personnages d'Arnolphe et de Chrysalde, la lumière se répand progressivement sur la scène, précisant certaines formes du dispositif scénique et dessinant les limites de l'espace dramatique, jusqu'à ce qu'il soit complètement éclairé. Cet éclairage peut être considéré comme utilitaire au début d'un spectacle, car il permet au spectateur d'être informé des différents éléments du spectacle. Toutefois, des changements de lumière (type, intensité, densité) se sont produits dans certaines scènes spécifiques.

Tout d'abord, à chaque fois que la cage se transforme en gloriette, grâce à la rotation du dispositif, comme dans l'acte II, scène 5, l'intensité de l'éclairage varie. Les lumières latérales côté cour s'allument, projetant de fortes ombres allongées au sol. Et lorsque la gloriette se referme pour redevenir une cage, ces lumières s'éteignent. La lumière chaude qui éclaire doucement le décor apporte une touche intimiste, qui donne une dimension mystérieuse au dispositif. Les lumières latérales, quant à elles, créent parfois un effet de contre-jour, lorsque les acteurs se positionnent devant elles.



Figure 98: Transformation de la cage en gloriette et variations d'éclairage, Acte II, scène 5- *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle)

L'éclairage se module également lorsque l'action se déroule à l'intérieur de la gloriette : les deux types de lumières entrent en jeu : celle de la douche ainsi que celle de l'un des projecteurs latéraux, mettant pleinement en valeur le dispositif. Ainsi, les photos de l'acte III, scène I, témoignent de cette mise en lumière. Un éclairage assez blanc, fort, met en valeur les personnages, leurs visages et leurs mouvements, au sens littéral, « éclairer la scène ».



Figure 99: Photos de l'acte III, scène 1 de *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran)

Contrairement à ce qui se passe par exemple dans la scène 5 de la fin de l'acte II, où la scène est plongée dans une semi-obscurité. Là, l'ambiance change radicalement : une faible lumière, diffusée au lointain, permet d'entrevoir les silhouettes des comédiens dans un contraste clair-obscur sur le fond vert du décor. Cette lumière pourrait représenter la nuit, puisque dans cette scène (Acte II, Scène 5), le personnage d'Arnolphe dit : "Dès ce soir " (v.622). Mais elle permet également d'accentuer le mystère en donnant du volume aux personnages et de dramatiser la scène.



Figure 100 : Photo de l'Acte II, scène 5 de *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran)

À la fin de l'acte III, scène 5 également, la lumière s'éteint, éclairant à nouveau le lointain. Par la suite, on assiste à l'entrée des acteurs dans une atmosphère chaotique beignant dans la sobriété de la lumière.



Figure 101: Photos de l'acte III, scène 5 de *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran)

Enfin, à la fin de l'acte IV, où l'on voit le personnage d'Agnès tenant une lanterne venir au secours d'Horace étendu sur le sol, tout le plateau est plongé dans l'obscurité. Seule la lumière de la lanterne permet de deviner ce qui se joue. Il n'y a aucune description de cette scène dans le texte de Molière, mais on peut la lire à travers le discours d'Horace dans l'acte V, scène 2, où il y décrit les actions qui ont été passées : « De cette feinte mort la jeune Agnès émue avec empressement est devers moi venue ; » (v.1400).



Figure 102: Agnès, tenant une lanterne à la main, fin de l'Acte IV- *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran)

Jusqu'à la fin de la scène 4 de l'acte V, la pièce se déroule dans cette pénombre qu'animent peu à peu les autres lanternes des comédiens.



Figure 103: Photos de l'acte V, scènes 1, 2 et 3 - *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran)

Cette noirceur de l'obscurité régnante, qui contraste avec l'éclairage chaud et coloré des scènes de la gloriette, provoque une diffraction de la scène dans l'espace et dans le temps et plonge le spectateur dans le vide.

Le changement d'éclairage suit l'évolution des événements. La lumière joue ainsi un rôle important dans la mise en scène d'Armand Eloi : elle souligne les différentes zones du dispositif scénique et met en valeur les personnages, crée des effets dramatiques et informe sur le climat des différents moments de la pièce. Elle complète et transforme la scénographie.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2015)

La conception de l'éclairage scénique dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig a été réalisée par Marion Hewlett. Dès l'ouverture du rideau à l'acte I, scène 1, on remarque plusieurs projecteurs au-dessus du plateau, qui éclairent l'ensemble de la scène, et donnent quelques informations sur le dispositif scénique ; sans le dévoiler totalement, ils rendent le lieu identifiable (salle de sport, couleur de la moquette et costumes des comédiens).



Figure 104: *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (captures d'écran du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Au cours de la représentation, des filtres colorés contribueront à dramatiser l'action ; ainsi, un filtre rouge apparaît à la fin du troisième acte, alors qu'Arnolphe est entré dans la chambre d'Agnès, et une lumière rouge est projetée sur le voilage fermé. L'intensité de l'éclairage plonge la scène dans des camaïeux de rouge, créant une atmosphère crépusculaire qui renforce la gestuelle des comédiens et permet de caractériser le personnage d'Arnolphe.



Figure 105: Lumière rouge projetée sur le voileage fermé, Acte III - *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (capture d'écran du spectacle).

Le rouge est souvent associé à la violence et à l'arrogance. Michel Pastoureau, historien spécialisé dans l'étude de la symbolique des couleurs, qui a écrit de nombreux livres sur ce sujet précise :

Contrairement à ce timoré de bleu, le rouge, lui, est une couleur orgueilleuse, pétrie d'ambitions et assoiffée de pouvoir, une couleur qui veut se faire voir et qui est bien décidée à en imposer à toutes les autres. En dépit de cette insolence, son passé, pourtant, n'a pas toujours été glorieux. Il y a une face cachée du rouge, un mauvais rouge (comme on dit d'un mauvais sang) qui a fait des ravages au fil du temps, un méchant héritage plein de violences et de fureurs, de crimes et de péchés. Méfiez-vous de lui : cette couleur-là cache sa duplicité. Elle est fascinante, et brûlante comme les flammes de Satan.²⁴¹

Ainsi, l'utilisation du rouge dans cette scène pourrait décrire la vision du metteur en scène et suggérer que le personnage d'Arnolphe est un pervers.

Le filtre bleu, lui, a été utilisé à différents moments de la pièce, notamment à l'acte III, scène 4, à l'acte IV, scènes 6 et 9. En chromothérapie, la couleur bleue est souvent associée à des environnements apaisants tels que la mer et le ciel, ainsi qu'aux changements, c'est-à-dire aux choses qui évoluent constamment. Dans ce sens, son utilisation ici peut être liée à l'évolution de la situation. De plus, le bleu représente l'optimisme, et peut ainsi refléter les espoirs des personnages, notamment ceux d'Arnolphe et d'Horace.

²⁴¹Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2014, p.29.



Figure 106: Lumière bleue projetée sur le voilage fermé - *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (capture d'écran du spectacle).

Le contraste clair-obscur est un autre effet lumineux qui revient dans cette représentation. Juste avant l'ouverture de la première scène de l'acte V, la scène est plongée dans une obscurité totale accompagnée de bruits forts. Cette ambiance oppressante contribue à exprimer la violence subie par le personnage d'Horace. De même, dans les scènes 3 et 4 de l'acte V, la scène s'enfonce dans un clair-obscur. De toute évidence, si l'obscurité de la scène peut évoquer le soir, elle peut également cacher des choses, telle que l'identité des personnages. Cet éclairage accompagne le mouvement du texte.

L'utilisation de filtres rouges et bleus ainsi que celle du contraste clair-obscur permettent de ce fait de créer une ambiance qui reflète les émotions des personnages et renforce les non-dits du texte.

***L'École des femmes*, mise en scène de Mohamed Kouka (1995)**

Dans l'adaptation de Mohamed Kouka, la conception de l'éclairage scénique a été confiée à Fathi El Mдини. Selon Nejib Belkhadi, ce dernier a utilisé la lumière pour créer des séparations entre les deux passerelles symbolisant l'extérieur et l'intérieur, établir des frontières visuelles pour illustrer les transitions entre les différents lieux et atmosphères du spectacle. L'éclairage a été ainsi un outil narratif majeur, contribuant à l'histoire racontée sur scène ; il a joué un rôle crucial dans la construction globale du spectacle.

*

Dans les diverses mises en scène de *L'École des femmes*, l'éclairage scénique permet de révéler les non-dits du texte, de souligner les interactions des personnages et d'ajouter une dimension supplémentaire à l'interprétation de la pièce. En créant une ambiance sombre et mystérieuse, il

renforce l'intensité dramatique de l'histoire, par les jeux d'ombres, l'obscurité et la pénombre, les lumières d'appoint (comme celles des lanternes), le contraste clair-obscur et les filtres de couleurs, qui contribuent à créer des atmosphères particulières. En suivant le rythme des événements ou des personnages, l'éclairage révèle l'état d'âme des protagonistes et leurs émotions. En tant qu'outil narratif majeur, il s'associe aux scénographies.

Chapitre 3 : La scénographie : la part de l'esthétique, la part de traduction du social

Dans ce chapitre, nous allons étudier la représentation des relations homme/femme dans différentes mises en scène de *L'École des femmes*. Notre objectif est d'analyser les différentes approches artistiques qui ont été utilisées pour représenter cette problématique et de vérifier notre hypothèse formulée à la fin de la première partie de notre thèse, à savoir que les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* seraient des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs qui se dégage de l'œuvre de Molière.

Dans cette perspective, nous explorerons la dimension esthétique de la scénographie, qui permet de donner une représentation visuelle de cette problématique, de traduire des enjeux sociétaux et culturels en images et en symboles.

Nous aborderons cette étude sous deux angles. Tout d'abord, nous étudierons l'image de la femme véhiculée par ces scénographies en pointant les similitudes et différences notables entre les différentes approches artistiques, principalement par l'étude de l'évolution du personnage féminin central de la pièce, Agnès.

Ensuite, nous étudierons les changements apportés au décor durant les actes afin de savoir comment la question du rapport homme/femme peut s'y manifester et d'appréhender la contribution de la scénographie à une réflexion sur les inégalités entre les sexes.

Nous pourrions ainsi déterminer dans quelle mesure la scénographie a été utilisée pour représenter la problématique des relations homme/femme et pour débattre, négocier et critiquer les valeurs véhiculées par l'œuvre de Molière.

1. Le personnage féminin comme support d'imaginaire

Au théâtre, l'image de la femme est protéiforme et évolue au gré des imaginaires qui la représentent.

La pièce de Molière en donne une image, liée à son époque, mais qui sert de support aux projections des artistes qui le reprennent aujourd'hui, selon leurs préoccupations, l'actualité, voire leur imagination.

Il s'agit donc ici de saisir les différentes visions de la femme que proposent ces six mises en scène.

***L'École des femmes*, mise en scène de Catherine Anne (2014)**

Comme mentionné précédemment, dans sa mise en scène, Catherine Anne a opté pour une distribution entièrement féminine pour tenir à la fois les rôles masculins et féminins. Cette décision est significative, car elle lui permet de revendiquer le contrôle des femmes et de renforcer l'importance des personnages féminins. Comme elle l'explique elle-même, « Molière a écrit une pièce avec énormément de personnages masculins. Et moi j'ai écrit une pièce avec énormément de personnages féminins »²⁴².

Catherine Anne crée l'image d'une femme prisonnière, contrôlée et soumise à des violences physiques. La scénographie de Sigolène de Chassy renforce cette idée en créant un espace clos et en utilisant des portes qui dissimulent partiellement ou totalement l'intérieur de la maison, contribuant ainsi à cette image de femme enfermée et opprimée.

Le personnage féminin central, Agnès, est d'abord présenté comme une femme contrôlée, enfermée et apeurée. Les gestes incestueux d'Arnolphe à l'égard des personnages féminins - il met sa main aux fesses d'Agnès et de Georgette, ainsi que sur leurs poitrines - montrent sa volonté de contrôler les jeunes femmes et d'abuser de son pouvoir sur elles. Ses actes, comme celui de recouvrir Agnès de bandes de tissus et de voiles ou de jeter sa veste noire sur elle, renforcent cette idée de vouloir emprisonner le corps féminin et renvoie aux abus de pouvoir dans les relations entre les sexes. Ainsi, le personnage féminin est dominé par un homme qui veut posséder son corps et violer sa liberté, créant l'image de la prisonnière. Par la suite, nous observons une autre image de la femme, celle d'une femme soumise à des violences physiques, lors des scènes où Arnolphe utilise des accessoires tels qu'une canne et de l'eau pour châtier Agnès.

²⁴²Cette citation de Catherine Anne, citée en 2014, a été extraite d'une revue de presse « diptyque Agnès hier et aujourd'hui » qui nous a été remise par la metteuse en scène Catherine Anne lors de nos échanges de mails. [Entretien réalisé par Stéphane Capron].

Arnolphe, empêtré dans son désir, se montre cependant vulnérable lorsqu'il s'agenouille sur les genoux d'Agnès et se met à lui embrasser les pieds. Cette inversion des rôles permet alors au personnage féminin de prendre le dessus sur le masculin. Cependant, il est important de souligner que cette inversion n'efface pas les violences subies par le personnage féminin auparavant, mais qu'elle représente une tentative de résistance et de rébellion contre le pouvoir masculin.

La mise en scène de Catherine Anne et la scénographie de Sigolène de Chassy mettent en avant l'image d'une femme enfermée et contrôlée par les hommes, mais aussi celle d'une femme qui tente de se libérer de cette emprise et de prendre le dessus sur le pouvoir masculin.

L'École des femmes, mise en scène d'Armand Eloi (2015)

Armand Eloi, lui, insiste sur l'intelligence et la force du personnage d'Agnès :

J'ai donné une lecture de la pièce dans laquelle Agnès est une fille extrêmement intelligente qui a été tenue dans l'ignorance, mais dès qu'elle découvre les choses, elle a une manière d'agir qui témoigne d'une liberté absolue par rapport à son père, à la société dans laquelle elle vit, et éventuellement par rapport à la religion. [...] Donc je trouve que c'est un personnage puissant qui doit faire écho à notre jeunesse et à nos adolescents²⁴³.

Le metteur en scène ajoute qu'en relisant *L'École des femmes*, il lui avait paru impossible qu'Agnès soit l'idiote décrite par Arnolphe. Aussi est-il intéressant de se demander comment le metteur en scène et Emmanuelle Sage-Lenoir ont procédé pour en donner une image différente.

Au début de la pièce, Agnès est assise sur une branche suspendue au centre d'une immense cage, ce qui donne à son personnage l'image d'une femme emprisonnée. Dans cette première scène, Agnès n'a aucune réplique, mais elle est présente. Et elle lit.

²⁴³ Extrait d'une interview avec Armand Eloi, réalisée par nous-même le 25/04/2019 à Paris pour les besoins de notre recherche sur les mises en scène des textes de Molière, voir annexe 1.

Puis, à l'acte III, scène 4, lorsque Horace lit la lettre écrite par Agnès à Arnolphe, celle-ci prend la relève et lit sa propre lettre tout en étant cachée derrière les personnages. Ce qui donne l'impression pour le spectateur d'assister au moment où Agnès écrit la lettre pour Horace. Il est possible qu'Armand Eloi ait voulu mettre en lumière la présence physique d'Agnès étant donné que les personnages parlent souvent d'elle sans qu'elle soit très présente sur scène. Ou peut-être a-t-il voulu décrire son état émotionnel à ce moment précis. Cet acte renforce le personnage d'Agnès en lui donnant plus d'importance en termes de quantité de scènes et de texte, ainsi qu'aux yeux du spectateur.



Figure 107: Photo de l'Acte III, scène 4 - *L'École des femmes*, mise en scène d'Armand Eloi © Pascal Legros Productions

Stéphane Braunschweig convoque le personnage d'Agnès en dehors des moments écrits pour elle, mais d'une manière différente. Au lieu de la laisser physiquement sur scène, il projette son image par des séquences filmées qui lui donnent une existence propre et équilibrent la narration. C'est là tout l'intérêt d'une mise en scène que de pouvoir dépasser le cadre strict de la pièce qu'elle serve et, en l'occurrence, de donner ainsi davantage de place au personnage d'Agnès. En choisissant de lui donner une présence physique sur scène, Armand Eloi renforce son personnage et donne de l'importance à sa voix, tout en soulignant celle de son point de vue.

Chez Armand Éloi, la scénographie et la mise en scène demeurent relativement stables jusqu'à la fin de la pièce, ce qui fait que le statut de la jeune femme évolue peu. Toutefois, dans l'acte V, scène 4, un changement significatif se produit grâce à la prestation d'Arnolphe, lorsqu'il se met à genoux devant la jeune femme et lui dit : « Tout comme tu voudras tu pourras te conduire ». Agnès acquiert alors une position de force et domine Arnolphe. C'est à ce moment précis que la performance des acteurs jouant les personnages principaux de la pièce prend tout son sens et offre une nouvelle perspective sur les relations de pouvoir entre les personnages.

Le choix de la référence à *La Lisseuse* de Fragonard illustre le désir de liberté d'esprit de la jeune fille, et souligne le parti pris du metteur en scène : « J'ai monté la pièce comme un vrai grand plaidoyer pour la liberté des femmes, et je trouve que ça vaut encore aujourd'hui »²⁴⁴.

La mise en scène d'Armand Eloi expose l'histoire d'une femme dont le corps est emprisonné, mais dont l'esprit est en train de s'émanciper et en quête de liberté.

²⁴⁴ Ibid.

L'École des femmes, mise en scène de Stéphane Braunschweig (2018)

Dans la mise en scène de SB, la comédienne qui joue le rôle d'Agnès montre une évolution de son personnage. Au début, dans l'acte I, scène 4, elle est couchée sur son lit en train de confectionner des cornettes, mais elle adopte progressivement un comportement plus conscient. Cela est remarquable à travers sa prestation dans l'acte III, scène 2, lorsqu'elle manipule un ruban. Bien que son maniement du ruban lors de la lecture des maximes de mariage renforce l'idée d'une femme dominée, soumise et souffrante, cela montre également qu'elle commence à prendre conscience de l'aberration de sa situation et essaie de fuir cette prison, même si cette fuite prend d'abord la forme d'une fuite morale accompagnée d'un désir suicidaire.

Un autre moyen permet au spectateur de saisir les pensées d'Agnès : l'utilisation de vidéos en noir et blanc projetées sur le haut de la scène. Ces séquences montrent un autre aspect de son personnage, qui est loin d'être stupide comme le décrit le personnage d'Arnolphe dans le texte de la pièce. À travers ces vidéos filmées que nous avons analysées précédemment, on voit Agnès caressant son chat avec une paire de ciseaux à la main (Acte II, scène 1). Plus tard (en acte III, scène 4), elle découpe une image de son enfance. Ces enchaînements de vidéos créent une fenêtre ouverte sur l'inconscient du personnage et révèlent au spectateur un personnage un peu audacieux et conscient de son enfermement et de sa situation. La façon dont Agnès manie la paire de ciseaux nous montre également un aspect obscur et complexe de sa personnalité : comme si la petite fille enfermée dans sa cage de verre se transformait en lionne cruellement attachée à sa liberté. C'est ainsi que le personnage d'Agnès évolue.

Enfin, nous voyons cette dernière refuser son statut d'ignorante en tenant un livre dans la main, ce qui témoigne de sa volonté de savoir et de sa détermination à se libérer des contraintes sociales qui l'oppressent, comme l'explique Stéphane Braunschweig :

[...] à une époque, on pouvait penser que la gamine était complètement idiote, c'est-à-dire épouser le point de vue d'Arnolphe ou des autres personnages. Alors qu'aujourd'hui, on peut voir que c'est une fille qui se débrouille pas mal pour pouvoir résister à l'oppression générationnelle et sociale dont elle est victime.²⁴⁵

Selon lui, elle n'est plus la jeune sotte dépeinte par Arnolphe, mais plutôt une femme au caractère complexe et énigmatique en quête d'émancipation : « Je ne la vois pas du tout comme

²⁴⁵Propos recueillis lors d'un entretien réalisé avec Stéphane Braunschweig par nous-même, voir Annexe 1.

une idiote. Elle a un pouvoir de transgression. Elle a appris la vie pendant tout un acte »²⁴⁶, ajoute-t-il. Par conséquent, le personnage d'Agnès évolue d'une femme totalement ignorante vers une certaine forme d'éveil intellectuel.

L'évolution progressive du personnage féminin atteint son apogée dans sa fuite finale à travers la scène (Acte V, scène 9), où elle est suivie du personnage d'Horace. Le texte ne précise pas si le couple quitte la scène, laissant ainsi planer le doute sur l'issue de leur union. Cette fuite marque la libération définitive d'Agnès, une Agnès enfin indépendante, non seulement d'Arnolphe, mais aussi des contraintes sociales. Le personnage masculin d'Arnolphe, quant à lui, est présenté comme ayant subi une dégénérescence qui l'a rendu plus faible et vulnérable. Cette idée est renforcée par sa posture qui consiste à se traîner à genoux et à se dévêtir devant Agnès dans l'acte V, scène 4. (Comme illustré à la figure 68).

Par conséquent, à travers la mise en scène de Stéphane Braunschweig, nous assistons à différents aspects du combat du personnage féminin "Agnès" pour se libérer du carcan de son tuteur et devenir une jeune femme en charge de son destin. En d'autres termes, nous observons une évolution de la condition féminine, qui passe de celle d'une femme soumise à une femme émancipée.

L'École des femmes en Tunisie « Madrassat al-nissa »

Dans cette partie, nous allons étudier l'image de la femme dans les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes*. Nous allons passer en revue certains choix artistiques des metteurs en scène et analyser leur signification dans le contexte de la société tunisienne.

Si, comme nous l'avons dit, dans l'adaptation de Mohamed Aziza, le choix de remplacer le couvent où Agnès a été élevée par une ferme appelée "henchir" est significatif, car il permet à Aziza de proposer un environnement plus familier au public tunisien, il a également modifié la perception de la femme dans la mise en scène, puisque la ferme est souvent associée à la notion de patriarcat²⁴⁷ et de domination masculine, en raison de la structure traditionnelle de la société agricole. En effet, la ferme est souvent considérée comme un lieu où règne l'autorité

²⁴⁶Ibid.

²⁴⁷Dans les sociétés agricoles, les hommes sont souvent les propriétaires des terres et les chefs de famille, tandis que les femmes sont souvent reléguées à des rôles domestiques et de soutien. Cette division des rôles est souvent renforcée par des normes sociales et des croyances culturelles qui valorisent la masculinité et la force physique, tout en dévalorisant les qualités perçues comme féminines, telles que la compassion et la sensibilité.

masculine, où les hommes ont un pouvoir absolu sur les femmes et où celles-ci sont souvent dévalorisées et soumises aux normes patriarcales. Cette représentation de la ferme comme un lieu de domination masculine souligne l'injustice et la souffrance du personnage féminin qui se trouve piégé dans des rôles stéréotypés et oppressifs.

Mohamed Zorgati a par ailleurs fait un choix artistique important en mettant dans les mains d'Agnès un tambour de broderie. La broderie, étant souvent considérée comme une activité féminine traditionnelle, souligne l'obéissance et la soumission de son personnage et limite ainsi son rôle à la sphère domestique. Cette représentation stéréotypée de la femme renforce les normes patriarcales en perpétuant l'image d'une femme soumise à l'autorité masculine.

Enfin, dans l'adaptation de Mohamed Kouka, la maison est représentée par une balançoire et un jardin. Selon Nejib belkadhi, « Mohamed Kouka avait reconstitué un jardin avec une balançoire placée au centre de la scène pour symboliser la maison. Je me souviens distinctement d'Agnès assise sur la balançoire pendant la majeure partie de sa conversation avec Arnolphe »²⁴⁸. Cette option permet de souligner le côté enfantin, innocent et naïf du personnage féminin. La balançoire évoque ainsi le monde de l'enfance et renforce la vulnérabilité d'Agnès face à Arnolphe.

En conclusion, les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes*, réalisées par Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohamed Kouka proposent des interprétations diverses, mais convergentes quant à la place de la femme dans la société tunisienne. Malgré les acquis des femmes en matière de liberté, les stéréotypes et les normes patriarcales continuent de limiter leur autonomie.

2. La scénographie comme miroir d'inégalité des sexes ?

Dans la scénographie de Sigolène de Chassy, à l'acte III, scène 2, le balcon de la maison est remplacé par une porte à guillotine coulissante, ce qui est significatif, car il introduit un nouvel accès à la maison d'Arnolphe, qui était auparavant fermée. Ce changement de décor peut être interprété comme une métaphore de l'ouverture à la possibilité d'un changement dans les relations entre hommes et femmes. Cependant, l'espace reste toujours clos et mystérieux, renforçant ainsi l'idée d'emprisonnement et d'oppression que subit Agnès, enfermée dans cette

²⁴⁸Propos recueillis lors d'un entretien réalisé par nous-même avec Nejib Belkadhi, voir Annexe 1.

maison par Arnolphe. La scénographie de Sigolène de Chassy représente, du point de vue d'Irène Sadowska Guillon :

Un lieu fermé soumis à l'ordre patriarcal, une sorte de forteresse surmontée d'une terrasse, surplombant l'espace vide. Troué, à gauche par une grande porte à guillotine qui en montant et descendant cache totalement ou en partie l'intérieur, amplifiant par ce mouvement tranchant le climat de violence²⁴⁹.

En nous appuyant sur nos analyses précédentes concernant la rencontre des personnages avec les accessoires, nous avons vu comment la mise en scène de Catherine Anne utilise des objets tels que la canne, le sceau rempli d'eau et la chaise pour représenter de manière stéréotypée les personnages féminins et masculins, réfléchir sur les mécanismes de domination et souligner les relations de pouvoir entre les sexes.

De même, la scénographie d'Emmanuelle Sage-Lenoir pour la mise en scène d'Armand Éloi présente d'abord la condition de la femme comme étant celle d'être enfermée et soumise à la volonté des hommes. Le choix de transformer la gloriette en cage renforce l'idée de l'emprisonnement d'Agnès, soulignant la domination masculine de manière encore plus explicite. Comme l'explique Emmanuelle Sage-Lenoir, « Dans la mise en scène d'Armand, Arnolphe a la clé ! Obsédé par son amour exclusif, il ouvre ou ferme la gloriette à volonté, comme on ouvre et ferme la cage-prison d'un oiseau pour le nourrir, dans un mouvement perpétuel, qui lui tourne la tête littéralement, désespérément »²⁵⁰.

De son côté, Armand Eloi souligne que « Le fait de manipuler la cage, c'est toujours Arnolphe qu'il le fait, il emmène Agnès dans un autre endroit »²⁵¹.

²⁴⁹Cette citation d'Irène Sadowska Guillon, citée le 14 janvier 2014, a été extraite d'une revue de presse « diptyque Agnès hier et aujourd'hui », op.cit.

²⁵⁰Extrait d'une interview avec Emmanuelle Sage-Lenoir par nous-mêmes à Paris, le 06/08/2019, voir annexe 1.

²⁵¹Propos, recueillis lors d'une interview réalisée avec Armand Eloi par nous-mêmes le 25/04/2019 à Paris, voir annexe 1.



Figure 108: La manipulation de la cage par Arnolphe, *L'École des femmes* (capture d'écran du spectacle) © Archives personnelles d'Armand Eloi. (La captation du spectacle nous a été fournie par le metteur en scène)

Qu'Arnolphe soit le seul à pouvoir ouvrir ou fermer la cage-prison d'Agnès renforce son emprise sur elle et sa position de pouvoir de façon explicite. Le pouvoir qu'a Arnolphe de décider si Agnès doit être enfermée ou non dans la gloriette-cage donne l'impression qu'il est le seul à contrôler son destin et à décider de l'endroit où elle doit être.

Quant à la scénographie de Stéphane Braunschweig pour *L'École des femmes*, elle renforce l'idée de l'enfermement physique et dogmatique du personnage féminin. La cage en verre, dissimulée derrière un double vitrage, et le rideau qui trace une frontière poreuse entre la sphère sociale et celle de l'intime, représentée par la chambre d'Agnès, soulignent la condition d'emprisonnement de la jeune femme.

Au fil des actes, des changements de décor sont cependant observables, notamment à travers la suppression progressive des différents murs en verre, jusqu'à ce que l'image d'Agnès enfermée derrière une seule vitre finisse par disparaître, libérant ainsi son personnage de sa prison. Cette destruction symbolique des murs souligne la levée des obstacles qui empêchent le personnage féminin d'accéder à la liberté, et met en lumière l'émancipation progressive du personnage à travers le dispositif scénique.



Figure 109 : Photo illustrant la suppression progressive des panneaux vitrés dans la mise en scène de *L'École des femmes*, scénographie de Stéphane Braunschweig (capture d'écran du spectacle).

Le personnage masculin central, Arnolphe, commande à plusieurs reprises l'éclairage du spectacle, manifestant ainsi que c'est lui qui est aux commandes et soulignant l'inégalité des rapports entre les personnages masculins et féminins de la pièce. Arnolphe ferme les deux projecteurs latéraux de la cour et du jardin, plongeant la scène dans un clair-obscur au début de l'acte V, scène 3, et les rouvre par un geste à la scène suivante, suite à sa réplique : « me connaissez-vous ». (V.1485, acte V, scène 4). La vitre qui enfermait Agnès est également relevée à sa demande. Ces gestes répétés de domination masculine soulignent l'inégalité des rapports entre les personnages masculins et féminins de la pièce.

Enfin, les accessoires utilisés dans la mise en scène, tels que la paire de ciseaux, le ruban et le voile de mariée, que nous avons précédemment étudiés dans leurs interactions avec les personnages dramatiques, renforcent l'inégalité des sexes et révèlent l'émancipation du personnage féminin. Ces objets sont des symboles de soumission féminine, mais lorsqu'ils sont utilisés par Agnès pour se libérer de son enfermement, tels que la paire de ciseaux et le ruban blanc, ils deviennent des outils d'émancipation pour contester ces stéréotypes de "l'éternel féminin" et "l'éternel masculin".

La représentation de *L'École des femmes* de Stéphane Braunschweig en 2018 peut être interprétée comme une réponse artistique au mouvement #MeToo²⁵², en soulignant les

²⁵²Le phénomène #MeToo est un mouvement mondial qui a émergé en octobre 2017 et qui a mis en lumière les violences sexuelles et sexistes subies par les femmes. Ce mouvement a eu un impact significatif sur la prise de

questions d'inégalité de genre et de violence sexuelle faite aux femmes dans la société. La scène à la fin du troisième acte est particulièrement révélatrice de cette problématique. En effet, lorsque Arnolphe entre dans la chambre d'Agnès et que la lumière rouge est projetée sur le voilage fermé, le dispositif scénique met en évidence l'idée d'un huis clos oppressant pour le personnage féminin, enfermé dans sa chambre et soumis à la volonté d'Arnolphe. Cette mise en scène peut être interprétée comme une critique de la société patriarcale qui enferme les femmes dans des rôles stéréotypés et qui les prive de leur liberté et de leur autonomie.

Ainsi, la scénographie de Stéphane Braunschweig souligne les problématiques de la relation des sexes, de l'émancipation de la femme face à l'oppression masculine, ainsi que de l'angoisse masculine face à une indépendance féminine dans le monde d'aujourd'hui. Les gestes répétés de domination masculine soulignent également l'inégalité des rapports entre les personnages masculins et féminins de la pièce et invitent le spectateur à réfléchir à la violence faite aux femmes dans la société.

Quant aux adaptations tunisiennes de *L'École des femmes*, réalisées par Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohamed Kouka, elles mettent en lumière les stéréotypes de genre persistants dans la société tunisienne. Les choix artistiques de leurs mises en scène sont significatifs, tels que la représentation de la ferme comme lieu de domination masculine, l'accent mis sur l'activité de broderie et la symbolique de la balançoire pour évoquer le monde de l'enfance, qui soulignent la soumission, la docilité et la vulnérabilité du personnage féminin face à l'autorité masculine. Ces adaptations appellent ainsi à une réflexion sur l'égalité entre les sexes.

En outre, la présence de la balançoire dans les mises en scène de Mohamed Kouka et d'Armand Eloi témoigne d'une rencontre entre l'imaginaire de Molière et celui des metteurs en scène contemporains. L'imaginaire de Molière a marqué le personnage par la naïveté et l'enfance, revisité ensuite par ceux des metteurs en scène et scénographes contemporains qui usent d'éléments symboliques, telle que la balançoire, pour évoquer le monde de l'enfance. Cette symbolique souligne la naïveté d'Agnès et sa vulnérabilité en tant que victime dans l'histoire.

L'analyse comparative de différentes mises en scène de *L'École des femmes* met donc en évidence l'importance de la scénographie dans la critique de l'inégalité des sexes. Nous avons constaté que les changements apportés au décor tout au long de la pièce soulignent les enjeux

conscience des inégalités entre les genres et sur la nécessité de lutter contre les violences faites aux femmes dans tous les domaines de la société.

liés à la représentation du rapport homme/femme dans la société. Les choix scéniques de Sigolène de Chassy, Emmanuelle Sage-Lenoir, Stéphane Braunschweig, Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohsen EL Rayes ont renforcé la réflexion sur la domination masculine et l'emprisonnement des femmes, tout en offrant des pistes de réflexion sur la remise en question de cette domination, en mettant en avant la nécessité de remettre en question les stéréotypes de genre et de lutter pour l'égalité des sexes.

Ainsi, la scénographie joue un rôle important dans la critique de l'inégalité entre les sexes, en permettant une prise de conscience des enjeux sociaux et en suscitant une réflexion sur la place de la femme dans la société. Elle est également un outil efficace pour sensibiliser les spectateurs à ces questions importantes. Par conséquent, les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* deviennent des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs qui se dégage de l'œuvre de Molière.

*

En conclusion, cette deuxième partie de notre thèse a étudié de manière comparative les six mises en scène que nous avons choisies de *L'École des femmes* pour analyser le processus de création de ces scénographies. Nous avons analysé l'interaction entre la dramaturgie et la scénographie, la façon dont les personnages interagissent avec le décor, les accessoires et l'éclairage, ainsi que la représentation des relations homme/femme. Grâce à une approche comparative, nous avons mis en évidence les différentes focalisations et les diversités artistiques dans l'interprétation de la pièce.

La scénographie joue un rôle crucial dans la révélation des non-dits du texte, dans l'expression de l'identité des personnages et dans la mise en lumière des thèmes centraux de la pièce. Chaque mise en scène a proposé une expérience théâtrale unique en utilisant des styles et des sources d'inspiration variés pour transmettre un message spécifique aux spectateurs. Le décor, les costumes, les accessoires et l'éclairage ont été utilisés pour souligner les thèmes centraux de la pièce, tout en offrant une réflexion plus large sur l'identité des personnages et les relations de pouvoir entre eux. En adoptant une approche corporelle, les actants de la représentation ont transmis leurs propres visions de la pièce, rendant ainsi les mises en scène plus cohérentes malgré leurs différences techniques et d'interprétation.

Cependant, ces mises en scène ont également apporté des modifications au traitement du texte moliéresque, que ce soit dans les adaptations tunisiennes ou à travers les modifications de

dispositifs scéniques pour les mises en scène françaises. Ces modifications soulèvent des questions sur les possibilités et les limites de l'interprétation du texte de Molière, qui seront étudiées dans la troisième partie de notre thèse.

**Partie III. Scénographies et imaginaires :
possibilités et limites de l'interprétation
du texte moliéresque**

Après avoir mené une étude analytique approfondie sur le rôle de la scénographie dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation, ainsi que sur ses apports au texte de *L'École des femmes*, notre thèse se concentre désormais dans sa troisième partie sur l'exploration des possibilités et des limites de l'interprétation du texte de Molière.

Si les metteurs en scène et les scénographes contemporains revisitent les éléments scénographiques propres au texte de Molière, leur approche artistique s'en tient souvent à la vision de l'auteur. En effet, malgré l'utilisation de différentes formes géométriques, couleurs, sources d'inspiration, costumes et éclairages particuliers, leur réflexion sur l'espace dramatique de la pièce reste souvent très proche du texte, ce qui empêche leurs imaginaires de prendre des directions nouvelles et originales et de sortir des sentiers battus. Il nous incombe de saisir à quoi tient cette limite de la créativité artistique qui maintient les mises en scène et adaptations dans des schémas déjà connus, et restreint ainsi la rencontre des imaginaires des actants de la représentation.

Quelles sont les possibilités et les limites de l'interprétation du texte de Molière (à partir de quand et de quoi serait-il dénaturé) et par quels canaux l'imaginaire de l'autre (metteur en scène, scénographe et comédien) peut-il s'immiscer dans celui de l'auteur ?

Dans le premier chapitre, nous nous concentrerons sur les différentes manières d'interpréter le texte de Molière dans les scénographies de *L'École des Femmes*. Nous aborderons notamment la question des scénographies qui peuvent à la fois refléter l'imaginaire moliéresque et soutenir les imaginaires des actants de la représentation. Nous ne nous limiterons pas à l'interprétation littérale du texte, mais nous nous intéresserons particulièrement aux possibilités créatives d'interpréter les non-dits du texte théâtral grâce aux scénographies. Ainsi, nous examinerons les différentes marges de manœuvre dont disposent les scénographes, les acteurs et les spectateurs pour enrichir l'interprétation du texte.

Dans un deuxième chapitre, nous étudierons les limites de l'interprétation du texte, en nous interrogeant sur les choix artistiques qui peuvent aller à l'encontre de la vision de l'auteur et dénaturer le texte. Nous réfléchirons aux enjeux éthiques et esthétiques liés à l'interprétation d'une œuvre littéraire, et étudierons les diverses contraintes auxquelles les scénographes doivent faire face, telles que les attentes du spectateur et les contraintes matérielles.

Enfin, dans un troisième chapitre, nous apporterons notre posture critique en tant que chercheur vis-à-vis des scénographies étudiées. Ainsi, dans le cadre de notre thèse qui étudie la rencontre

des imaginaires des actants de la représentation, nous donnerons la possibilité à notre propre imaginaire de dessiner une scénographie possible pour *L'École des femmes*. Nous considérons que cette étude est cruciale pour ouvrir de nouvelles perspectives d'interprétation de ce texte au-delà des chemins déjà parcourus.

Chapitre 1 : *L'École des femmes* : Scénographies et émergence des non-dits du texte

Le texte théâtral est un objet inachevé qui nécessite l'intervention de plusieurs acteurs pour trouver son achèvement sur scène. Dans notre article intitulé « Le devenir de *L'École des femmes* à la rencontre des imaginaires », présenté lors du colloque « L'inachevé dans les arts », nous avons abordé cette question de l'inachèvement inhérent à tout texte théâtral.

Certes, tout texte théâtral est un texte ouvert, dans la mesure où il invite les actants de la représentation (Auteur, metteur en scène, comédien, scénographe, spectateur) à l'interpréter ou même à lui donner une nouvelle dimension. Le texte seul, sans ses intervenants, ne peut aboutir à son propre achèvement puisqu'il est destiné à être porté à la scène²⁵³.

Deux approches ont été présentées dans notre article pour appuyer notre propos : la première est celle d'Anne Ubersfeld, pour qui le texte théâtral est « incomplet, « illisible », sans la représentation qui achève de lui donner sens »²⁵⁴. La deuxième, celle d'Umberto Eco, lequel qualifie le texte de « machine paresseuse »²⁵⁵. Bien que cette formule n'ait pas été incluse dans notre article, elle complète les idées avancées par Ubersfeld sur l'inachèvement du texte théâtral. Cette vision de l'inachèvement du texte est partagée par Bertolt Brecht, comme en témoigne *La vie de Galilée*²⁵⁶, qui se présente comme une pièce destinée à ne jamais être achevée. « D'un autre point de vue, le va-et-vient constant entre texte théâtral et représentation

²⁵³Azza Ben Chaabane, « Le devenir de *L'École des femmes* à la rencontre des imaginaires », *Les cahiers Kaléidoscope (compilation d'Articles)*, Unité de recherche en esthétiques et pratiques des Arts UR13ES57, Sousse, Magic Print, Juin-Novembre 2020, Numéro double 5 et 6, p.43.

²⁵⁴Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.19.

²⁵⁵Umberto Eco ; trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p.29.

²⁵⁶*La Vie de Galilée* est une pièce de théâtre de Bertolt Brecht écrite de 1938 à 1939, pendant son exil au Danemark, révisée et traduite en anglais en 1945 lors de son séjour aux États-Unis, puis retravaillée jusqu'en 1954 dans sa version dite « berlinoise ». Cette pièce est une biographie théâtrale de Galilée. Brecht a écrit 3 versions de la vie de Galilée apportant à chaque fois des différences notables. « La Vie de Galilée s'épanouit dans un laps de temps de trente ans, entre 1926 à 1956. Pièce sans cesse en devenir, il a fallu la mort de Brecht en 1956 pour mettre un terme à cette incessante élaboration », [URL : <https://gazettarium.wordpress.com/2015/03/24/la-vie-de-galilee-le-testament-de-bertolt-brecht/>].

scénique est chez Bertolt Brecht “un mouvement sans fin” »²⁵⁷. Ainsi, le texte théâtral se présente comme « une matière que l’on peut travailler à sa guise »²⁵⁸.

Le rôle du metteur en scène ne se limite pas à une simple représentation d’un texte, il implique une réflexion sur ce qui n’est pas explicitement écrit, il consiste à aller au-delà des mots, explorer les non-dits, les sous-entendus et les silences, etc. Le metteur en scène doit donc être capable de déchiffrer ces éléments pour les intégrer dans sa mise en scène en utilisant des signes produits à la fois par l’espace (décors, éclairages, objets, sons) et par le jeu des comédiens (voix, gestes, costumes). Son rôle consiste alors à éclairer le texte d’une manière différente, donnant ainsi naissance à une nouvelle interprétation de celui-ci. L’imaginaire du metteur en scène est donc primordial pour recréer les non-dits du texte, qui constituent une marge de manœuvre pour lui, une marge où il donne à son imaginaire la possibilité de s’exprimer et de livrer à son interprétation une dimension personnelle.

La scénographie joue un rôle crucial dans cette interprétation, qui peut à la fois refléter l’imaginaire moliéresque et soutenir les imaginaires des actants de la représentation.

La scénographie est un outil d’interprétation. Elle vise, alors, à figurer, à transmettre et à allonger la vision primordiale du dramaturge. Elle se transforme en confrontation directe entre les trois instances de la représentation : le texte, l’espace et les acteurs. La scénographie ne cesse d’être “l’espace aménagé de cette confrontation”²⁵⁹.

Dans ce chapitre, nous allons explorer les différentes possibilités créatives permettant d’interpréter les éléments explicites et implicites du texte de Molière, *L’École des femmes*, à travers les scénographies et les différentes marges de manœuvre dont disposent les scénographes, les acteurs et les spectateurs pour enrichir l’interprétation de cette pièce. Nous nous demanderons notamment si le texte de Molière permet aux scénographes, aux acteurs et aux spectateurs d’être productifs sur le plan imaginaire.

1. Scénographie : La marge de manœuvre du scénographe

Sigolène de Chassy, Emmanuelle Sage-Lenoir, Stéphane Braunschweig, Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohsen EL Rayes ne se sont pas contentés de traduire le texte de *L’École*

²⁵⁷Azza Ben Chaabane, « Le devenir de *L’École des femmes* à la rencontre des imaginaires », op.cit., p.44.

²⁵⁸Sonia Daou, « Une scénographie au service du ludique dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais », op.cit., p.55.

²⁵⁹Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.109.

des femmes en images, mais ils ont créé des œuvres qui expriment leur propre compréhension de la pièce, en interprétant les contextes propres au texte de Molière.

Ces scénographes ont choisi des éléments spécifiques du texte comme points de départ de leurs créations artistiques. Ainsi du seuil de la maison, comme nous l'avons vu, le lieu clé où se déroule l'intrigue de *L'École des femmes*. Ces scénographes en ont proposé différentes interprétations qui se traduisent, dans la scénographie de Sigolène de Chassy par un jeu de voilement et de dévoilement de la maison, dans celle d'Emmanuelle Sage-Lenoir à travers la transparence et la mobilité de son dispositif scénique ; quant à Stéphane Braunschweig, il a évoqué plusieurs seuils à travers les panneaux vitrés. Mohsen El Rayes a, pour sa part, représenté le seuil à travers la lumière en créant des séparations imaginaires entre les deux passerelles, et Mohamed Zorgati a utilisé les deux petites marches en béton propres à l'espace scénique du Ribat de Sousse.

La conception des personnages de Molière a également influencé la création des scénographies. Le personnage féminin central de la pièce, Agnès, a été caractérisé par sa naïveté, sa soumission et son côté enfantin, et les scénographes ont utilisé des accessoires tels que la balançoire ou la broderie, etc., pour souligner ces traits. Quant au personnage masculin d'Arnolphe, que Molière décrit dans le texte comme un personnage autoritaire qui tient Agnès prisonnière dans son monde, il a influencé dans une large mesure la conception des dispositifs scénographiques. Ainsi, la gloriette-cage d'Emmanuelle Sage Lenoir, la cage en verre dissimulée derrière un double vitrage de Stéphane Braunschweig, la maison en cube de Sigolène de Chassy, etc., qui ont été utilisées pour symboliser la captivité d'Agnès. Les accessoires du personnage d'Arnolphe dans les différentes scénographies, tels que la canne ou le voile, etc., viennent compléter cette identification du personnage.

Dans un second temps, les scénographes ont enrichi leurs créations en dépassant l'interprétation littérale du texte, en se concentrant sur les éléments implicites et les non-dits pour développer leur propre vision artistique ; ainsi, leur travail ne se limite-t-il pas à une simple décoration ou à une application contextuelle de la fiction qu'ils mettent en scène. Comme le souligne Yannis Kokkos, « La scénographie ...est une façon de rendre visible ce qui est invisible derrière un texte »²⁶⁰.

²⁶⁰Yannis Kokkos, « Rendre visible l'invisible », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017, p.81.

Et effectivement, les scénographes doivent s'affranchir du texte et travailler de manière autonome. Ils rebondissent sur le texte de Molière, plutôt qu'ils ne l'illustrent, ouvrent de nouveaux sens et perspectives, expriment leur propre perception du texte ou du propos qu'il véhicule. C'est ainsi que Stéphane Braunschweig a intégré des séquences filmées du personnage d'Agnès à sa scénographie, dépeignant un aspect sombre, dangereux et émancipé du personnage qui diffère de la vision qu'en donne Molière. Cette scénographie permet de créer des non-dits ou des possibilités d'évolution du personnage qui n'étaient pas explicitement décrits dans le texte. De plus, l'ajout de scènes non mentionnées dans le texte original aide également le spectateur à en comprendre les subtilités. C'est ainsi que la scénographie peut donner vie à des visions captivantes, en explorant les marges du texte, en allant au-delà des mots du texte. Le scénographe offre ainsi une nouvelle vie à la pièce en proposant une lecture originale.

S'il travaille sur les non-dits du texte, il projette également son monde sensible, intérieur. Le scénographe « crée l'espace puis il souffle son âme dans ce dernier pour lui donner un sens [écrit Fathi Rached], certes, lié au jeu d'acteur, à la lumière, au son, aux costumes, mais surtout pour glisser des versets de sa lecture de la vie, de sa prophétie et de son message au spectateur»²⁶¹.

Le monde sensible du scénographe est souvent nourri par son histoire personnelle, ses références culturelles, sa personnalité, ses préférences, ses expériences, ses émotions, sa vision du monde et son approche personnelle de la scénographie. Tous ces éléments subjectifs entrent en jeu pour que la scénographie ne se limite pas à une simple interprétation plate et uniforme du texte, mais plutôt à une interprétation personnelle qui porte la signature du scénographe.

Pour illustrer ce point de vue, nous citerons quelques exemples tirés de notre étude analytique. Dans les adaptations de *L'École des femmes* en Tunisie, la plupart des scénographies ont intégré des éléments architecturaux propres à la culture arabo-musulmane, telles que les arcades, les moucharabiehs, les matériaux et les couleurs caractéristiques, ainsi que les motifs arabesques, etc. Ces détails reflètent de manière évidente les références culturelles du créateur.

Il est non seulement possible, mais aussi nécessaire que les scénographes puissent puiser leur inspiration en dehors du contexte de la pièce de Molière, et laisser libre cours à leur imagination pour explorer les éléments implicites du texte. Les références aux films *Lolita* de Nabokov et

²⁶¹Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.108.

Viridiana de Buñuel par Stéphane Braunschweig, ou aux tableaux de Jean Honoré Fragonard par Emmanuelle Sage-Lenoir, etc., en sont de frappants exemples. Les adaptations tunisiennes, qui modifient les lieux, redéfinissent les personnages et ajoutent des scènes, démontrent également la liberté que prennent les scénographes pour adapter, transposer, voire transcender le texte original.

Cette liberté créative est essentielle pour que la scénographie soit considérée comme un art à part entière, capable d'émouvoir et de transporter le spectateur dans un univers imaginaire.

Pour laisser advenir ce qui pourrait être de l'ordre d'une vision, le scénographe tente donc de se défaire de ces émotions en faisant appel à des images, des pensées ou des expériences autres, sans rapport obligé avec le sujet ou le lieu ; une vision, c'est-à-dire une projection problématique susceptible d'émouvoir le public. [...] Il en irait donc d'une interprétation qui débouche sur une invention, d'une herméneutique qui s'accompagne d'une heuristique.²⁶²

Nous considérons qu'à cette étape, qui met en avant la liberté d'expression dont jouit le scénographe pour exprimer sa sensibilité, il est important d'aborder aussi la question de son autonomie et de son indépendance artistique par rapport à l'équipe artistique. « La scénographie ne se conçoit pas « au service » du fait théâtral, mais travaille avec, par et sur lui, pour faire œuvre singulière »²⁶³.

En effet, malgré la collaboration étroite entre le scénographe et les autres membres de l'équipe, tels que le metteur en scène, les comédiens et les techniciens, sa méthode de travail diffère de la leur. Par conséquent, il est essentiel que le scénographe évite de se laisser trop influencer et préserve une certaine liberté artistique afin d'exprimer sa vision personnelle. C'est pourquoi de nombreux metteurs en scène, tels que Stéphane Braunschweig, Robert Wilson, Romeo Castellucci, et d'autres, choisissent de concevoir eux-mêmes leurs scénographies, afin de conférer une identité authentique au spectacle. À ce propos, Bertolt Brecht, dans ses *Écrits sur le théâtre*, souligne que :

Si l'architecte de scène s'accorde avec le metteur en scène, l'auteur, le musicien et le comédien, sur la tâche sociale du spectacle, s'il donne son appui à chacun et tire lui-même parti de tout appui, il n'en découle nullement qu'il ait à laisser son travail se dissoudre dans « une œuvre d'art totale », fusion intégrale de tous les éléments artistiques. D'une certaine manière, en séparant les éléments artistiques, il maintient dans son association avec les autres l'individualité

²⁶²Marie-Noëlle Semet-Havias, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », *op.cit.*, p.24.

²⁶³*Ibid.*, p.28.

de son art aussi fermement que les autres celle de leur art. Ainsi, la combinaison des arts devient vivante ; la contradiction des éléments n'est pas étouffée. L'architecte de scène quant à lui, prend position par rapport au sujet, avec ses moyens propres et une certaine liberté ²⁶⁴.

Pour étayer notre propos, nous prendrons l'exemple de la scénographie de Daniel Buren pour le ballet *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, présenté à l'Opéra de Paris en 2014. Daniel Buren a refusé de regarder la chorégraphie de son collègue Benjamin Millepied²⁶⁵, car il avait déjà la musique en tête et ne voulait pas être influencé par une interprétation antérieure.

Il « créa un “ballet de formes” indépendant de la chorégraphie de Benjamin Millepied et ignora le livret »²⁶⁶. Ainsi, il a cherché à garder une capacité d'invention et de créativité sans être bridé par des images préconçues.

Un autre exemple nous semble tout aussi pertinent, celui de Bill Viola, qui a créé des vidéos pour le *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, mis en scène par Peter Sellars en 2005. Bien que Viola se soit occupé de la symbolique de la terre, de l'eau, du feu, etc., il avait déjà réalisé un certain nombre de vidéos avant l'événement, sans les concevoir spécifiquement en fonction de Tristan et Isolde. Ainsi, « Bill Viola et Peter Sellars ont élaboré leur travail indépendamment l'un de l'autre »²⁶⁷.

Ces exemples démontrent que pour préserver leur liberté créative, les scénographes cherchent parfois à s'éloigner de l'objet de leur création. Ils évitent les influences préexistantes et parfois s'accrochent à des paysages mentaux personnels afin de nourrir leur imagination et leur originalité. Autre exemple, lors de son travail sur le *Ring* de Wagner à Beyrouth, Richard Peduzzi a expliqué dans un entretien avec Georges Banu qu'il préféra écouter du jazz plutôt que la musique de Wagner. Cette approche lui permettait d'éviter d'être perturbé par la densité du récit et de la musique du *Crépuscule des dieux*. Il se connectait à ses paysages mentaux personnels, tels que les quais de New York et l'architecture industrielle, pour trouver une

²⁶⁴Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, trad. (Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et de Jean Jourdheuil), Paris, L'Arche, 1972, pp. 424-425.

²⁶⁵Voir : Marie-Noëlle Semet-Haviaras, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., p.26.

²⁶⁶Marie-Noëlle Semet-Haviaras, « scénographie et création », publication en ligne, Wikicreation, Institut ACTE UMR 8218, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne & CNRS, LabEx CAP, publié le 04 septembre 2017, p6. [URL : <http://www.wikicreation-test.fr/fr/articles/824>] ; (Le fichier est désormais indisponible, il nous a été remis par l'auteur).

²⁶⁷Julian Sykes, « "Tristan" violemment zen », 14 avril 2005, Le Temps, (consulté le 22/02/2023), [URL : <https://www.letemps.ch/culture/tristan-violemment-zen>].

inspiration personnelle et originale dans la création des décors. Il a décrit cette expérience en ces termes :

J'écoutais du jazz au lieu d'écouter Wagner parce que j'étais tellement perturbé par la densité du récit, de la musique du Crépuscule des dieux que je savais plus comment faire. J'étais tétanisé. J'ai essayé de me raccrocher à mes paysages, mes célèbres paysages mentaux, j'essayais de me raccrocher à ça, donc aux quais de New York, à l'architecture industrielle, à tout ça, à ses docks, à ses entrepôts habités par la mafia, par des parrains, ce qui raconte un peu l'histoire du Crépuscule²⁶⁸.

Par conséquent, afin de préserver leur liberté de pensée et leur capacité d'invention, les scénographes ont besoin d'une mise en condition²⁶⁹ qui les décale, les déplace. Sans cela, leur créativité peut être entravée. « Se revendiquer scénographe, plutôt que décorateur, c'est insister sur un mode d'implication qui dépasse l'illustration et l'accompagnement de l'œuvre originale et appelle un effort d'invention, celui de l'artiste créateur ». ²⁷⁰

En somme, la scénographie est un art qui exige une grande créativité, une sensibilité artistique et une capacité à interpréter le texte de manière personnelle. En puisant dans le texte de Molière, en explorant de nouveaux sens et perspectives, en travaillant sur les non-dits et en apportant leur propre vision, les scénographes peuvent donner vie à des représentations susceptibles d'émouvoir les spectateurs et de proposer une lecture personnelle et originale de l'œuvre. Comme le souligne Fathi Rached, « La scénographie est un art parce qu'elle met en œuvre la pensée, la société, le hasard, la sensibilité, tout cela dans un contexte particulier au théâtre qui est un contexte collectif »²⁷¹.

²⁶⁸Richard Peduzzi, « Chap21.- Richard Peduzzi en entretien avec Gilbert Durand », Op.cit.

²⁶⁹ La "mise en condition" fait référence à l'état d'esprit dans lequel les scénographes doivent se trouver pour être créatifs et libres dans leur travail. Cela peut impliquer une certaine préparation mentale, une attitude positive, un environnement propice à la réflexion, etc. Cette approche leur permet de ne pas être perturbés par la densité de l'histoire et du texte, et de trouver des idées nouvelles et originales pour la création de leurs scénographies.

²⁷⁰Marie-Noëlle Semet-Haviaras, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., p.21.

²⁷¹Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.109.

2. Scénographie : Le champ d'expression de l'acteur

« Ne serait-il pas nécessaire pour l'acteur d'avoir un décor qui prenne en compte ses sensations et perceptions de l'espace, autant d'un point de vue physique qu'imaginaire ? »²⁷², s'interroge Cassandre Chatonnier.

Le rôle du scénographe dépasse donc la simple interprétation du texte. Sa mission consiste également à stimuler l'imagination de l'acteur en concevant un environnement scénique propice à l'expression de son art, une machine à jouer. Le scénographe donne à rêver à l'acteur, en d'autres termes, il lui offre un terrain fertile et une liberté d'action, lui permettant de traduire son monde intérieur et d'exprimer sa créativité et sa sensibilité. Ce faisant, l'acteur enrichit l'interprétation du texte théâtral et donne vie au personnage à travers son jeu, sa gestuelle, sa voix et sa présence sur scène.

La marge de manœuvre dont dispose l'acteur dans l'environnement scénographique de la fable est cruciale. Elle lui permet d'interpréter le texte de manière personnelle, en exprimant ses émotions, ses pensées et ses motivations profondes. En effet, l'acteur puise parfois dans ses propres expériences ou émotions pour nourrir son jeu, ce qui donne une dimension authentique à sa performance.

Un premier ensemble de définitions se réfère au moi profond de l'acteur, à son secret, aux expériences sur lesquelles il se fonde aux moments concrets de la création. Autant d'expériences personnelles vécues que l'acteur doit utiliser pour son rôle et qui nourrissent son jeu, sans qu'on sache pourtant bien comment elles sont utilisées et où elles finissent.²⁷³

Un exemple notable de cette approche est celui de l'acteur romain Polus, qui a utilisé les cendres de son propre fils pour interpréter le personnage d'Électre de Sophocle, portant l'urne d'Oreste.²⁷⁴ Les éléments visuels du décor deviennent ainsi des outils pour enrichir son jeu, en utilisant l'espace scénique, les objets et les costumes afin de renforcer les choix artistiques qu'il fait pour son personnage. L'environnement scénographique devient une extension de l'expression de l'acteur, lui permettant de plonger pleinement dans le monde du personnage et de transmettre sa vision artistique.

²⁷²Cassandre Chatonnier, *La scénographie, un espace à vivre : L'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique*, Mémoire Présenté Comme Exigence Partielle De La Maîtrise En Théâtre, sous la direction de Anick La Bissonnière, Université Du Québec à Montréal, avril 2016, p.1.

²⁷³Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.92.

²⁷⁴Aulu Gelle, *Les Nuits Attiques*, traduction de Maurice Mignon, Paris, Classiques Garnier, 1934, p.29.

Dans *La formation de l'acteur*²⁷⁵ de Stanislavski, le metteur en scène préconise que le texte représente une partie de la vie du personnage. Selon lui, l'auteur ne fournit pas aux acteurs toutes les informations nécessaires sur la vie du personnage en une centaine de pages. Il est souvent avare d'indications et même les détails donnés sont souvent trop succincts pour créer l'aspect extérieur du personnage, ses manières et sa démarche. Stanislavski affirme :

[...] Et le texte ? [...] Ce qui vous est indiqué suffit-il à composer le caractère du personnage et à vous donner toutes les nuances de ses pensées, de ses sentiments, de ses actes ? Non, tout cela doit être rempli et approfondi par l'acteur. C'est dans cette opération de création que l'imagination le conduit.²⁷⁶

Réflexion reprise par Anne Ubersfeld qui déclare :

Certes ces indicateurs²⁷⁷ orientent une part de la représentation, mais une part seulement. Que faire des indications absentes, mais nécessaires ? Quand rien ne nous dit (ni le dialogue et ses deixis, ni les didascalies) comment se présente un personnage, il faut bien qu'il se présente, et donc que la mise en scène invente ce que le texte ne dit pas.²⁷⁸

Dans une logique de réalisme, le personnage posséderait un passé insaisissable et d'autres caractéristiques non explicitement mentionnées dans le texte. Dans son ouvrage *Être acteur*, Michael Chekhov, un élève de Stanislavski, présente sa méthode d'acteur qui met l'accent sur l'imagination créatrice de l'acteur. Il s'adresse aux comédiens en leur disant :

Ce que l'auteur vous apporte, sous forme d'une pièce écrite, c'est sa création, et non la vôtre. Il y a mis son talent d'écrivain. Mais quelle sera votre contribution à l'œuvre représentée ? Selon moi, c'est, ou ce devrait être, la mise en lumière de la psychologie profonde des personnages qui vous sont proposés. Aucun être humain n'est simple ni facile à comprendre. Le véritable acteur ne doit pas se contenter d'une représentation superficielle du personnage qu'il joue [...] c'est un crime d'enfermer, d'emprisonner un acteur dans les limites d'une prétendue « personnalité », et d'en faire un esclave au lieu d'un artiste. En quoi consiste sa liberté ? comment peut-il alors témoigner d'une véritable originalité et exercer son talent de créateur ? [...] Et de quelle personnalité artistique peut-il faire preuve s'il ne parvient pas, ou ne cherche

²⁷⁵ *La formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski, est un ouvrage qui explore les techniques d'interprétation théâtrale et met l'accent sur l'importance de l'expression émotionnelle de l'acteur.

²⁷⁶ Constantin Stanislavski, *La formation de L'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier ; préface de Jean Vilar, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, p.77.

²⁷⁷ Anne Ubersfeld parle des indicateurs de spatialité, ou de temporalité, ou de mouvement, que le texte recèle.

²⁷⁸ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.12.

même pas à pénétrer profondément, par l'imagination, dans la vie intérieure de son personnage ?²⁷⁹.

Selon la méthode de Stanislavski, l'acteur est donc amené à reconstituer la vie du personnage par sa propre imagination. « Nous considérons le comédien comme producteur de ses propres signes ».²⁸⁰ C'est ainsi que dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, alors à la recherche du personnage d'Arnolphe qu'il incarnait, Claude Duparfait a suggéré que celui-ci se rendait à la salle de sport : « J'ai réfléchi à la situation dans laquelle ces deux hommes pourraient se parler, et en discutant avec l'acteur qui joue Arnolphe, Claude Duparfait, il m'a dit : "Ah, j'imagine bien que cet homme va à la salle de sport" »²⁸¹. Cette proposition met en évidence l'apport de l'imaginaire du comédien dans l'interprétation de son rôle et sa participation au projet du metteur en scène-scénographe. L'acteur part d'une vision initiale du personnage, typiquement moliéresque, pour le faire évoluer et le transformer. Cette approche joue des aspects du personnage non explicitement définis.

Si l'on suit la pensée d'Anne Ubersfeld, pour qui le texte théâtral est "troué"²⁸², il incombe donc à l'acteur de combler ces lacunes du texte par une recherche de son personnage qui puise dans son imaginaire propre, par une quête personnelle dans un voyage vers le personnage.

Cela passe notamment par son jeu scénique, à travers lequel il cherchera à révéler ce que le texte tait, ce qu'il ne dit pas explicitement. Il en va de même pour le spectateur, dit Patrice Pavis, qui cherchera lui aussi à compléter l'histoire et les caractéristiques du personnage :

Souvent l'acteur cherche à s'identifier à son rôle [...] Il fait semblant de croire que son personnage est une totalité, un être semblable à ceux de la réalité, alors qu'en fait il n'est composé que de maigres indices que lui et le spectateur doivent compléter et suppléer de façon à produire une illusion de personne. Parfois, au contraire, il indique par une rupture de jeu qu'il n'est pas dupe de la manœuvre et il lui arrive d'apporter son témoignage personnel sur le personnage qu'il est censé représenter. ²⁸³

Tout ceci rejoint l'idée de la convention aristotélicienne selon laquelle l'espace-temps est limité par les paramètres de l'unité. Ainsi, le temps du récit se réduit souvent à vingt-quatre heures de

²⁷⁹Michael Chekhov, *Être acteur : technique du comédien* ; préface de Yul Brynner ; traduit de l'américain par Élisabeth Janvier ; avec la collaboration de Paul Savatier, Paris, Pygmalion, 2021, pp.49-50.

²⁸⁰Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.140.

²⁸¹Propos recueillis lors d'un entretien réalisé avec Stéphane Braunschweig, voir Annexe 1.

²⁸²Voir : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.19.

²⁸³Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.59.

la vie du personnage, et c'est au comédien de reconstituer le passé du personnage, ce qu'il est et ce qu'il peut devenir, en travaillant son imaginaire pour lui donner vie. Dans l'adaptation de Mohamed Kouka, Nejib Belkadhi a apporté un côté athlétique à son personnage, Horace, le rendant plus exubérant et arrogant dans sa posture. Il explique :

Mohamed Kouka était très ouvert à nos propositions et nous laissait une certaine flexibilité pour nos personnages. Je me souviens avoir apporté une touche athlétique à mon personnage, en faisant notamment des roulades, grâce à ma pratique antérieure du volley-ball. Cela m'a permis de créer un personnage à la fois exubérant et arrogant dans sa posture²⁸⁴.

Néanmoins, à ce stade, une question cruciale se pose quant à la contradiction entre l'autonomie de la performance de l'acteur et la manipulation de son travail par le metteur en scène. Anne Ubersfeld a formulé cette problématique de la manière suivante :

Comment être à la fois une pièce dans le discours d'un autre et producteur de son propre discours ? Ce paradoxe, le vrai paradoxe et qui donne sens au vieux paradoxe de Diderot, est la source pour le comédien d'une situation névrotique : il est à la fois responsable du discours scénique qu'il tient et prisonnier de la représentation mobilisée par un autre²⁸⁵.

À l'occasion du colloque "Les arts vivants dans la région méditerranéenne : état des lieux et perspectives", nous avons présenté une communication intitulée « La scénographie dans le spectacle *Destin de femmes* : enjeux et perspectives »²⁸⁶, qui a par la suite fait l'objet d'un article pour la revue *États de l'art*²⁸⁷; nous y avons abordé cette question de la marge de manœuvre du comédien lors de notre analyse du spectacle *Destin de femmes*²⁸⁸ de Hafedh Djedidi.

Le banc se transforme en lit lorsque la voix du metteur en scène ordonne à la comédienne de se coucher dessus en lui laissant toute liberté d'imagination²⁸⁹. [...] Ainsi, la comédienne Sonia

²⁸⁴Propos recueillis lors d'un entretien réalisé par nous-même avec Nejib Belkhadi, voir Annexe 1.

²⁸⁵Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., pp.141-142.

²⁸⁶Azza Ben Chaabane, « La scénographie dans le spectacle *Destin de femmes* : enjeux et perspectives », *États de l'art*, Sousse, publications du CIRDAV (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants), Juin 2023, n°3, pp.15-29.

²⁸⁷Revue du Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants (CIRDAV), numéro 3, juin 2023.

²⁸⁸*Destin de femmes* ou "mektoub nsaa" (en arabe) est une pièce théâtrale mise en scène par l'auteur et metteur en scène Hafedh Djedidi en 2017, dans deux versions, arabe et française.

²⁸⁹« Je veux que tu t'étendes sur ce banc et de la manière que tu veux. Je m'en fous si tu balances tes jambes des deux côtés, que tu te ramasses comme un corps en gésine, que tu t'y retournes comme une droguée en manque. Tu fais ce que tu veux ». Extrait de *Destin de femmes* de Hafedh Djedidi.

Daou dans le rôle de “Jinène” est appelée à combler, au niveau du jeu scénique, ce qu’on ne sait pas du personnage au moment de son interaction avec le décor²⁹⁰.

La manière dont l’actrice répond à cette invitation à laisser faire son imagination devient le fruit de son propre travail, elle devient l’artiste qui peint sur sa toile.

Antoine Vitez, cité par Anne Ubersfeld, disait à ses comédiens : « Si vous ne me montrez rien, je ne peux rien faire »²⁹¹. Cela met en évidence l’importance de l’engagement et de la créativité de l’acteur dans la construction de son personnage.

Dans son ouvrage intitulé *Les voyages du comédien*, Georges Banu aborde la question de “l’acteur insoumis” qui dépasse les limites du rôle assigné. Selon lui, cet acteur qui va “au-delà du rôle”, « révèle une identité de plateau, identité artistique dont le public saisit la dimension unique »²⁹². Banu souligne : « [...] La figure de « l’acteur insoumis » - acteur qui ne dénie pas les missions scéniques qui lui sont attribuées, mais aussi acteur qui incarne la dignité de l’interprète – qui ne se limite pas au rôle qui lui est imparti, sans le refuser non plus »²⁹³.

Il ajoute ensuite : « Tout acteur insoumis renvoie à un ailleurs qui, à partir du théâtre, mène vers un au-delà du théâtre »²⁹⁴. Cette citation met en évidence la portée transcendante de l’acteur insoumis qui, à travers son art, permet de dépasser les limites mêmes du théâtre.

Prenons l’exemple de Adel Imam, l’acteur égyptien célèbre pour son approche personnelle dans l’incarnation de ses personnages, qui a véritablement façonné son succès. Au-delà de son rôle initial, il apporte souvent sa propre touche en ajoutant des scènes supplémentaires, des gestes, des mots et même des phrases sur scène. En improvisant et en ajoutant sa propre touche, Adel Imam a su donner vie à ses personnages d’une manière qui lui est propre. Cette approche unique lui permet de transcender les attentes du spectateur, et c’est précisément cette originalité qui a contribué à son succès.

Ainsi, à travers la conception artistique de son corps (gestes, expression faciale, voix, regard, etc.), l’acteur cherche à compléter le texte théâtral qui est par nature inachevé, en développant ce qui n’est pas explicitement exprimé.

²⁹⁰Azza Ben Chaabane, « La scénographie dans le spectacle *Destin de femmes : enjeux et perspectives* », *op.cit.*, p.21.

²⁹¹Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, *op.cit.*, p.140.

²⁹²Georges Banu, *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012, page de couverture.

²⁹³*Ibid.*, pp.9-10.

²⁹⁴*Ibid.*, p.37.

Afin d'étayer notre argumentation, examinons quelques exemples des gestes des acteurs ayant incarné le personnage d'Arnolphe dans *L'École des femmes*, et que nous avons mentionnés précédemment. Dans la mise en scène de Catherine Anne, ceux de l'actrice Marie-Armelle Deguy, violents et provocateurs envers les femmes de la pièce, qui abusent de leurs corps pour illustrer le comportement violent du personnage masculin envers le personnage féminin. Dans la mise en scène de Braunschweig, ceux de Claude Duparfait, qui a régulièrement dirigé le décor et l'éclairage du spectacle, mettant ainsi en évidence les inégalités entre les personnages masculins et féminins de la pièce. Quant à la mise en scène d'Armand Eloi, Pierre Santini, qui jouait Arnolphe, était le seul acteur ayant le pouvoir d'ouvrir ou de fermer la cage-prison d'Agnès, ce qui témoignait de son emprise sur le personnage féminin.

Le texte de *L'École des femmes* est souvent considéré comme un véritable exercice pour les comédiens, qui offre des opportunités uniques pour révéler leur talent sur scène et leur capacité à donner vie aux personnages. Exemple notable : celui d'Isabelle Adjani, qui a brillamment interprété le rôle d'Agnès dans la mise en scène de Jean-Paul Roussillon en 1973 et dont la performance dans ce rôle a été une véritable « révélation »²⁹⁵.

La réplique emblématique "le petit chat est mort" joue un rôle clé dans les épreuves d'auditions visant à évaluer les compétences des comédiennes. En raison de sa nature complexe, elle constitue un véritable défi pour les acteurs, qui doivent la mettre en scène de manière convaincante. Cette réplique met à l'épreuve leur capacité à interpréter et à exprimer toute la palette d'émotions nécessaires pour donner vie au personnage.

En somme, c'est par le jeu de l'acteur et sa rencontre avec la scénographie sur scène que les personnages prennent forme et que les dialogues résonnent avec authenticité. L'acteur devient ainsi le véhicule de l'histoire, offrant au spectateur une possible connexion émotionnelle.

Parallèlement, le scénographe, en offrant au comédien une marge de liberté d'expression, stimule également l'imaginaire du spectateur et lui permet de concevoir sa propre vision de l'œuvre. Il lui donne à rêver en créant un espace propice à une multitude d'interprétations.

²⁹⁵Voir : Jean-Yves Rogale, *Francis Huster, Molière et les autres*, Paris, Éditions Mengès, 1982, pp.96-97 : « Le metteur en scène Jean-Paul Roussillon a vu Isabelle Adjani dans *Faustine*, à la télé dans *L'École des femmes*. C'est une révélation ! Il a du même coup trouvé sa propre Agnès ; celle de son école des femmes qu'il s'apprête à mettre en scène pour la comédie française. [...] « Avant elle, a avoué Roussillon, je me demandais si l'espèce vivait encore. » [...] Le 7 mai 1972, c'est la première de *L'école des femmes* sur la scène de la Comédie-Française. Un triomphe. « L'espèce » Adjani ne fait que naître ».

3. Scénographie : Le champ d'interprétation du spectateur

Précédemment, nous avons exploré la façon dont la scénographie révèle les non-dits du texte en utilisant la sensibilité du scénographe. Toutefois, il est important de reconnaître que la sensibilité du spectateur joue également un rôle essentiel. « Si les visions que le scénographe propose doivent être très puissantes, elles doivent inclure une marge, qui est la marge de l'imaginaire de l'autre. Autrement, il n'y a pas de théâtre parce qu'il n'y a pas d'échange »²⁹⁶, assure Yannis Kokkos. Le travail scénographique ne se limite donc pas à la perspective du créateur, mais intègre également celle du public. Ainsi, nous nous posons des questions sur l'influence du scénographe sur la marge d'interprétation du spectateur et sur la façon dont son travail peut façonner cette marge.

Avant d'approfondir ces questions, il est important de comprendre la notion même de spectateur et son importance dans la conception de la représentation. Le spectateur dont nous parlons dépasse le rôle passif de simple récepteur des messages du scénographe. Aujourd'hui, les spectacles invitent le spectateur à s'immerger pleinement et à s'engager activement dans l'œuvre. Comme le souligne Jacques Rancière, les spectateurs sont des « assistants [qui] apprennent au lieu d'être séduits par des images, [et qui] deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs »²⁹⁷.

Le spectateur est libre de réagir et d'interpréter sans contraintes ni limites de sens et de compréhension. Il est désormais considéré comme un co-producteur de l'œuvre, comme l'a souligné Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le Théâtre II, L'école du spectateur* :

Le spectateur est producteur aussi parce que c'est en lui, et en lui seul que le sens se fait : ce sens, c'est lui qui le fabrique. Tous les autres font des propositions de sens, le spectateur seul a la tâche de clore l'événement sur un sens : cette responsabilité lui incombe²⁹⁸.

Pour cela, il doit s'impliquer activement et mobiliser son imagination afin de passer de la simple vision à la véritable perception. « Il est essentiel que le spectateur ne se contente pas de donner sens à ce qui se raconte, mais observe ce qui se fait sur la scène, [...], soit attentif à ce présent de la représentation, qui est le réel artistique »²⁹⁹, explique Anne Ubersfeld.

²⁹⁶Yannis Kokkos, « Rendre visible l'invisible », *Petit traité de scénographie*, op.cit., p.81.

²⁹⁷Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p.10.

²⁹⁸Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.255.

²⁹⁹Ibid., p.267.

En effet, le spectateur ne se limite pas à recevoir passivement les éléments scéniques, il apporte également son bagage personnel dans l'acte de création. Comme l'a souligné Fadhel Jaïbi³⁰⁰, le spectateur possède « des références, il s'identifie, se démarque, investit son corps, ses fantasmes, ses monstres en fuite dans le processus de création »³⁰¹.

L'interaction entre le spectateur et sa dimension intérieure est donc essentielle dans l'expérience théâtrale. En s'immergeant activement dans la représentation, le spectateur fait appel à son imaginaire, à sa mémoire et tisse des liens entre son vécu, ses émotions et les éléments scéniques qui lui sont présentés pour donner un sens à ce qui se passe sur scène. C'est dans cette réunion entre le réel artistique et l'intériorité du spectateur que se déploie une véritable co-crédation, où le spectateur devient « le sujet d'un faire, l'artisan d'une pratique qui s'articule continuellement avec les pratiques scéniques »³⁰².

Ainsi, le spectateur est appelé à mobiliser non seulement sa perception visuelle, mais aussi son univers intérieur, afin de participer activement à la création de sens au sein de la représentation théâtrale. Il est incité à réfléchir, à poser des questions et à chercher des significations multiples.

Dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière explore le rôle actif du spectateur dans l'interprétation de l'œuvre théâtrale. Il met en avant son autonomie, sa capacité à interpréter les signes et à donner du sens. Il en parle en ces termes :

Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui³⁰³.

Il participe ainsi selon lui à la performance, « en la refaisant à sa manière »³⁰⁴.

La présence du spectateur ne se limite donc pas à une dimension physique, mais devient également mentale, sensible, psychologique et réflexive. Dans cette optique, chaque spectateur est sollicité à concevoir sa « scénographie personnelle », puisant son inspiration dans le jeu des acteurs, le décor, les différents éclairages, les costumes, le maquillage et autres éléments

³⁰⁰Fadhel Jaïbi est un metteur en scène et réalisateur tunisien, reconnu comme une figure majeure du théâtre arabe contemporain.

³⁰¹Fadhel Jaïbi, « Le Théâtre tunisien, l'acteur et l'espace », Journées d'Études et de Pratiques Théâtrales et d'Arts Visuels, Sousse, 2007 ». Ce, propos nous l'avons trouvé dans l'annexe d'une thèse de Fathi Rached : Fathi Rached, Un siècle de scénographie dans le théâtre tunisien, ...op.cit., annexe2, p.21.

³⁰²Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.253.

³⁰³Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.19.

³⁰⁴Formule empruntée à Jacques Rancière dans : Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.19.

scéniques. Cette dimension subjective du spectateur enrichit et diversifie les interprétations possibles, conférant à chaque expérience théâtrale une dimension unique et personnelle.

La scénographie contribue également à cette évolution en redéfinissant le rôle du spectateur au sein de la représentation théâtrale. Romeo Castellucci souligne que « La mission de l'artiste ne consiste pas à livrer « sa » vision ou « son » message, mais à susciter le pouvoir de création du spectateur »³⁰⁵. Le scénographe, par le biais de ses choix artistiques, peut influencer la marge d'interprétation du spectateur, en créant des espaces propices à l'imagination et en offrant de multiples possibilités d'interprétation.

Afin de maintenir cette riche marge d'interprétation, le scénographe doit veiller à ce que sa lecture visuelle du texte ne restreigne ni n'étouffe l'imaginaire du spectateur. Il s'agit de créer une interprétation scénographique où l'imaginaire du spectateur puisse se promener librement, sans entraves. Dans cette perspective, le scénographe se confronte à un défi : comment approcher une œuvre tout en préservant son propre imaginaire ?

Pour relever ce défi, il doit d'abord être pleinement conscient que son choix scénographique peut influencer la perception du public et, par conséquent, il doit travailler avec subtilité pour ne pas imposer une seule interprétation. Un exemple significatif d'un artiste qui intègre activement le spectateur dans le fonctionnement de son œuvre est Daniel Buren. Ce dernier va même jusqu'à affirmer que le spectateur « peut-même devenir le co-auteur »³⁰⁶ de l'œuvre. Dans sa création de la scénographie de *Daphnis et Chloé*³⁰⁷, il a voulu que le spectateur puisse expérimenter l'œuvre sous différents points de vue. Buren souligne l'importance de la visibilité de l'œuvre sous tous les angles, en disant :

Au théâtre, chaque spectateur a un unique point de vue – ce qui va à l'encontre de mon travail, où l'œuvre doit être visible selon tous les points de vue, qui se valent tous. C'est pour cela que

³⁰⁵Romeo Castellucci, « Romeo Castellucci (1960) § Intégrisme/Intégrité », 31 octobre 2014, (consulté le 26/05/2023), [URL : <https://culturieuse.blog/2014/10/31/romeo-castellucci-1960-%C2%A7-integrismeintegrite/>].

³⁰⁶Daniel Buren, cité par : Florence Jaillet, « l'artiste-l'œuvre-le spectateur : interactions esthétiques dans l'œuvre et les écrits de Daniel Buren », Histoire de l'art, Paris, 2009, n°64, p.154.[URL : https://www.persee.fr/docAsPDF/hista_0992-2059_2009_num_64_1_3275.pdf]. (Consulté le 26/05/2023).

³⁰⁷Rappelons que *Daphnis et Chloé* est un ballet de Maurice Ravel, dont nous nous intéresserons à la chorégraphie réalisée par Benjamin Millepied. Le ballet a été scénographié par Daniel Buren et a été présenté à l'Opéra de Paris en 2014.

j'ai conçu une scénographie d'objets qui bougent en permanence devant les spectateurs. Il y a un ballet d'objets en même temps qu'il y a un ballet de corps³⁰⁸.

Cette approche encourage une liberté d'interprétation et offre au spectateur une expérience esthétique stimulante, où sa participation devient essentielle.



Figure 110: *Daphnis et Chloé* de Ravel, chorégraphie Benjamin Millepied, scénographie de Daniel Buren. Photo © Agathe Poupeney, 2014.

Il est essentiel donc que la scénographie ne dévoile pas tous les détails et laisse une marge de liberté d'interprétation propre à chaque spectateur. D'après Stéphane Braunschweig, lors de notre entretien, lorsque l'imaginaire du metteur en scène se manifeste sur scène, cela étouffe celui du spectateur. « Une pièce où l'imaginaire du spectateur est très sollicité implique de garder cette possibilité que le metteur en scène ne montre pas trop ce qu'il imagine lui-même »³⁰⁹, explique-t-il. Il en va de même pour le scénographe, dont le projet a un impact sur l'imaginaire du spectateur dès lors que sa présence est trop marquée sur scène.

Romeo Castellucci, l'un des grands plasticiens contemporains, souhaite laisser la porte ouverte à la réflexion du spectateur, plutôt que de chercher à illustrer ou divertir. Il dit que « ... ce qui

³⁰⁸Daniel Buren, « Buren : "Ce qui m'intéresse chez Ravel, c'est l'abstraction" », 06 mai 2014, Beaux-Arts Magazine n°471, Daniel Buren en entretien avec Magali Lesauvage. [URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/buren-ce-qui-minteresse-chez-ravel-cest-labstraction/>]. (Consulté le 28 mai 2023).

³⁰⁹Propos recueillis lors d'un entretien réalisé par nous-même avec Stéphane Braunschweig, voir Annexe 1.

m'intéresse : communiquer le moins possible »³¹⁰. Il met en évidence le rôle actif du spectateur dans son travail artistique. Selon lui :

Le spectateur est appelé à faire un travail, car ce n'est pas linéaire, la narration est cassée. C'est la partie la plus riche et la plus intéressante de l'art. Il y a un espace spécifique pour le spectateur. Il ne s'agit pas d'une consommation, mais d'un travail de la pensée. Je me trouve dans la situation d'enlever des informations. D'une certaine manière, chercher des moments d'indétermination. Il faut donner la place au spectateur. Une des stratégies, c'est cette balance entre le manque d'information et l'information elle-même. Je travaille presque toujours avec des images, mais les images sont là pour être dépassées. Les images les plus intéressantes, ce sont les images invisibles, si elles sont totalement créées par le spectateur.³¹¹

Le scénographe doit donc s'efforcer de trouver un subtil équilibre entre la mise en scène et le laisser-aller de l'imaginaire du spectateur. En d'autres termes, il doit concilier sa propre vision artistique avec la créativité laissée au spectateur, créant ainsi un « discours à la fois muet et trop bavard »³¹². Clarence Boulay semble partager ce point de vue puisqu'elle s'exprime en ce sens :

Le scénographe se définit en effet souvent comme un passeur, un médiateur, mais aussi comme un funambule marchant en équilibre entre le fait d'offrir au regard et celui de retenir pour garder l'espace suffisamment fécond et ce, pour une durée limitée. Ces caractéristiques participent à faire de la scénographie un art insaisissable et volatil.³¹³

Pour maintenir un espace propice à la créativité du spectateur et lui permettre de donner libre cours à son imagination, le scénographe doit l'inviter à réfléchir et à s'engager personnellement et profondément avec l'œuvre dans une démarche créative. À cet égard, Anne Ubersfeld souligne :

Il est vain de se demander si l'art est ou non un reflet du monde : au théâtre, c'est le spectateur qui le rend tel : l'œuvre artistique le renvoie à son expérience propre. On comprend l'erreur de certaines représentations trop bien machinées, où la référence est si bien construite qu'elle

³¹⁰Romeo Castellucci et Claudia Castellucci, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p.111.

³¹¹Romeo Castellucci, « Romeo Castellucci. "L'art, c'est une condition pour penser" », 25 juin 2015, *Inferno*. La revue, Romeo Castellucci en entretien avec Bruno Paternot. [URL : <https://inferno-magazine.com/2015/06/25/interview-romeo-castellucci-lart-cest-une-condition-pour-penser/>]. (Consulté le 30 mai 2023).

³¹² Expression empruntée du livre : Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987, p.66.

³¹³Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, soutenue le 13 décembre 2022, p.29.

impose un sens préalable, épargnant l'effort, mais aussi supprimant la réflexion (le retour sur son expérience) du spectateur³¹⁴.

C'est ainsi que l'œuvre à représenter, le texte lui-même, demeure intrinsèquement inachevée, non pas par défaut, mais dans le but d'ouvrir le champ des possibilités pour l'imagination du spectateur. Comme le souligne Stéphane Braunschweig lors de notre entretien :

[...] Il est évident que *L'École des femmes* est une pièce qui est spécialement déclenchée pour l'imaginaire du spectateur. Le fait que nous soyons situés sur le seuil de la maison et que des tas de choses se passent dans cette maison pendant toute la pièce, y compris ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après, soulève également des questions et stimule l'imagination du spectateur³¹⁵.

Pour préserver cette marge d'interprétation offerte par le texte de Molière, le scénographe doit ainsi veiller à ce que sa création permette au spectateur de s'impliquer activement.

La scénographie est un peu comme la traduction, c'est quelque chose qu'on va transformer, transposer... l'idéal du traducteur c'est de ne rien faire, plus un traducteur en fait, moins il traduit bien ! Si nous transposions cela sur le scénographe, ce serait un scénographe qui ne fait rien.³¹⁶

Ainsi, en donnant au spectateur un rôle actif dans l'interprétation de l'œuvre, le scénographe lui offre la possibilité d'enrichir cette œuvre.

Le scénographe peut utiliser diverses techniques pour atteindre cet objectif, tout en préservant l'intégrité de l'œuvre. Par exemple, l'utilisation d'éléments symboliques ou abstraits qui permet au spectateur de projeter ses propres associations et émotions sur la représentation, ou l'utilisation de décors suggestifs, évocateurs et non littéraux, qui ouvre davantage la porte à l'interprétation.

Un exemple de ce type d'approche peut être trouvé dans les œuvres de Robert Wilson, connu pour créer des environnements scéniques où les signes et les séquences sont souvent discontinus et fragmentés. Dans son célèbre opéra *Einstein on the Beach*, co-créé avec le compositeur Philip Glass, Wilson propose une expérience scénique où les signes visuels, tels que les mouvements des interprètes, les jeux de lumière et les décors minimalistes sont combinés créant une expérience théâtrale qui nécessite un effort de la part du spectateur pour les relier et leur donner

³¹⁴Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.271.

³¹⁵ Propos recueillis lors d'un entretien réalisé par nous-même avec Stéphane Braunschweig, voir Annexe 1.

³¹⁶Fathi Rached, « La scénographie approche définitionnelle », op.cit., p.108.

un sens cohérent : les images se succèdent selon un principe d'assemblage discontinu, s'enchaînent sans rapport de cause à effet, etc.



Figure 111: *Einstein on the Beach* : opéra de Philip Glass mis en scène, en lumières et scénographié par Robert Wilson & Chorégraphie Lucinda Childs, © Photo.Lucie Jansch, 2012, à l'Opéra Berlioz - Le Corum, Montpellier, France.

Revenons à présent à notre étude de *L'École des femmes* pour tenter de saisir la manière dont les scénographies affectent la liberté d'interprétation du spectateur.

Celle de Sigolène de Chassy, repose sur le mystère d'une maison modèle réduit, mi-close, où des jeux de voilements et de dévoilements créent des passages mystérieux.

Le dispositif d'Emmanuelle Sage-Lenoir, en revanche, semble totalement transparent ; il n'y a pas de mystère, tout est visible, ce qui limite, selon nous, l'imagination et l'interprétation personnelle du spectateur en montrant les détails de manière trop minutieuse (d'où le fait que tout l'ensemble soit plongé dans la pénombre à la fin de la pièce, ce qui laisse place à un peu de mystère...).

Quant à la scénographie de Stéphane Braunschweig, elle est en constante évolution, la scène se métamorphose et se dévoile peu à peu, invitant le spectateur à interpréter les signes visuels, notamment à travers le jeu entre le caché et montré des panneaux vitrés et la variation des espaces représentés, qui l'entraînent à la salle de sport, aux vestiaires, à la chambre d'Agnès et au vide de la scène théâtrale. La présence de seuils variés et la transformation progressive du décor, jusqu'à ce que la scène se dénude à la fin du spectacle, évoquent un espace fantasmatique.

En ce qui concerne les adaptations tunisiennes, qui ont intégré le spectateur en prenant en compte les détails propres à son univers tunisien, sa culture et son environnement, elles avaient d'abord pour objectif d'établir un lien entre l'œuvre et le public en utilisant des éléments architecturaux caractéristiques de la culture arabo-musulmane. Ce choix a donné naissance à l'expression "Sidi Molière"³¹⁷ et à des titres de presse tels que "Molière et les Tunisiens" ou "L'École des femmes à Sidi Bou Said", qui témoignent de cette relation entre l'œuvre et le public tunisien. Dans ce contexte précis, qu'en est-il de la part de l'imaginaire du spectateur : est-il plus bridé car trop orienté ?

Cependant, à voir ces scénographies, qui ne sont pas aussi indépendantes et détachées du texte que pourraient l'être celles d'un Robert Wilson ou d'un Romeo Castellucci pour d'autres œuvres référentes, il semble évident que le texte de Molière, par nature, bride l'imagination, que les possibilités de créativité et d'interprétation qu'il offre aux scénographes, acteurs et metteurs en scène soient relativement restreintes. Il nous appartient donc de réfléchir à cette question des limites de l'interprétation du texte de Molière.

Chapitre 2 : Limites de l'interprétation du texte moliéresque

L'interprétation d'un texte théâtral par un scénographe et par des comédiens est une tâche complexe qui comporte de nombreux défis. Il est donc essentiel d'étudier ces contraintes auxquelles ils sont confrontés et les limites qui s'imposent à eux. Après avoir examiné les contraintes inhérentes à tout texte théâtral, nous envisagerons celles de *L'École des femmes* de Molière, pour aborder les risques de dénaturation du texte, les choix artistiques et leur impact sur la vision de l'auteur, ainsi que les défis liés à la conciliation entre ces choix et l'intention originale de Molière. Par ailleurs, nous étudierons les enjeux éthiques et esthétiques de l'interprétation, notamment les responsabilités de l'interprète envers le texte original, les critères d'une interprétation légitime, ainsi que les valeurs éthiques et esthétiques qui guident cette interprétation.

Nous explorerons aussi ces contraintes auxquelles les scénographes ont à faire face, telles que les didascalies, la lumière, le lieu, les contraintes matérielles, celles des acteurs, de la musique, des tournées, et bien d'autres. Nous étudierons également les limites imposées par les attentes du spectateur et leur influence sur la scénographie.

³¹⁷Voir : Omar Fartate, « Molière dans le monde arabe », op.cit., article n°2 en français, non paginé.

Cette partie nous permettra donc de découvrir les aspects importants liés aux contraintes et aux défis de l'interprétation du texte, ainsi que la manière dont la scénographie doit répondre aux attentes du spectateur tout en naviguant entre contraintes et créativité.

1. Contraintes textuelles et propulsions créatives du scénographe :

Lorsque nous abordons les limites de l'interprétation du texte pour un scénographe, nous nous demandons pourquoi et en quoi elles consistent. Lorsqu'il s'agit de Molière, la question du texte est la première chose qui nous vient à l'esprit. Proposer une scénographie pour *L'École des femmes* est difficile, car la pièce repose sur un contexte très précis et tout l'intérêt réside dans le texte lui-même. Aussi, pour un scénographe, cela représente un défi.

En général, la nature des textes théâtraux peut être interprétée de multiples façons. Le texte est censé stimuler l'imagination et non la restreindre. Cependant, tout scénographe, plasticien, etc., qui se penche sur un texte tentera de ne pas s'y conformer excessivement, car il y a des contraintes inhérentes au texte. Donner une représentation visuelle à un texte est complexe, car cela risque rapidement de devenir illustratif et peu intéressant à réaliser. Alors, comment le texte limite-t-il la créativité artistique du scénographe ?

Tout d'abord, il y a ce que Patrice Pavis appelle la vision "textocentriste"³¹⁸, où le texte est primordial et sa mise en scène considérée comme une simple illustration. Cette approche est partagée par certains philologues, pour qui le texte dramatique est l'élément central, c'est lui qui détient le sens, et sa représentation n'est qu'accessoire, elle ne fait que l'illustrer. Selon cette perspective, la scène théâtrale est perçue comme un moyen rhétorique d'enrichir le texte, de le mettre en valeur, plutôt que comme une composante essentielle de la représentation théâtrale. « Ces positions philologiques ont toutes en commun une vision normative et dérivative de la mise en scène : celle-ci ne peut être arbitraire, elle doit servir le texte et se justifier pour une lecture correcte du texte dramatique »³¹⁹.

La scène est le moyen de donner une dimension visuelle et expressive au texte écrit. Anne Ubersfeld parle de "noyaux de théâtralité" et de "matrices textuelles de représentativité" qui seront comblés par la mise en scène « Notre présupposé de départ est qu'il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de « représentativité » ; qu'un texte de théâtre peut être analysé selon des procédures qui sont (relativement) spécifiques et mettent en lumière les

³¹⁸Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.186.

³¹⁹Ibid., p.187.

noyaux de théâtralité dans le texte ».³²⁰ Dans cette perspective, le texte est alors conçu « comme une réserve, voire comme le dépositaire du sens que la représentation a pour mission d'extraire et d'exprimer, comme on extrait le jus (scénique) de la carotte (textuelle) »³²¹.

Anne Ubersfeld critique la « pratique classique » « intellectuelle ou pseudo-intellectuelle », qui privilégie le texte et considère la représentation comme une simple expression et traduction du texte littéraire. Elle critique cette pratique du « fétichisme textuel »³²² dans son ouvrage *Lire le Théâtre I*, en soulignant que cela peut entraver le développement et l'évolution du théâtre en figeant les représentations dans des normes anciennes, empêchant ainsi toute possibilité d'innovation, d'exploration ou d'avancée artistique. Selon elle, cette attitude présente des dangers majeurs :

[...] le danger principal de cette attitude réside certes dans la tentation de figer le texte, de le sacrifier au point de bloquer tout le système de la représentation, et l'imagination des « interprètes » ; il réside plus encore dans la tentation (inconsciente) de boucher les fissures du texte, de le lire comme un bloc compact qui ne peut être que reproduit à l'aide d'autres outils, interdisant toute production d'un objet artistique. Le plus grand danger est de privilégier non le texte, mais une lecture particulière du texte, historique, codée, et que le fétichisme textuel permettrait d'éterniser : vu les rapports (inconscients, mais puissants) qui se nouent entre le tel texte de théâtre et ses conditions historiques de représentation, ce privilège accordé au texte conduirait, par une voie étrange, à privilégier les habitudes codées de représentation, autrement dit à interdire toute avancée de l'art scénique. Ainsi comédiens et metteurs en scène s'imaginaient assurément défendre l'intégrité et la pureté du texte de Molière ou de Racine quand ils n'en défendaient qu'une lecture codée et plus encore un mode très déterminé de représentation. On voit non seulement comment le privilège accordé au texte risque de stériliser le théâtre, [...] ³²³.

D'un autre côté, il y a la vision « scéno-centriste »³²⁴ qui rejette parfois de manière radicale l'importance du texte dans la représentation théâtrale. Selon cette perspective, « Le texte n'est qu'un des éléments de la représentation, et peut-être le moindre »³²⁵. Cette idée a été défendue par des artistes tels qu'Antonin Artaud, qui préconisait un théâtre qui agit sur les nerfs et

³²⁰Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., pp.16-17.

³²¹Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.187.

³²²Le fétichisme textuel se réfère à une approche rigide de l'interprétation et de la représentation d'une œuvre littéraire, qui néglige souvent les possibilités d'innovation et d'exploration artistique. Voir : Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.14.

³²³Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.14.

³²⁴Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.188.

³²⁵Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p.15.

s'adresse aux sens plutôt qu'à l'esprit³²⁶. Dans cette approche, « Le texte n'est plus le point localisateur ; il pourra être remplacé ou pris en charge par un tout autre médium »³²⁷. Ainsi, le texte est réduit à un « matériau » parmi d'autres, au même titre que la lumière, l'espace, le corps et le son. À ce sujet, Heiner Müller, souligne :

Il m'est arrivé très rarement de trouver supportable un de mes textes au théâtre, parce qu'il est presque impossible d'amener les acteurs à traiter un texte comme un matériau musical. Ce qu'il est, naturellement. Et c'est seulement à cette condition qu'on peut le recevoir. (...).³²⁸

Hans-Thies Lehmann parle d'un théâtre post-dramatique³²⁹, où les frontières entre les différentes formes artistiques sont brouillées, et où la scène prime sur le texte dramatique³³⁰. « La mise en scène est une pratique artistique qui est strictement imprévisible depuis la perspective du texte »³³¹.

Des artistes, tels que Romeo Castellucci (metteur en scène, auteur, plasticien, scénographe et homme de théâtre italien), incarnent un théâtre « visuel », dit « d'images », où le texte est soit absent, soit réinterprété, créant ainsi une nouvelle forme de représentation.

Chez Romeo Castellucci c'est le primat donné à la matérialité de la scène qui se pose comme modèle critique de la pensée logique de la représentation dans une « plasticité » des éléments scéniques formant les images théâtrales. Le refus du texte et de la communication, mais aussi de la représentation fait l'étoffe des spectacles de la Societas Raffaello Sanzio et de ce metteur en scène italien qui a une formation de plasticien. Les pèlerins de la matière, comme ils se nomment eux-mêmes, privilégient donc un langage du corps et de la sensation, un théâtre qui cherche au cœur de la matière, des sons, de la musique, des bruits, de la lumière, et produit donc

³²⁶Voir : Antonin Artaud, *Œuvres complètes.4 ; Le théâtre et son double*, Lagny-sur-Marne, Gallimard, 1964, p46.

³²⁷Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.193.

³²⁸Heiner Müller, « Heiner Müller : Le texte comme matériau musical », le 01 Mars 2013, Ensemble Intercontemporain, [URL : <https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2013/03/heiner-muller-le-texte-comme-materiau-musical/>]. (Consulté le 02 Juin 2023).

³²⁹Le concept de "Théâtre Post-dramatique" développé par Lehmann remet en question la primauté de la narration et du texte dramatique dans le théâtre traditionnel. Il met l'accent sur les aspects non linéaires, visuels et performatifs du théâtre, ainsi que sur la participation active du spectateur. Lehmann soutient que le théâtre contemporain se déplace vers une expérience plus fragmentée et multidimensionnelle, où les éléments visuels, sonores et corporels jouent un rôle central.

³³⁰Voir : Hans-thies Lehmann, Traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, *Le théâtre Postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002.

³³¹ Hans-Thies Lehmann, « Die Inszenierung. Probleme in her Analyse », *Zeitschrift fur Semiotik*, vol.2, n°1, 1989. Cité par : Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.188.

un théâtre « plastique » où le texte n'est pas préféré même si leurs pièces font souvent référence à des monuments littéraires : Shakespeare, Céline, Dante, etc.³³²

Dans ce contexte, la mise en scène acquiert un pouvoir absolu dans les décisions esthétiques, reléguant le texte à une position subordonnée. D'autres artistes, tels que Robert Wilson, suivent également cette démarche. Ils travaillent de manière autonome sur la préparation du texte, de la musique, de la scénographie et du jeu des acteurs, ne mêlant ces différentes composantes qu'à la fin du processus. Ainsi, le texte perd sa position privilégiée, devenant simplement l'un des éléments contribuant à la représentation, sans exercer de contrôle ni d'organisation sur les éléments non verbaux.

Dans les pratiques scéniques contemporaines, on observe fréquemment une séparation radicale entre le texte dramatique et la mise en scène, dans la mesure où elles refusent de considérer la scène comme le lieu d'une simple représentation fidèle du texte ou comme un élément complémentaire. Au contraire, cette approche établit parfois une rupture entre l'écoute et la vision : le texte et la scène ne sont plus intrinsèquement liés, « mais dissociés. La scène n'est plus le lieu d'énonciation et d'actualisation du texte, elle n'est plus sa métaphore, mais son altérité absolue »³³³.

Dans son ouvrage intitulé *L'Analyse des spectacles*, Patrice Pavis parle du parcours du texte théâtral en le décrivant comme passant « de la philologie à la scénologie » :

Dans la tradition occidentale, le texte dramatique reste une des composantes essentielles de la représentation. Longtemps même, on l'a assimilé au théâtre par excellence, en n'accordant à sa représentation qu'un rôle accessoire ou facultatif. Les choses ont toutefois radicalement changé avec la reconnaissance, vers la fin du XIXe siècle, de la fonction du metteur en scène reconnu capable (ou coupable ?) d'imprimer au texte mis en scène la marque de sa vision personnelle. Pour le théâtre de mise en scène, il est alors logique de faire porter l'analyse sur l'ensemble de la représentation, au lieu de considérer cette dernière comme dérivé du texte. Les études théâtrales, et notamment l'analyse du spectacle, s'intéressent à l'ensemble de la représentation, à tout ce qui entoure et excède le texte. Par contre-coup, le texte dramatique a été réduit à une

³³²Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création*, Université Aix-Marseille (AMU), 2011, numéro 4, p.3. [URL : <http://journals.openedition.org/lcc/371>]. (Consulté le 01 Juin 2023).

³³³Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.204.

sorte d'accessoire encombrant, laissé, non sans mépris, à la disposition des philologues. On est ainsi passé, en l'espace de 50 ans, d'un extrême à l'autre, de la philologie à la scénologie³³⁴.

Le travail artistique de "la Societas Raffaello Sanzio"³³⁵ est un exemple concret de ce changement de paradigme. « De ses débuts dans les années 1980 à aujourd'hui son théâtre s'inscrit dans une tradition artistique éloignée d'un logocentrisme caractéristique dans lequel le texte dramatique reste l'axe prédominant »³³⁶. Les spectacles de la compagnie se jouent souvent de manière créative et libre avec le texte, peut-être dans le but de rendre la mise en scène totalement étrangère à celui-ci. Ils mettent l'accent sur l'importance des corps plutôt que sur celle du texte. Castellucci lui-même affirme : « Le théâtre n'est pas ma maison »³³⁷, rejetant ainsi les conventions qui lui sont associées.

De ce fait,

La mise en scène n'est plus toujours aujourd'hui passage du texte à la scène ; elle est parfois une installation, à savoir une mise en présence des diverses pratiques scéniques (lumière, arts plastiques, improvisations), sans qu'il soit possible d'établir de hiérarchie entre elles, et sans que le texte joue le rôle de pôle d'attraction pour le reste de la représentation. En ce sens, c'est la mise en jeu du texte qui fournit les premières indications sur le sens du texte.³³⁸

Cette évolution vers une dramaturgie non textuelle favorise l'émergence d'une « suite de visions où s'articulent et/ou se succèdent les autres formes de représentation que sont les installations plastiques et les situations performatives »³³⁹, évoque ainsi Francine Di Mercurio dans son article « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », d'où l'émergence d'une « dramaturgie visuelle »³⁴⁰ au sein des pratiques scéniques contemporaines.

³³⁴Ibid., p.182.

³³⁵"La Societas Raffaello Sanzio" est une compagnie du théâtre italienne fondée en 1981 par Romeo Castellucci, sa sœur Claudia et sa femme Chiara Guidi.

³³⁶Belén Tortosa Pujante, « À la recherche du temps vécu : Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio », *Recherches*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 30 novembre 2021, numéro 27, p.186. [URL : <https://journals.openedition.org/cher/4587>]. (Consulté le 03 Juin 2023).

³³⁷Entretien de Romeo Castellucci pour *Gaz Magazine*, 2007. Cité par : Maude Lafrance, « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *Jeu. Revue de Théâtre*, Cahiers de théâtre Jeu, 2012, numéro 142, p.90. [URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2012-n142-jeu077/66361ac.pdf>]. (Consulté le 03 Juin 2023).

³³⁸Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.189.

³³⁹Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », op.cit., p.5.

³⁴⁰Ibid.

Dans cette optique, il est intéressant d'explorer les différentes approches théâtrales qui révèlent les contraintes inhérentes au texte théâtral. Certaines mettent en avant le rôle central du texte, tandis que d'autres le réduisent à des fragments ou le mettent totalement de côté. Pour cela, nous pouvons nous référer à la typologie de Hans Thies Lehmann, qui distingue trois types de mise en scène : métaphorique, scénographique et événementielle. Patrice Pavis l'évoque comme suit dans son ouvrage :

Dernière typologie en date, elle aussi très générale, celle de Thies Lehmann (1989), qui distingue une mise en scène métaphorique, scénographique et événementielle. La mise en scène métaphorique se sert de la scène comme d'une métaphore du texte dramatique qu'elle commente et illustre avec les moyens scéniques. Ainsi procèdent souvent les metteurs en scène amateurs qui se servent de la scène comme d'une illustration de ce qu'ils ont compris du texte. La mise en scène scénographique est une écriture scénique autonome, elle utilise la scène comme un langage à part entière, et ce d'Artaud à Wilson. La signification est à la merci de l'observateur, comme simple possibilité d'une synthèse. La mise en scène est événementielle lorsque la scène se donne comme un événement qui ne doit rien à la lecture d'un texte, mais fournit un dispositif ou une installation, une situation qui se caractérise par la coprésence de la production et de la réception, des acteurs et des spectateurs. [...] Cette typologie rejoint assez précisément celle d'Abirached qui distingue lui aussi trois statuts possibles de la mise en scène : la mise en scène entièrement soumise au texte (métaphorique chez Lehmann) ; la mise en scène ayant une autonomie absolue et possédant son propre langage scénique (scénographique chez Lehmann) ; la mise en scène se servant des textes, au lieu de les servir (événementielle chez Lehmann)³⁴¹.

Il semble que les approches théâtrales divergentes de Stéphane Braunschweig, Robert Wilson et Romeo Castellucci correspondent à ces typologies.

Stéphane Braunschweig, metteur en scène et scénographe, a choisi de monter *L'École des femmes* en conservant le texte intégral, tout en lui apportant quelques modifications mineures. Il intègre des éléments tels que des vidéos du personnage d'Agnès afin de créer une transposition scénique et rééquilibrer la narration du texte, principalement centrée sur Arnolphe. De plus, il fait également fuir le personnage d'Agnès du plateau à la fin de la pièce, bien que le texte ne précise pas explicitement son départ, suggérant ainsi un début d'émancipation à travers un geste non verbal.

³⁴¹Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., pp.196-197.



Figure 112: Agnès s'enfuit du plateau à la fin de la pièce - *L'École des femmes*, mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : <https://vimeo.com/327310297>

Dans cette approche, le texte joue donc un rôle déterminant et la conception de l'espace est étroitement liée à sa dramaturgie, mais Stéphane Braunschweig s'inscrit davantage dans une mise en scène métaphorique.

En revanche, Robert Wilson, metteur en scène et plasticien, aborde le *Hamlet* de Shakespeare d'une manière totalement différente. Il s'approprie le texte en le condensant et en ne conservant que quelques phrases et mots clés, et utilise la mise en scène comme un langage à part entière (il était le seul comédien sur scène). Il a divisé la tragédie en quinze tableaux agencés comme une exposition, et introduit le texte après que la partition scénique ait été définitivement fixée, en tant que décor verbal qui n'a pas existé comme base de départ et qui a été élaboré progressivement :

Tout commence par un dessin, puis un autre, un autre encore, rapidement griffonnés sur une feuille de méchant papier quadrillé. Après avoir lu *Hamlet*, Robert Wilson en a réuni quinze, autant que de scènes de son monologue, vignettes depuis méticuleusement revisitées pour constituer un story-board qui est la marque d'un plasticien. Plus tard, il les a confiées à Wolfgang Wiens, qui a cherché dans le texte de Shakespeare les fragments de scène qui leur correspondaient le mieux³⁴².

³⁴²Olivier Schmitt, « Avec « Hamlet », Bob Wilson livre les mémoires d'un artiste contemporain », 15 septembre 1995, Le Monde, (consulté le 03/05/2023), URL : [https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/09/15/avec-hamlet-bob-wilson-livre-les-memoires-d-un-artiste-contemporain_3859883_1819218.html].

Wilson a créé une écriture scénique autonome, qui se rapproche de la mise en scène scénographique selon la typologie de Lehmann.

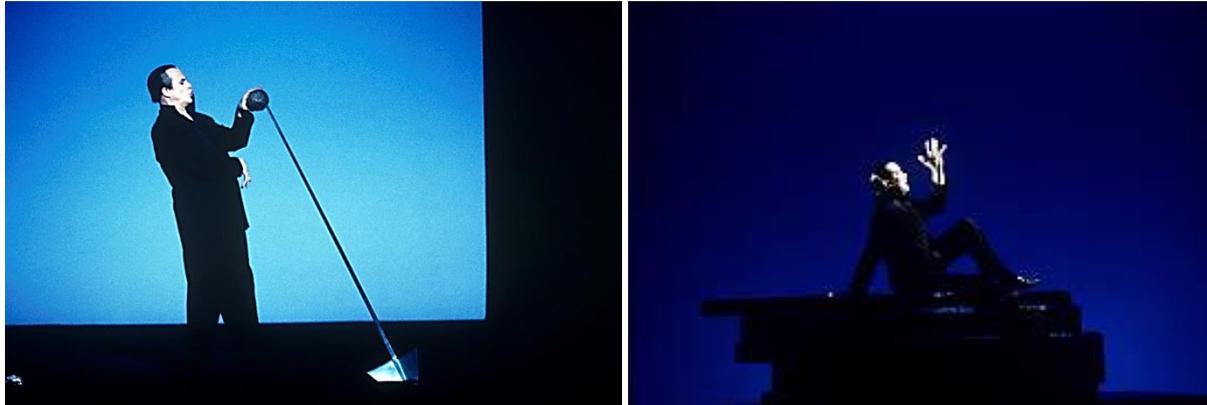


Figure 113: *Hamlet* de Shakespeare, mis en scène et scénographié par Robert Wilson : monologue, 1995. URL : <https://robertwilson.com/hamlet-a-monologue>

Quant à Romeo Castellucci, il réalise un spectacle, *Inferno*³⁴³, à partir de *La Divine comédie de Dante*³⁴⁴, sans utiliser de texte ni de paroles. Seuls quelques mots écrits, quelques lettres soigneusement placées à des moments précis et rares. Ainsi, le texte littéraire de Dante n'est-il mentionné qu'à travers le titre de la pièce.

Au fil de la représentation, quelques fragments textuels se dispersent subtilement : « Où es-tu ? », « je t'implore », « Je t'aime ». Le mot « étoile » est projeté sur des écrans de télévision qui tombent du haut de la façade de la cour d'Honneur du Palais des Papes, etc.

Castellucci ne propose pas une adaptation littérale du texte, mais il s'inspire de celui-ci, comme il l'explique lui-même : « Lire, relire, dilater, marteler et étudier à fond *La Divine Comédie* pour pouvoir l'oublier. L'absorber à travers l'épiderme. La laisser sécher sur moi comme une chemise mouillée »³⁴⁵. Dans cette approche, le texte initial perd sa place centrale dans la représentation théâtrale. D'ailleurs, lors d'un entretien réalisé par Antoine de Baecque pour le Festival d'Avignon, Castellucci souligne :

Il faut oublier le texte, l'appareil critique, et je ne fais pas de philologie. En fait, il s'agit d'être Dante, d'entrer dans la condition de Dante égaré sur un chemin inconnu. Et de recevoir les images comme lui les a sans doute perçues. Quand il commence son aventure, il ne sait rien, il

³⁴³Présenté dans le cadre du Festival d'Avignon 2008, il s'agit d'une œuvre théâtrale créée par Romeo Castellucci, basée sur la première partie de *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, qui porte également le nom d'*Inferno*. Castellucci propose une relecture contemporaine de l'œuvre de Dante en utilisant des éléments visuels, sonores et performatifs pour évoquer les tourments de l'enfer décrits par Dante.

³⁴⁴*La Divine Comédie* est un poème écrit par le poète florentin Dante Alighieri (1265-1321). Il est composé de trois parties : *Inferno* (L'Enfer), *Le Purgatorio* (Le Purgatoire) et *Le Paradiso* (Le Paradis).

³⁴⁵Romeo Castellucci, « *Inferno* », *Le Festival d'Avignon*, 2008, (consulté le 05 Mai 2023), [URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#section-infos>].

ne connaît rien, il entre dans un état de faiblesse totale, de fragilité absolue. C'est un texte impossible dans un lieu impossible, et la seule condition pour le faire ici, c'est de trouver cet état de perte et de fragilité. Il faut rechercher cette faiblesse en soi, afin de se mesurer à cet impossible qui est infini.³⁴⁶

Castellucci souligne également que son objectif est de transcender l'illustration littérale du texte et de réfléchir à la relation entre la représentation théâtrale et l'irreprésentable. Il explique : « Ce n'est pas un texte à montrer, à illustrer, mais une condition où l'on se place pour mieux voir, pour se métamorphoser en voyant. Comme si, à chaque fois, on refondait l'imagination en soi-même »³⁴⁷.

Dès le début de la pièce, il est évident que l'artiste ne va pas mettre en scène une représentation de l'Enfer. Contrairement aux attentes du spectateur, aucun décor n'a été créé. Les acteurs ne portent pas de costumes d'époque et ne récitent pas les vers de Dante. Au lieu de cela, les spectateurs se retrouvent confrontés à la réalité brute de la scène, marquée par l'entrée du metteur en scène et de chiens vivants, aboyant. La dimension fictionnelle habituellement présente dans ce type d'histoire cède la place à une série de mises en scène performatives et d'images scéniques évocatrices. Cependant, ces images scéniques sont tissées à partir du matériau littéraire de Dante, le texte est bien pris en considération, mais d'une manière non illustrative. Ces images ouvrent la porte à de nombreuses interprétations et émotions, permettant ainsi aux spectateurs d'explorer différents sens et significations.



Figure 114: Photos du spectacle *Inferno* librement inspiré de *La Divine Comédie* de Dante, mise en scène, scénographie, lumières et costumes de Romeo Castellucci, 2008. [Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle] URL : https://www.youtube.com/watch?v=y3JFxxgZD5iw&ab_channel=Jo%C3%A3oGraf

³⁴⁶Romeo Castellucci, « *Inferno* », février 2008, *Théâtre Contemporain*, Romeo Castellucci en entretien avec Antoine de Baecque. [URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/>]. (Consulté le 05 Mai 2023).

³⁴⁷Ibid.

Ceci étant, Romeo Castellucci est à la fois metteur en scène, scénographe, plasticien et chorégraphe, ce qui lui permet de créer une œuvre d'art totale à laquelle aspirait Richard Wagner.

Inferno de Castellucci se transforme en une installation artistique, où le texte original de Dante sert uniquement de source d'inspiration à l'artiste dans sa quête d'expression d'une vision personnelle. Le sens de ce spectacle naît de la coprésence des acteurs et des spectateurs. Castellucci est un adepte d'une mise en scène événementielle, où le spectacle se présente comme un événement indépendant de la lecture d'un texte, qui offre un dispositif ou une installation ouverte permettant différentes possibilités d'interprétation.

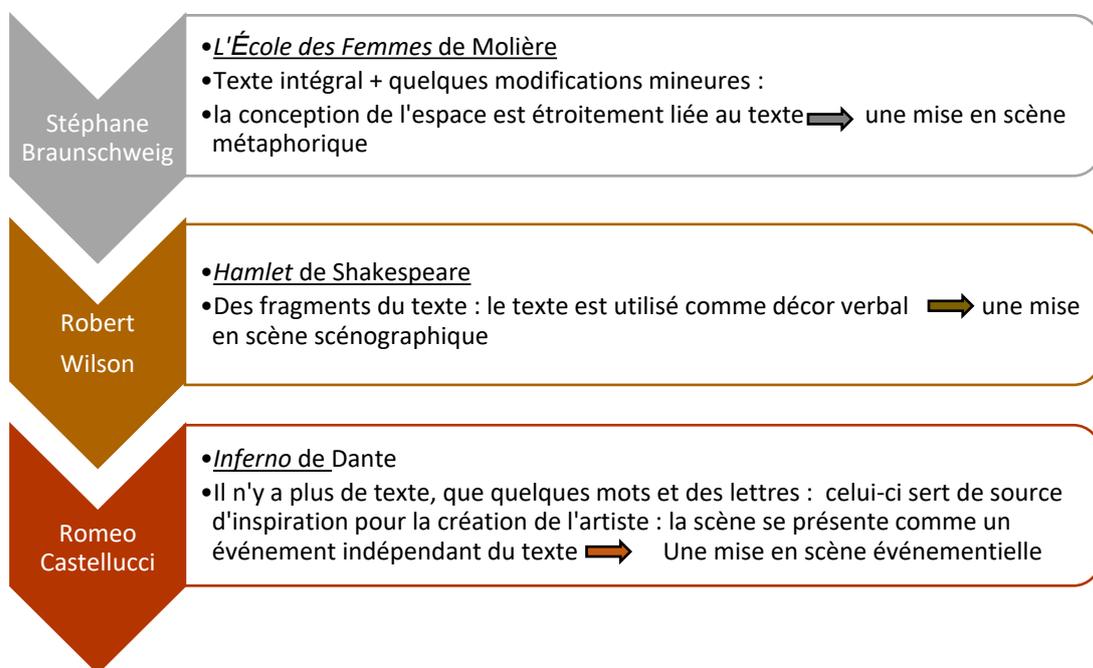


Figure 115: Schéma récapitulatif des différentes approches théâtrales de Stéphane Braunschweig, Robert Wilson et Romeo Castellucci. © Azza Ben Chaabane

Ces approches théâtrales très diverses mettent en évidence les façons multiples dont le texte peut être utilisé et interprété dans les représentations théâtrales contemporaines. Elles révèlent des perspectives variées sur le rôle du texte et sa relation avec l'espace scénique, remettant ainsi en question les limites de son interprétation pour les scénographes. Elles explorent de nouvelles voies et déjouent les contraintes traditionnelles du théâtre, ouvrant ainsi de nouvelles possibilités artistiques.

Néanmoins, bien que certains metteurs en scène-scénographes adoptent une approche très libre de la représentation théâtrale, comme le fait Castellucci en se détachant totalement du texte, il devient plus difficile d'adhérer à la thèse de Hans-Thies Lehmann selon laquelle la mise en

scène événementielle peut s'affranchir complètement du texte, notamment lorsque les mises en scène s'appuient sur des textes qui exigent une lecture et une compréhension inévitables. Comme le souligne Patrice Pavis, « ...le spectateur ne manquera pas de s'interroger sur le rapport entre la pratique artistique et le texte, ne serait-ce que pour se demander comment la scène peut à ce point ignorer ce que suggère pour nous le texte »³⁴⁸.

Cependant, il est important de considérer la nature de la scénographie dans ce contexte.

Toute scénographie qui oublierait sa dimension ancillaire-au point de supplanter l'œuvre qu'elle doit servir en lui substituant sa propre œuvre - s'éloignerait de sa nature et perdrait son sens. Contrairement à ce qui se joue dans l'art de l'installation, la scénographie doit être non pas l'œuvre, mais l'espace de l'œuvre, avec toute l'ambiguïté du génitif : un espace offert et dédié à l'œuvre (pour l'œuvre) et l'expression spatiale de l'œuvre elle-même (son « devenir-espace » en quelque sorte).³⁴⁹

Par conséquent, il paraîtrait surprenant de voir un metteur en scène, un scénographe ou un artiste prendre *L'École des femmes* de Molière, même en disant « d'après Molière », et faire abstraction du texte. À notre avis, cela semble même impossible, car évoquer Molière signifie évoquer la langue de Molière.

Scénographie et contraintes textuelles dans *L'École des femmes*

Interpréter un texte de Molière représente, à notre avis, un défi considérable, car celui-ci est l'incarnation même de la belle langue française du XVIIe siècle. Au-delà de l'intrigue de ses fables, Molière véhicule une dimension linguistique singulière.

Son œuvre n'est pas seulement empreinte d'une langue particulière, mais elle est également imprégnée du langage de l'auteur lui-même. Par conséquent, traduire un texte de Molière représente un défi, car l'auteur est profondément ancré dans la culture française.

Notre propos ne sera pas ici d'essayer de répondre à des questions telles que : pourquoi choisir d'interpréter Molière ? Comment peut-on traduire un texte de Molière dans une langue étrangère ? Quelle serait la signification de Molière en arabe ? Ces questions, bien qu'elles aient du sens, ont déjà été étudiées dans le troisième chapitre de la première partie de notre thèse, où nous traitons de l'influence des œuvres de Molière sur le monde arabe. Nous avons ainsi vu que

³⁴⁸Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.188.

³⁴⁹Benjamin Delmotte, « L'hétéronomie de la scénographie », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, p.33.

la raison première du choix de *L'École des femmes*, en particulier en Tunisie dans les années 1960, constituait un moyen pour les artistes et les intellectuels de remettre en question les normes sociales qui limitaient les femmes dans leur vie quotidienne.

Il s'agira donc plutôt ici d'étudier les contraintes du texte de *L'École des femmes* pour le scénographe, ainsi que les limites de la question du langage moliéresque et des signes linguistiques.

Bien que les adaptations de *L'École des femmes* en Tunisie aient pris certaines libertés créatives, apportant quelques changements au texte de Molière, comme dans l'adaptation de Mohamed Zorgati l'ajout d'identifications supplémentaires dans le texte et le jeu théâtral, l'ajout et la suppression de scènes, la modification des lieux mentionnés, le remplacement des maximes du mariage par un poème satirique, ainsi qu'une conception différente des personnages, il n'en demeure pas moins que les dispositifs scéniques suivaient l'intrigue de la pièce. Il nous semble qu'il n'y a pas eu un débordement d'imaginaires vis-à-vis de la scénographie, mais que celle-ci est restée très fidèle à la conception de l'espace imaginée par Molière.

Ce qui nous conduit à reconnaître que le texte de *L'École des femmes* en lui-même est contraignant, qu'il rend le travail du scénographe limité sur les plans créatif et interprétatif, non seulement parce qu'il bride l'imagination, mais aussi en raison de ses didascalies. « Les signes linguistiques qui composent les didascalies ont pour signifié les ordres donnés au praticien, et pour référent les éléments scénique (à construire) : une table, une chaise, un personnage »³⁵⁰.

Les didascalies imposent donc certains éléments scénographiques. Le praticien, devant le texte écrit, est confronté à un système de signes linguistiques constitué d'indications scéniques qui ont pour fonction de « commander et de programmer la construction des signes de la représentation »³⁵¹.

Ces instructions spécifiques fournies par l'auteur guident donc inmanquablement certains aspects visuels de la production théâtrale, ce qui peut freiner la créativité du scénographe. Les didascalies obligent le scénographe à trouver un équilibre délicat entre son interprétation personnelle et le devoir de fidélité à la vision de l'auteur. Comme l'a souligné Anne Ubersfeld, « C'est par nature le texte de théâtre, sauf notables exceptions, est fait pour être représenté. De

³⁵⁰Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., p.17.

³⁵¹Ibid., pp.16-17.

ce fait, il doit laisser la place aux possibilités de la représentation ; les didascalies trop précises sont toujours gênantes »³⁵².

Lorsque celles-ci fournissent des indications détaillées sur les décors, les éléments spécifiques à inclure et leur disposition précise sur scène, cela peut restreindre les choix artistiques du scénographe et limiter sa créativité. Le scénographe peut se sentir obligé de suivre ces indications à la lettre. Ainsi les ordres lancés par Arnolphe à ses domestiques donnent-t-ils lieu à des déplacements scéniques : « Levez-vous et rentrant, faites qu’Agnès descende / arrêtez. ... » Ces « didascalies internes »³⁵³, ainsi que d’autres inscrites dans le texte, suggèrent des idées de délimitations spatiales et donnent des orientations, des précisions, au scénographe quant à la définition de l’espace de jeu.

Cela signifie par conséquent que la pièce ne suscite pas immédiatement son imagination à cause des contraintes du texte. Ce texte pose un défi au scénographe qui se demande comment aborder la pièce. Il se souviendra peut-être de la phrase “le petit chat est mort” grâce à sa nature complexe comme réplique et construira son travail scénographique autour de cela. Ainsi, *L’École des femmes* peut être une pièce captivante à monter pour un dramaturge et un acteur, mais, pour le scénographe, relativement complexe, étant donné les diverses limites de son interprétation.

2. Les scénographes face aux contraintes de la scène et du texte :

En plus des contraintes inhérentes au texte théâtral lui-même, d’autres doivent être prises en compte, qui peuvent varier en fonction de la spécificité de la production et des ressources disponibles, mais elles représentent généralement les défis auxquels un scénographe est confronté lors de son travail d’interprétation.

Le travail du scénographe s’inscrit dans un jeu de contraintes qui lui sont en partie extérieures (la dramaturgie propre au texte, les choix de mise en scène, etc.), et qui prédéfinissent en quelque sorte le là de l’œuvre : les possibilités spatiales de l’adaptation et la conception scénographique se voient ainsi imposer un premier cadre spatial, une première limite³⁵⁴.

En effet, lorsqu’un scénographe se lance dans l’interprétation d’un texte théâtral, il peut faire face à de nombreuses contraintes. Parmi celles-ci, on retrouve les contraintes spatiales,

³⁵²Ibid., p.11.

³⁵³La formule utilisée est empruntée à Anne Ubersfeld, qui l’a employée pour décrire les indications de jeu incorporées dans le discours des personnages.

³⁵⁴Benjamin Delmotte, « L’hétéronomie de la scénographie », *Nouvelle Revue d’esthétique*, op.cit., p.32.

budgétaires, temporelles, techniques, logistiques, etc. Celles-ci se concrétisent souvent dans un cahier des charges qui guide le processus créatif et oriente les choix du scénographe.

A. Contraintes spatiales :

Le scénographe doit composer avec les contraintes du lieu théâtral. Chaque théâtre a sa propre configuration, ce qui nécessite une adaptation de la scénographie en fonction de ces paramètres. Le scénographe doit prendre en compte les contraintes techniques telles que l'éclairage et le son, les contraintes relatives à la visibilité et à l'audibilité pour le public. Dans cette perspective, il doit faire preuve de créativité pour exploiter au mieux l'espace disponible et créer une mise en scène harmonieuse. Parmi ces contraintes, l'une des plus significatives est sans aucun doute la spécificité du lieu théâtral, lequel joue un rôle prépondérant.

a. Les contraintes du lieu théâtral

Le scénographe doit tenir compte des caractéristiques physiques et spatiales propres au lieu théâtral dans lequel la pièce sera jouée : taille de la scène, possibilités techniques offertes par le lieu, architecture de la salle, etc. Il travaille avec les dimensions et les caractéristiques de l'espace scénique, qu'il s'agisse d'une petite salle de théâtre, d'un grand auditorium ou d'une scène en plein air.

Chaque théâtre possède ses propres particularités. Par exemple, le théâtre de la Colline, l'Odéon, le théâtre d'Épidaure ou une scène extérieure dans la rue ont des exigences spécifiques. Jouer la pièce dans un lieu particulier engendre des adaptations spécifiques pour le scénographe qui cherche à harmoniser son travail avec l'environnement scénique qui l'accueille. Il doit ainsi tenir compte de la disposition du lieu de la représentation et de ses contraintes architecturales, telles que les piliers, les escaliers, les zones restreintes et les décors existants. Chaque lieu théâtral a son histoire et fonctionne selon un mode de perception visuelle qui lui est propre.

Le travail du scénographe ne se fait pas sans un donné antérieur. Et ce donné n'est pas seulement le lieu scénique, c'est aussi un certain mode de fonctionnement du regard selon l'espace théâtral qui est l'espace « historique » habituel des représentations. La construction de l'espace dans le théâtre d'Épidaure n'est pas la même que la construction nécessaire à une pièce de Feydeau jouée au boulevard. Le scénographe écrit à partir d'une série de codes antérieurs qui conditionnent sa vision et son travail³⁵⁵.

³⁵⁵Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II ...*, op.cit., pp.73-74.

Ainsi, le scénographe doit composer avec ces codes et conventions propres au lieu théâtral où la pièce sera représentée, ce qui peut constituer une difficulté pour lui lorsqu'il souhaite donner forme à un espace scénique correspondant à une vision autre. Il est essentiel donc pour le scénographe d'« être attentif à cette donnée majeure : le lieu du spectacle, lequel peut, lui aussi, se révéler très prégnant »³⁵⁶. De nombreux scénographes, tels que Yannis Kokkos³⁵⁷, procèdent d'ailleurs en partant du lieu lui-même. Le scénographe, du point de vue de Marie-Noëlle Semet-Haviaras,

Porte souvent son attention sur l'espace de la représentation avant même d'étudier le propos dramaturgique ou musical qui la justifie. Il travaille avec, pour et par lui. Cette attention première a pour fonction implicite de différer la rencontre avec les autres et de lui permettre de poser librement les assises de sa démarche : c'est ensuite que, de cette première pierre qui lui assure une certaine assise, il jettera un coup d'œil cursif au propos de la pièce, de l'opéra ou du ballet initial. Son attitude, qui peut paraître quelque peu désinvolte, rend compte de sa crainte de se faire absorber par le sujet de l'œuvre. Elle se retrouve chez la plupart des artistes plasticiens qui s'essaient au théâtre³⁵⁸.

Ainsi, cette réflexion met en évidence l'attention primordiale que le scénographe accorde à l'espace de représentation.

Les spécificités du lieu théâtral ont un impact important dans la démarche du scénographe. Le choix du lieu de la représentation est un élément clé dans son projet, car il impose son caractère, ses caractéristiques et ses contraintes, et constitue le point de départ pour la prise en charge de la relation entre l'espace scénique et le public. Le scénographe doit donc être attentif aux particularités physiques, spatiales et historiques du lieu afin de proposer une création en tirant parti de cet espace donné.

b. Les contraintes de la lumière

La lumière, qui joue un rôle essentiel dans le travail du scénographe, pose également des contraintes et apporte une dimension supplémentaire. Pour les spectacles en plein air et de nuit, la gestion de l'éclairage nécessite une approche tout à fait autre que dans un espace scénique clos. Le scénographe doit composer avec les possibilités techniques d'éclairage offertes par le lieu, tout en tenant compte de l'atmosphère recherchée dans la pièce.

³⁵⁶Marie-Noëlle Semet-Haviaras, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », op.cit., p.24.

³⁵⁷Voir : Georges Banu, *Yannis Kokkos. Le scénographe et le Héron*, Arles, Actes Sud, 1989.

³⁵⁸Marie-Noëlle Semet-Haviaras, « scénographie et création », op.cit., pp.5-6.

La gestion de la lumière, qui n'est pas toujours prise en compte par le scénographe lui-même, tant elle peut se révéler complexe et demander des connaissances techniques très spécifiques, participe pleinement à la création de l'atmosphère et à l'impact visuel d'un spectacle, autant par sa couleur, son intensité, ses découpes et son orientation que par son mouvement, ses changements qui peuvent accompagner l'évolution du récit et transformer l'atmosphère des scènes. Ainsi, le scénographe peut faire de ces contraintes, spatiales ou lumineuses, des partenaires ou des éléments à part entière de son travail, qui suscitent son imagination et influencent sa démarche créative.

Par ailleurs, la lumière apporte des données visuelles significatives. Marcel Freydefont, dans son *Petit traité de Scénographie*, souligne qu'elle est « un moyen puissant pour suggérer le temps »³⁵⁹, qui peut ajouter une dimension temporelle significative à la représentation théâtrale.

B. Les contraintes temporelles :

Travailler sur la temporalité suggérée par la fiction implique de faire des choix quant à l'époque à représenter, ce qui pose le dilemme de choisir entre le temps présent ou le temps passé.

L'on peut également prendre en compte la saison qui sert de toile de fond à la représentation : l'hiver, le printemps, l'été ou l'automne. La saison choisie contribue à créer une atmosphère spécifique et peut influencer la façon dont le public perçoit l'histoire ; une scène se déroulant en hiver peut évoquer une ambiance froide et austère, tandis qu'une scène en été peut être associée à la chaleur et à la légèreté.

L'heure joue également un rôle prépondérant, que ce soit le matin, l'après-midi, le jour ou la nuit, car elle influence l'atmosphère et l'ambiance de la scène. Chaque moment de la journée peut évoquer des émotions différentes et influencer la manière dont les personnages se comportent et interagissent entre eux. Scène se déroulant la nuit peut être propice aux secrets et aux mystères, scène en plein jour peut-être plus propice aux interactions sociales et à la clarté des intentions.

Le travail sur la durée constitue une autre contrainte temporelle majeure. Il s'agit de trouver un équilibre entre le temps de la représentation et la représentation du temps lui-même. La durée d'une pièce de théâtre peut varier considérablement, allant de quelques minutes à plusieurs heures. Cette durée influence la structure de l'œuvre et la manière dont l'intrigue se déploie.

³⁵⁹Marcel Freydefont, « Une poétique des lieux », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017, p.28.

De plus, la représentation du temps au sein de la pièce peut être accélérée, ralentie ou fragmentée pour renforcer certains aspects de l'histoire.

Ainsi, chaque représentation théâtrale met en jeu deux aspects temporels distincts, l'époque, qui se réfère au temps ponctuel ou moment de la représentation, et la durée, qui englobe l'ensemble de la temporalité de l'œuvre³⁶⁰.

En conséquence, les contraintes temporelles sont des éléments incontournables dans l'interprétation du texte théâtral.

C. Les contraintes matérielles :

Lors de l'interprétation d'un texte théâtral, les scénographes sont confrontés à des contraintes matérielles. Parmi celles-ci, on retrouve les contraintes logistiques liées à l'acheminement du matériel.

a. Contraintes logistiques

Le scénographe doit coordonner le transport, le stockage et la manipulation des décors, des costumes et des accessoires. Il doit également tenir compte des contraintes liées aux changements de lieux de représentation ainsi que des besoins des acteurs et de l'équipe technique.

Les caractéristiques des matériaux jouent un rôle majeur dans le processus de création scénographique. Le poids, les dimensions, le transport et la construction du matériel, entre autres considérations, doivent être prises en compte par les scénographes. « La matière n'a jamais été accessoire : elle se révèle, en tant que contrainte, inaliénable »³⁶¹.

Aurélien Bory, metteur en scène et scénographe, aborde ces contraintes en les considérant comme des éléments producteurs de formes. Il tient compte des réalités pragmatiques de la matière pour façonner son projet, compose et construit avec :

Quand on fait du théâtre, il faut aussi composer avec la réalité de la vie d'un spectacle en tournée: la scénographie finira par être chargée dans un camion — voire un avion-cargo. Ensuite, elle sera montée sur des plateaux de dimensions variables, avec leurs limites, leur capacité à supporter tel ou tel poids. Pierre Dequivre, Arno Veyrat et moi-même intégrons ces contraintes

³⁶⁰Voir : Gilles Girard, REAL Ouellet, Claude Rigault, *L'univers du théâtre*, op.cit., p.118.

³⁶¹Clémentine Cluzeaud, *La scénographie peut-elle faire œuvre pour elle-même ? : La scénographie comme épuisement, expérience, évènement*, Thèse de doctorat en Arts, sous la direction de Sandrine Dubouilh, Université Bordeaux Montaigne, soutenue le 17 novembre 2021, p.366.

dans la conception technique des scénographies. La taille des éléments des *Sept Planches de la Ruse* correspond au centimètre près à ce qu'on pouvait faire entrer dans un camion. Dans *Sans Objet*, le socle qui constitue l'aire de jeu est la seule réponse technique possible pour faire tenir le robot industriel, conçu pour être ancré dans un sol de béton, sur un plateau de théâtre. Le réel, un peu comme la scénographie avec l'acteur, joue son rôle de contrainte créative³⁶².

La tournée ajoute une autre dimension aux contraintes matérielles. Comme nous l'expliquait Armand Eloi lors de notre entretien : « Je dirige une compagnie et nous devons pouvoir nous déplacer facilement avec notre spectacle »³⁶³. Par conséquent, chaque élément de décor doit être minutieusement dimensionné pour s'adapter à ce qui peut être transporté dans un camion. De plus, lors d'un spectacle en tournée, le scénographe est contraint d'adapter son travail à des lieux qui peuvent différer en termes de dimensions, entre autres considérations.

b. Contraintes budgétaires :

La réalisation d'une scénographie implique souvent des coûts importants liés à la construction des décors, à l'achat ou à la location des costumes, aux accessoires, aux effets spéciaux, etc.

Le scénographe doit travailler en étroite collaboration avec les équipes de production afin de respecter les contraintes financières tout en préservant son projet. Pour ce faire, il doit œuvrer dans les limites d'un budget préalablement défini.

C'est le cas, par exemple, de l'adaptation de *L'École des femmes* par Mohamed Zorgati. À l'époque, la troupe de l'Union théâtrale de Sousse disposait de ressources financières limitées. Par conséquent, le metteur en scène n'a pas pu bénéficier d'une totale liberté créative.

c. Les contraintes techniques :

Parmi les contraintes techniques qui représentent un défi majeur pour le scénographe, viennent la construction, l'éclairage, le son et la machinerie scénique. Le scénographe doit tenir compte des spécificités techniques du théâtre, et des contraintes liées à la manipulation et aux déplacements des décors, aux changements rapides de scènes et aux effets spéciaux.

Il est primordial qu'il veille au bon fonctionnement, à la fluidité de la manipulation du décor et à la sécurité de tous ces éléments lors des représentations. Cette tâche nécessite une excellente

³⁶²Aurélien Bory et Catherine Blondeau, *L'Espèce dans l'Espace*, Arles, Actes Sud Papiers, 2017, p.71.

³⁶³Cette citation a été extraite de notre entretien avec Armand Eloi, voir Annexe 1.

compréhension des aspects techniques du théâtre et une coordination efficace avec les équipes techniques et les régisseurs.

En somme, les contraintes matérielles auxquelles se confronte un scénographe lors de l'interprétation d'un texte théâtral sont multiples et complexes. Elles ne sont pas à prendre à la légère et sont présentes dans tout le processus de création scénographique. Elles influencent les choix artistiques et techniques des scénographes.

Autre contrainte avec laquelle le scénographe doit composer : la présence des acteurs, dont il faut qu'il prenne en considération les capacités et les compétences, voire leurs personnalités et leurs caractères, pour leur proposer des espaces à habiter et des machines à jouer. En créant des environnements scéniques adaptés aux acteurs, le scénographe contribue à renforcer leur performance et à harmoniser l'ensemble de la mise en scène.

Une autre contrainte à laquelle le scénographe est confronté est celle de la musique, laquelle occupe souvent une place importante au théâtre, que ce soit à travers des compositions originales spécialement composées pour la pièce ou de morceaux existants. Le scénographe doit prendre en compte cette dimension musicale dans sa conception scénique. Il doit trouver des moyens visuels et spatiaux pour intégrer harmonieusement la musique dans la scénographie, en créant une interaction entre les éléments scéniques et la partition musicale. Cette contrainte peut nécessiter une collaboration étroite avec le compositeur ou le responsable musical afin d'atteindre une symbiose entre les différents éléments de la représentation.

En somme, le scénographe doit développer tout en respectant les contraintes imposées par la production et les différentes parties prenantes.

3. La scénographie face aux attentes du spectateur

Les attentes du spectateur occupent une place importante dans la représentation théâtrale, car il est l'élément essentiel pour lequel tout est pensé et créé. Les artistes et les scénographes doivent donc prendre en compte ces attentes lorsqu'ils créent une production théâtrale. À notre avis, ils doivent se poser des questions telles que : quel est le public visé ? Quelles sont les attentes typiques de ce public ? Comment puis-je surprendre et satisfaire le spectateur tout en préservant ma vision artistique ?

Dans son ouvrage intitulé *Pour une esthétique de la réception*, Hans-Robert Jauss aborde la question de l'horizon d'attente du lecteur et souligne son rôle crucial dans le processus de

réception et d'interprétation des œuvres artistiques. Selon lui, l'horizon d'attente désigne les préconceptions et les connaissances préalables qu'un lecteur apporte à une œuvre d'art. Il soutient que chaque spectateur possède un horizon d'attente façonné par des « attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle »³⁶⁴.

Ainsi, que l'on parle de l'horizon d'attente du lecteur ou du spectateur, l'idée fondamentale reste la même : les attentes individuelles influencent la façon dont une œuvre est perçue et interprétée. Cet « horizon d'attente » influe sur la manière dont le spectateur appréhende une œuvre d'art, notamment en termes de compréhension, d'interprétation et d'évaluation. Il peut être lié à plusieurs éléments tels que le genre artistique, le style, l'auteur, le contexte historique et culturel, les conventions esthétiques de l'époque ainsi que les expériences passées, la culture et les valeurs du spectateur. Ses attentes peuvent varier en fonction de ces facteurs, et elles peuvent également être remises en question ou dépassées par une œuvre qui offre de nouvelles perspectives ou qui le surprend.

« L'horizon d'attente » représente ainsi l'ensemble des paramètres qui conditionnent la réception et l'interprétation d'une pièce de théâtre par le public. Cependant, il est important de noter que les attentes du spectateur représentent indéniablement une contrainte majeure pour le scénographe dans l'interprétation d'un texte théâtral. Il doit non seulement comprendre ces attentes, mais aussi les anticiper et les prendre en compte tout au long du processus créatif. Ainsi la fameuse expression d'Antoine Vitez, faire un « théâtre élitaire pour tous »³⁶⁵.

Cette tâche n'est pas aisée, car les attentes du public évoluent constamment au fil du temps, influencées par les changements culturels, artistiques et les nouvelles rencontres qu'elles engendrent.

Une œuvre d'art peut remettre en question les attentes existantes, élargir l'horizon d'attente du spectateur et conduire à de nouvelles formes d'appréciation et d'interprétation. Cette idée renvoie directement aux propos de Jauss dans sa réflexion sur le processus de réception de

³⁶⁴Hans-Rober Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p.284. [URL : file:///C:/Users/azzab/Downloads/Pour_une_esthetique_de_la_reception.pdf]. (Consulté le 24/04/2023).

³⁶⁵Antoine Vitez voulait faire du théâtre pour tout le monde. Il concevait des spectacles qui pouvaient être appréciés aussi bien par des novices en matière de culture théâtrale que par des passionnés du domaine, des connaisseurs du théâtre ainsi que des spécialistes en études théâtrales. En d'autres termes, il visait à offrir des niveaux de compréhension variés, évitant ainsi toute forme d'élitisme.

l'œuvre. Il s'appuie sur les idées d'Aristote pour illustrer la façon dont les attentes évoluent et influencent la réception de l'œuvre en affirmant que « le lecteur ... dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut [...], être entretenue, modulée, réorientée ».³⁶⁶ Le scénographe doit donc rester constamment à l'écoute de ces évolutions, afin de proposer des créations qui suscitent l'intérêt et l'engagement du spectateur.

Un exemple frappant de cette prise en compte des attentes du public peut être trouvé dans le travail de Jean Vilar, lorsqu'il prend la direction du Théâtre National Populaire en 1951. Vilar ne considérait pas le spectateur comme un simple consommateur, mais plutôt comme un acteur social essentiel à la relation théâtrale. Il a introduit plusieurs innovations institutionnelles, dont les questionnaires distribués aux spectateurs lors de chaque représentation du T.N.P. Ces questionnaires avaient pour objectif de connaître le public, de recueillir ses réactions, appréciations et suggestions sur différents aspects du spectacle. Au-delà de leur but pratique, ces questionnaires sont devenus un lieu de réception des attentes des spectateurs.³⁶⁷

Celles-ci, nous l'avons dit, peuvent être multiples et variées. Certains spectateurs recherchent l'évasion, le divertissement, tandis que d'autres cherchent à être stimulés intellectuellement, émotionnellement ou même politiquement. Chaque spectateur apportant ses propres expériences, sa sensibilité et ses préférences, les attentes du public sont particulièrement complexes à appréhender.

Lorsque l'une des attentes du spectateur est de pouvoir s'immerger dans l'univers de la pièce, la scénographie, par le biais des décors, des costumes, des lumières et des sons, joue un rôle clé. D'autre part, il attend également une certaine originalité et créativité. Il souhaite être surpris, étonné, voire déstabilisé.

Les spectateurs... Les uns comme les autres attendent de connaître des « surprises et des découvertes » qui ne peuvent se comprendre qu'en référence à leur propre « champ d'expérience » [...] Ils aspirent à être étonnés par une représentation théâtrale qui dépasse leur « horizon d'attente ». Cette recherche d'une « expérience artistique encore inconnue » se fonde

³⁶⁶Ibid., p.55.

³⁶⁷Voir : Laurent Fleury et Isabelle Vazereau, « L'attente du spectateur de théâtre. Pour une compréhension des formes de la réception esthétique », *Carnets de bord*, 2005, numéro 8, p.7.[URL : https://www.unige.ch/sciences-societe/socio/carnets-de-bord/pdf/8_70.pdf]. (Consulté le 25 avril, 2023).

sur la distance entre l'œuvre présentée et l'horizon d'attente « familier » des spectateurs dont Patrice Pavis (1980) considère qu'elle lui confère une qualité et une valeur artistiques³⁶⁸.

Cette « recherche constante d'une expérience scénique » unique repose pour une grande part sur la capacité du scénographe à repousser les limites créatives, à innover et à proposer des éléments visuels qui vont au-delà de ce qui est attendu. Ces éléments permettent aux spectateurs de sortir de leur zone de confort et de découvrir un univers visuel différent. C'est ainsi que l'œuvre acquiert sa dimension artistique, par son pouvoir de captiver le public.

Dans le cas de l'*Inferno* de Romeo Castellucci, le spectateur était invité à dépasser ses attentes.



Figure 116: Photos du spectacle *Inferno* librement inspiré de *La Divine Comédie* de Dante, mise en scène, scénographie, lumières et costumes de Romeo Castellucci, 2008. URL : <https://desingel.be/fr/programme/theatre/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-inferno>

Se rendant à une pièce dont le titre évoquait un texte et un auteur du XIV^e siècle, il se retrouvait plongé dans une situation contemporaine, évoquant l'agressivité de l'enfer, dans un contexte actualisé et immédiat. « Le spectateur n'a pas de choix autre que celui d'ouvrir son regard au-delà de ses attentes, d'ouvrir ses sens... »³⁶⁹.

Le scénographe doit donc trouver des moyens innovants pour représenter l'œuvre, la rendre vivante et pertinente pour le public contemporain. Cela implique d'avoir une compréhension approfondie de celle-ci, de son contexte et du sens qu'elle véhicule. Il est également important de prendre en compte les caractéristiques de la société dans laquelle la pièce sera jouée, les conventions et les tendances du genre théâtral. Patrice Pavis souligne :

Notion clé chez Jauss, l'horizon d'attente est celui du public à un moment donné, du fait de l'état de la société, de sa connaissance du genre théâtral, de ses intérêts du moment. L'ensemble des paramètres est considérable et leur reconstitution toujours un peu hypothétique. En décrivant

³⁶⁸Ibid., p.12.

³⁶⁹Francine Di Mercurio, « L'évidement théâtral : Lieu de surgissement de l'image chez Romeo Castellucci », op.cit., p.8.

le spectacle, on s'efforcera donc de retracer le système des attentes en notant l'influence qu'elles exercent sur ce qui est actuellement perçu³⁷⁰.

Dans le cas des adaptations tunisiennes de *L'École des femmes*, le texte a été traduit en dialecte tunisien afin de le rendre accessible et adapté aux particularités culturelles du public. Les noms des personnages et des lieux ont également été modifiés pour se rapprocher des spectateurs. Les décors, accessoires et costumes reflétant les traditions et coutumes tunisiennes ont été ajoutés pour renforcer l'immersion recherchée dans une culture locale. Dans un article paru dans le journal *Al Chourouk*, El Hmaidi, le traducteur du texte de Molière dans l'adaptation de Mohamed Kouka, souligne que les spectateurs doivent retrouver dans cette pièce toutes les composantes de leur monde actuel, y compris leurs préoccupations et les aspects divertissants de leur vie³⁷¹. En d'autres termes, l'adaptation proposée doit offrir un reflet fidèle de la société tunisienne d'aujourd'hui, permettant aux spectateurs de s'identifier aux personnages et à leurs histoires.

Le défi auquel doit faire face le scénographe est par conséquent complexe et exigeant, car il est confronté à la nécessité de trouver un équilibre délicat entre les attentes du spectateur et sa propre vision artistique. S'il cherche d'abord à répondre aux attentes du public, il peut se retrouver limité dans ses choix artistiques et esthétiques. Il doit donc naviguer avec habileté entre ces deux pôles, cherchant à satisfaire les attentes du public, tout en proposant une interprétation personnelle et originale de l'œuvre. Ce processus de navigation peut être délicat, car il nécessite une compréhension approfondie des attentes du spectateur, tout en gardant à l'esprit la spécificité de l'œuvre et en préservant sa liberté artistique.

*

Au terme de cette analyse, nous pouvons affirmer sans prendre de risques que l'interprétation théâtrale relève d'un défi complexe qui nécessite une interaction subtile entre les contraintes du texte, les facteurs extérieurs et la vision artistique du scénographe, tout en tenant compte des attentes du spectateur.

³⁷⁰Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., p.244.

³⁷¹Ce propos a été trouvé dans une coupure du journal *Al Chourouk*, consultée dans Molière en Tunisie (florilège recueillis par Mohamed El May), op.cit. Cependant, la date de cette coupure de presse n'est pas connue.

Toutefois, les contraintes posées peuvent se transformer en « motifs de création »³⁷² pour le scénographe.

Comme la peinture ayant besoin d'une surface pour apparaître, la présence d'une contrainte apparaît fondamentale pour la scénographie. Elle s'y appuie, s'y déploie. La contrainte première la fait advenir terre « fertile » pour le scénographe Nicolas Sire, mais aussi fondamentalement « ancillaire » pour le chercheur Benjamin Delmotte.³⁷³

C'est dans cette tension créative que réside le véritable enjeu de l'interprétation théâtrale pour le scénographe, lequel doit naviguer avec habileté entre les différentes limites qui lui sont imposées, et en transformant les contraintes en opportunités créatives.

Chapitre 3 : Vers une émancipation de la scénographie ? Repenser le texte moliéresque d'un point de vue plastique ?³⁷⁴

Après une analyse des interprétations scénographiques de *L'École des femmes* dans le cadre de ma thèse, j'ai ressenti le besoin de repenser ce texte de Molière d'un point de vue plastique, voire scénographique, en concevant une représentation visuelle de mon imaginaire scénique personnel.

Bien que ma position diffère de celle d'un scénographe, ayant une formation dans le domaine du design d'espace, l'intérêt de ma proposition réside dans l'exploration d'un processus de création scénographique possible pour *L'École des femmes*, à travers la présentation de ma propre approche et démarche artistique.

Les parties précédentes m'ont amenée à réfléchir aux finalités de la scénographie et à son rôle actif dans le théâtre, ainsi qu'aux marges de manœuvre dont disposent les scénographes pour enrichir l'interprétation du texte théâtral. Dans la suite de cette réflexion, je me propose d'approfondir l'exploration de l'art de la scénographie en abordant sa poïétique et son fonctionnement.

Concevoir une scénographie, c'est créer un dispositif capable de générer du sens.

³⁷²La formule est empruntée de la thèse de Clémentine Cluzeaud : Clémentine Cluzeaud, *La scénographie peut-elle faire œuvre pour elle-même ?* ...op.cit., p.198.

³⁷³Ibid.

³⁷⁴Comme mentionné précédemment dans l'avant-propos de cette thèse, j'ai choisi d'utiliser la première personne du singulier dans ce chapitre pour distinguer les travaux scénographiques de *L'École des femmes*, que j'ai analysés, de ma propre pratique artistique.

1. La création d'un dispositif scénographique

En prenant en compte les paradigmes d'analyse issus de mes études sur les mises en scène de *L'École des femmes* (tels que la notion de seuil, l'approche corporelle du corps en tant qu'élément scénique, le costume comme valeur identitaire), ainsi que mon propre positionnement par rapport à la question du rapport homme/femme soulevée par le texte moliéresque, j'ai entrepris de concevoir un espace de jeu.

A. Envisager le seuil d'un point de vue scénographique : Al-Atba comme lieu propice à l'imaginaire

Au cours d'une promenade dans les ruelles de la médina de Monastir, une scène m'a captivée : celle de jeunes gens assis sur Al-Atba (seuil)³⁷⁵, engagés dans une conversation animée. Ce moment particulier a ravivé en moi des souvenirs de mon enfance et a nourri mon imagination, donnant naissance à une idée : concevoir une scénographie pour *L'École des femmes* de Molière, en plaçant l'Al-Atba au cœur du dispositif scénique.

En approfondissant ma réflexion, j'ai réalisé que cet espace emblématique, connu en Tunisie sous le nom d'Al-Atba, offrait un potentiel artistique, car symbolique, au-delà de sa simple fonction architecturale. Bien plus qu'un simple seuil physique, Al-Atba est riche de mystères et de significations multiples³⁷⁶, imprégné de l'importance culturelle qu'il porte en Tunisie³⁷⁷. Ainsi, il pourrait constituer un espace propice à l'action scénique de *L'École des femmes*.

En plaçant l'Al-Atba au centre de ma scénographie, je lui confèrerais une dimension culturelle, offrant un lieu de rencontre essentiel pour les personnages féminins et masculins de la pièce.

³⁷⁵Bien que "العتبة" (*Al-Atba*) soit spécifiquement associé en Tunisie et dans certains autres pays arabes à la première marche devant une maison (le seuil en français), ce terme peut également être utilisé de manière plus générale pour désigner toute marche dans d'autres contextes. En effet, nous pouvons dire que si nous sommes assis sur un escalier devant une maison et que l'escalier inclut l'une des marches du seuil, nous pourrions être considérés comme étant assis sur "Al-Atba", même si ce n'est pas nécessairement la première marche. Dans ce contexte plus large, le terme peut englober toutes les marches du seuil.

³⁷⁶En étant le point de transition entre l'espace public et l'espace privé de la maison, "Al-Atba" pourrait aussi être utilisé symboliquement pour représenter l'idée des secrets ou des mystères cachés dans l'intimité familiale. On dit souvent que chaque famille a ses propres secrets enfermés dans les coins et les "Atba" des maisons. Par ailleurs, en dehors du contexte spécifique d'une maison, le mot "Al-Atba" est parfois utilisé pour décrire une personne ou un objet en évaluant si son influence est positive ou négative, ou pour décrire une personne de façon péjorative en disant qu'elle a apporté la malchance, ou pour symboliser un obstacle, etc.

³⁷⁷Dans de nombreuses régions de Tunisie, les gens utilisent Al-Atba comme un lieu de repos, de détente et d'échange avec leurs voisins et amis. C'est un espace où l'on se retrouve pour partager des nouvelles, discuter de la vie quotidienne ou tout simplement passer du temps ensemble. Cela est particulièrement vrai dans les zones rurales, où les maisons sont souvent construites autour d'une cour centrale avec une Al-Atba à l'entrée. Cet espace incarne un lieu de rassemblement social et de lien communautaire.

Cela renforcerait également le réalisme et la crédibilité de la scène, créant une atmosphère authentique et familière pour le spectateur tunisien.

L'escalier jouerait également un rôle essentiel dans mon dispositif scénique. Celui-ci se présente, partout, sous la forme d'une succession d'Al-Atba, symbolisant la transition entre le monde extérieur et l'intérieur de la demeure d'Arnolphe.

De nombreux scénographes ont déjà exploité les escaliers dans leurs créations en raison de leurs qualités esthétiques et symboliques. Parmi eux, Josef Svoboda, pour qui ils étaient l'un des éléments clés de son langage scénographique. À l'instar d'Adolphe Appia et d'Edward Gordon Craig, Svoboda concevait l'espace théâtral de manière dynamique, animant et modulant le vide scénique à l'aide d'escaliers. Ces derniers lui permettaient d'habiter le vide scénique, de jouer avec les perspectives et toutes les dimensions de l'espace, en créant des niveaux qui décident des mouvements et des déplacements des acteurs, donnant ainsi profondeur et dynamisme à ses scénographies.

Parmi ses réalisations, citons notamment *Hamlet* (1964) de William Shakespeare, mise en scène par Otomar Krejča au Théâtre national de Belgique. Pour cette pièce, Svoboda a conçu un décor complexe comprenant plusieurs niveaux et plateformes reliés par des escaliers. Il a utilisé des plateaux glissants et des volumes qui s'emboîtent tels des tiroirs pour créer des espaces intriqués, une architecture aux effets visuels complexes³⁷⁸.

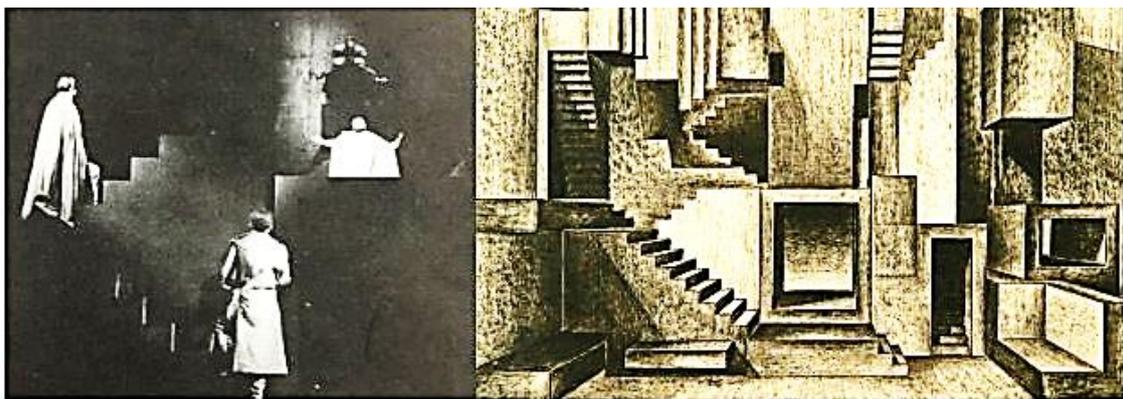


Figure 117: *Hamlet* de William Shakespeare, mis en scène par Otomar Krejča & scénographie de Joseph Svoboda, au Théâtre national de Belgique en 1964. URL : https://www.ijoess.com/Makaleler/280937165_7.%20484-496%20hidayet%20softao%c4%9flu.pdf

³⁷⁸Voir décor et maquettes de Josef Svoboda lors d'une interview avec le commissaire de l'exposition consacrée au travail du Svoboda (Maquettes de plusieurs décors conçus par Svoboda) : « Exposition Joseph Svoboda », Institut national de l'audiovisuel (Ina), 28 décembre 1966, (consulté le 30 avril 2023), [URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/rxf01029650/exposition-joseph-svoboda>].

L'escalier, qui permet de développer un dispositif en hauteur et d'utiliser ainsi l'ensemble du volume de la cage scénique, est bien entendu contraignant pour les comédiens. C'est dans cet esprit que Jan Pappelbaum, en 2004, a conçu son dispositif scénique pour la pièce *Nora* (*La Maison de poupée*) de Henrik Ibsen, mise en scène par Thomas Ostermeier. Dans cette représentation, le scénographe a créé un décor ressemblant à un loft, intégrant des escaliers et des plateformes qui rendaient l'espace contraignant et significatif en participant à la dramaturgie de la pièce. Les acteurs exploitaient pleinement ces escaliers, utilisant leur jeu corporel pour évoluer dans cet intérieur qui exigeait une certaine agilité physique : ils devaient sans cesse monter et descendre les différents escaliers, enjamber la passerelle, buter dans les marches, donnant ainsi corps aux difficultés et tourments des personnages qu'ils jouaient.

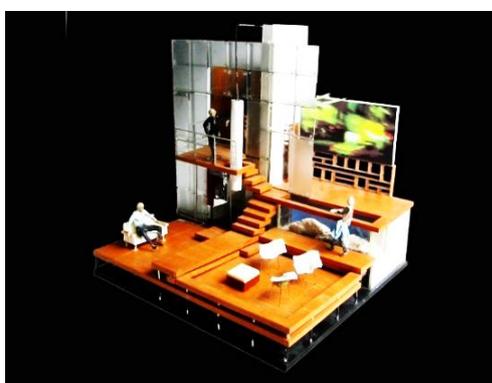


Figure 118: *Nora* de Henrik Ibsen, mis en scène par Thomas Ostermeier & scénographie de Jan Pappelbaum, 2004 © Bellamy. URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2004/programmation/nora-maison-de-poupee-27934>

En ce qui me concerne, étant engagée dans une réflexion approfondie sur la question de l'inégalité des rapports hommes /femmes tels qu'elle est présentée dans la pièce, ma représentation des escaliers et ces Al-Atba a instinctivement pris une orientation féministe, à laquelle j'ai ajouté une dimension sexuelle.

En effet, la pièce *L'École des femmes*, qui raconte l'histoire d'Arnolphe, un homme âgé désirant ardemment une jeune femme vierge, ravive en moi un sentiment de déjà-vu, lequel s'exprime à travers l'incessante question posée par l'homme arabe face à la femme : est-elle vierge ou non?

En tant que Tunisienne, je constate que la place de la femme a toujours été problématique, bien plus qu'en France. La vision tunisienne archaïque de la femme, où l'homme considère celle-ci comme sa propriété, où la femme doit être d'une pureté inestimable, où sa voix est réduite au silence, puise ses racines dans des attentes patriarcales profondément enracinées dans notre

culture depuis des générations : l'homme y dicte les règles du jeu et choisit à sa guise la compagne qui lui convient.

Dans son livre *Vierges ? La nouvelle sexualité des Tunisiennes*³⁷⁹, Nédra Ben Smaïl, psychanalyste tunisienne, traite de la question de la sexualité dans le monde arabo-musulman. L'auteure explore le rôle social de la virginité féminine en Tunisie, perçue comme un sceau d'honneur puissant et fragile, dont la préservation jusqu'au mariage est considérée comme une preuve de vertu. Le modèle culturel patriarcal attribue à la virginité des filles un pouvoir viril, assimilant ainsi la femme au « capital symbolique »³⁸⁰ de la masculinité. Ce concept « capital symbolique », emprunté à Pierre Bourdieu et mis en lumière dans son ouvrage *La Domination masculine*, explique que « Les femmes sont traitées comme instruments symboliques qui, en circulant et en faisant circuler des signes fiduciaires d'importance sociale, produisent ou reproduisent du capital symbolique »³⁸¹.

Ainsi, en mettant en relation les idées de Nédra Ben Smaïl et celles de Pierre Bourdieu, l'on perçoit comment le maintien de la virginité féminine avant le mariage s'inscrit dans une logique de pouvoir symbolique au sein de la société tunisienne et, plus largement, du monde arabo-musulman.

Ce questionnement récurrent reflète une problématique persistante, où la virginité de la femme est considérée comme une valeur cruciale. Cette obsession autour de la pureté sexuelle perpétue souvent des stéréotypes et des contrôles oppressants envers les femmes, les réduisant parfois à un simple attribut sexuel, dénué de son individualité et de son libre arbitre.

L'histoire d'Arnolphe dans *L'École des femmes* révèle une situation similaire, cet homme plus âgé cherchant à contrôler la vie de la jeune femme, en insistant sur sa virginité comme condition préalable au mariage. Ce contrôle excessif, reflet du patriarcat et des normes sociales restrictives, perdure dans différentes cultures. J'ai donc, pour mon projet scénographique, cherché à mettre en lumière ce que je considère être au cœur de la pièce de Molière : le désir. Le désir d'Arnolphe pour Agnès me semble essentiellement sexuel et représente une frontière interdite que celui-ci désire franchir. Parallèlement, l'émancipation d'Agnès vis-à-vis

³⁷⁹Voir : Nédra Ben Smaïl, *Vierges ? La nouvelle sexualité des Tunisiennes*, Tunis, Éditions Ceres, 2012.

³⁸⁰Pierre Bourdieu, « La domination masculine », *Actes de la recherche en sciences sociales*, septembre 1990, numéro 84, p.14. [URL : https://www.psychanalyse.com/pdf/DOMINATION_MASCULINE_PIERRE_BOURDIEU_35_Pages_4,8Mo.pdf]. (Consulté le 02 Mai 2023).

³⁸¹Ibid., p.27.

d'Arnolphe est au cœur de mon intérêt. Agnès aspirant à s'échapper à cette situation, j'ai donc cherché à capter la complexité de cette évolution du personnage à travers la scénographie, en créant une dynamique dans l'espace évocateur d'Al-Atba, pouvant être considéré comme un refuge ou une échappatoire pour Agnès. À travers ma pratique, je souhaitais ainsi explorer cette notion de seuil, cette énigme de la vie, de l'amour, du désir, etc., et ce que cela représente pour moi, en relation avec mon vécu personnel et ma propre culture.

C'est ainsi que j'ai imaginé un dispositif scénique reposant sur une forme de parenthèse légèrement courbée, matérialisée par deux escaliers hélicoïdaux encadrant une structure légèrement arrondie, qui pourrait évoquer l'intérieur féminin, voire un sexe féminin. Au cœur de cette structure réside un petit escalier composé de trois marches, dépeignant un passage interdit ne menant nulle part.

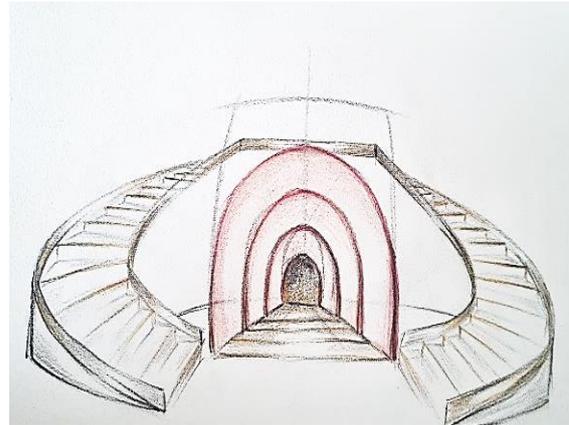


Figure 119: Esquisse au crayon sur papier, réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane.

Ce symbolisme pourrait exprimer la peur de l'interdit, sa transgression possible, l'intime et l'extime³⁸².



Figure 120: Esquisse 3d, réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane.

³⁸²L'extimité, concept développé par le psychiatre et psychanalyste français Serge Tisseron, est une combinaison des mots "extérieur" et "intimité", qui désigne un état où des aspects intimes ou privés d'une personne sont exprimés ou révélés publiquement. Ce concept se réfère à la part d'intimité volontairement rendue publique par opposition à l'intime. Serge Tisseron explore ce concept dans son livre "L'intimité surexposée". Voir : Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Éd. Ramsay, 2001.

B. Choix esthétiques et scénographiques :

Chaque praticien aborde la scénographie théâtrale de manière unique, influencé par sa propre expérience et sa propre sensibilité... Si l'on entend par scénographie le dessin de l'espace, scénographes, artistes, peintres, architectes ou designers utilisent un langage commun d'éléments partagés tels que les formes, les couleurs, la lumière, etc. Cependant, ils ne les utilisent pas avec la même finalité. En design, la finalité est souvent mercantile, fonctionnelle, ou communicationnelle, alors que la scénographie théâtrale n'a pas pour seule finalité de représenter un lieu mais de proposer une vision. Par exemple, si un escalier est conçu pour permettre de monter, au théâtre, comme nous l'avons vu, il peut servir un propos plus abstrait, pour interroger le monde qui nous entoure.

Mon projet scénographique vise ainsi à exprimer ma vision personnelle du rapport homme / femme, question fondamentale du texte de *L'École des femmes* de Molière.

Dans ce chapitre, je me donne pour tâche d'explorer les multiples aspects du processus créatif du scénographe, en mettant l'accent sur sa démarche poétique. Pour ce faire, j'étudierai tout d'abord les approches de quelques scénographes contemporains qui ont laissé une empreinte durable et continuent d'influencer la scène internationale, tels que Robert Wilson, Yannis Kokkos, Richard Peduzzi et Raymond Sarti. Par la suite, j'exposerai ma propre démarche ainsi que les différentes étapes de mon processus d'exploration, largement influencé par des artistes tels que Zaha Hadid, Anish Kapoor, Lucio Fontana, Gustave Courbet et Niki de Saint Phalle.

En effet, la scénographie peut influencer le spectateur de manière subtile et implicite, sa conception découle principalement d'une intention claire et d'une réflexion approfondie. Les travaux préparatoires des scénographes, tels que les dessins, les plans et les maquettes, jouent un rôle crucial dans le processus de conception et de réalisation d'une scénographie, entre autres parce qu'ils permettent aux scénographes de visualiser et de communiquer leurs idées aux autres membres de l'équipe artistique et technique. Chaque scénographe aborde de manière unique ces trois outils de création (le dessin, la maquette et le plan), qui constituent « l'aboutissement de la confrontation de l'imaginaire abstrait avec la réalité concrète »³⁸³.

³⁸³Jacques Gabel, « Postface : le cheminement du scénographe », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017, p.143.

a. Esquisser l'imaginaire : Le rôle essentiel du dessin en scénographie

Malgré le caractère éphémère de la scénographie, qui prend vie uniquement lors des représentations et existe dans cette durée spécifique de la représentation (comme elle se développe dans un certain espace-temps) pour ensuite disparaître (une fois que le spectacle est terminé, la scénographie n'existe plus, il reste un décor, un dispositif, une construction mais qui ne sert à rien), les dessins qui l'ont inspirée demeurent intacts dans le temps. Comme le souligne Richard Peduzzi, « Au bout d'un moment, les décors, on fait comme si c'est quelque chose qui est là pour l'éternité et puis ça se termine dans la poubelle. Ce qu'on garde, ce sont les dessins »³⁸⁴.

À mon sens, le dessin constitue le point de départ du processus créatif pour donner forme aux idées abstraites. Les esquisses préliminaires permettent de visualiser la disposition des décors, l'utilisation de l'espace scénique, les jeux de lumière et d'ombre, ainsi que les différentes ambiances recherchées.

Prenons l'exemple de Robert Wilson ; utilisant souvent des lignes épurées et des formes géométriques, il esquisse en quelques traits des silhouettes humaines, des objets et des paysages, mettant l'accent sur l'espace et la lumière.

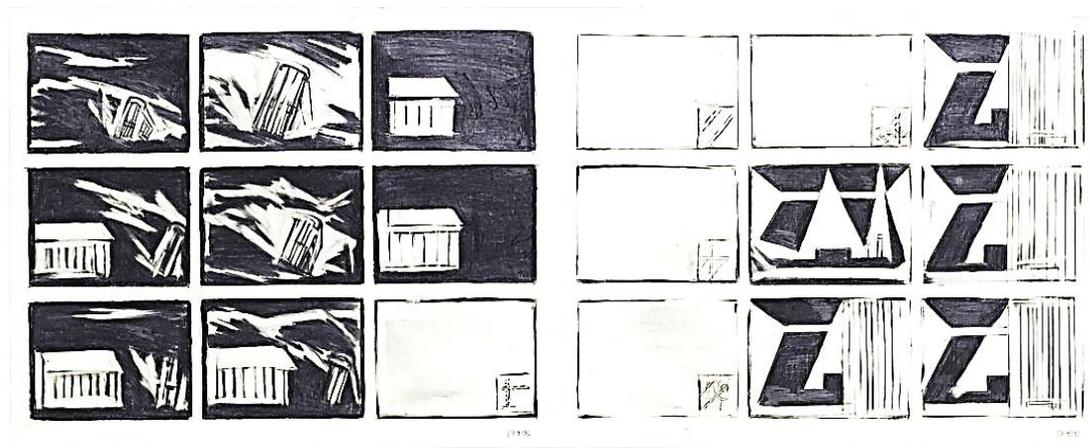


Figure 121: *Einstein on the Beach*, storyboards de Robert Wilson, 1975 [mine graphite sur papier] 33
× 45 cm chacun © Robert Wilson © Centre Pompidou

³⁸⁴Cette citation a été extraite de la thèse de Clarence Boulay : Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, op.cit., p.184.

Ainsi pour l'opéra *Médée*, où les dessins ne sont pas de simples esquisses préparatoires, mais plutôt une série de visions abstraites et sombres, de dessins d'images ambiantes qui ne préfigurent pas réellement l'espace de la scène ni le dispositif scénique vers lequel il ira. Réalisées uniquement en noir et blanc, ces illustrations décrivent un espace mental particulier, évoquant graphiquement des lieux incertains, où l'on peut discerner quelques colonnes ou arches sans que cela soit toutefois évident³⁸⁵.

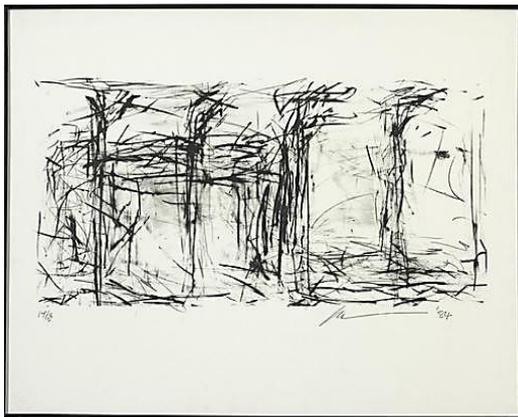


Figure 122: *Médée*, Robert Wilson, Acte I-A & Acte II, 1984 [Lithographies sur papier Arches ou sur papier Japon] © Robert Wilson ©Institut d'art contemporain — Villeurbanne/Rhône-Alpes

Yannis Kokkos, quant à lui, est à la fois scénographe, costumier et metteur en scène. Le style épuré de ses scénographies se reflète dans sa manière de dessiner, quelques coups de crayon lui suffisant pour exprimer l'essence de l'ambiance qu'il souhaite créer, comme en témoignent ses dessins pour *Hamlet*.

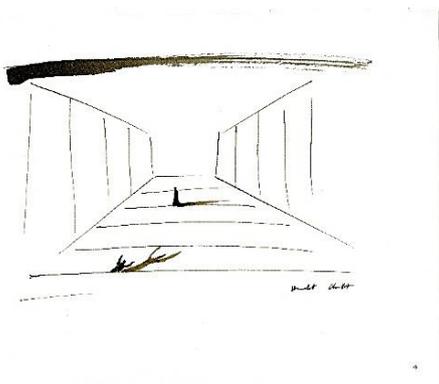


Figure 123: Esquisse de la scénographie d'*Hamlet* par Yannis Kokkos © Archives Yannis Kokkos / IMEC. URL : <https://www.olyrix.com/artistes/5874/yannis-kokkos/photos/36116/maquette-de-yannis-kokkos>



Figure 124: Photo d'*Hamlet*, mise en scène d'Antoine Vitez, décors et costumes de Yannis Kokkos, 1983 au Théâtre national de Chaillot. URL : <https://etapes.com/scenographie-1-la-scene-fait-bloc/>

³⁸⁵Nous avons extrait ces informations ainsi que les esquisses de Robert Wilson pour *Médée* de ce site : [URL : https://i-ac.eu/fr/collection/159_medee-ROBERT-WILSON-1984].

Le choix du support et les techniques utilisées pendant le processus de dessin revêtent une importance capitale, contribuant activement à la recherche artistique.

Le scénographe Richard Peduzzi explore diverses approches lors de cette phase de dessin. Il prend parfois du papier de récupération, comme pour traduire à la va-vite, dans l'urgence, une idée qui vient de germer, ainsi de ce dessin sur une pochette d'avion Air France pour la scénographie de *De la maison des morts* de Leoš Janáček en 2007. Cette utilisation de supports atypiques lui permet par ailleurs, selon nous, d'intégrer des éléments du monde réel dans ses créations, et d'explorer de nouvelles voies dans le domaine de la scénographie. Richard Peduzzi affectionne également l'utilisation du papier kraft pour ses dessins, pour la liberté et le lâcher-prise qu'il offre, dit-il.³⁸⁶

Le dessin serait le lieu de la recherche, où rien ne doit encore être arrêté, le lieu des possibles. D'où certains croquis au trait tremblé (comme ses esquisses pour le décor de *De la maison des morts*) :

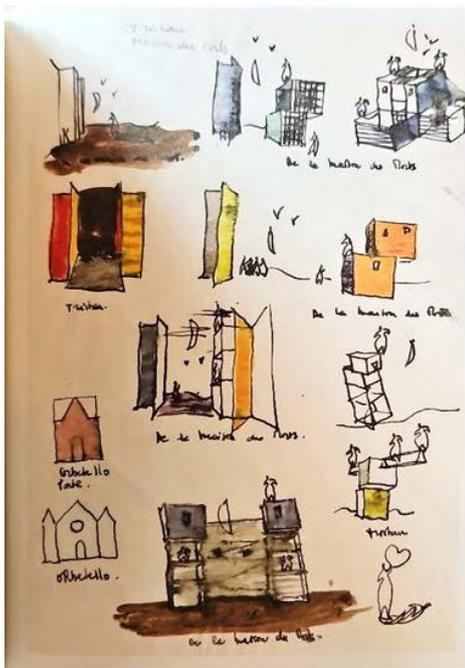


Figure 125: Tristan et Isolde de Richard Wagner et *De la maison des morts* de Henrik Leoš Janáček. Scénographies : Richard Peduzzi, esquisses, aquarelle, 2007. ©Atelier Richard Peduzzi © Richard Peduzzi, Là-bas, c'est dehors



Figure 126: Dessin de Richard Peduzzi pour le décor *De la maison des morts* de Leoš Janáček, sur pochette d'avion Air France, 2007. © Richard Peduzzi, Là-bas, c'est dehors

³⁸⁶Ces informations ont été extraites de la Thèse de Clarence Boulay, dans laquelle elle a réalisé une interview avec Richard Peduzzi. Voir : Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, op.cit.

Nous sommes en présence de lignes dansantes parfois composées de traits brisés. Peduzzi produit ici un dessin qui tremble volontairement comme une manière d'éviter de fixer le propos pour mieux laisser advenir le souffle de celui qui l'accomplit. La valeur du trait rejoint ici le vibrato du violoniste qui confère une certaine texture à la note en faisant vibrer son doigt sur la corde comme une manière de faire part, de façon délibérée, de la fragilité et de l'humanité du geste, à l'image du processus de création lui-même, comme si le décor ne pouvait se résoudre à être contenu tout entier dans le trait qui le représente ³⁸⁷.

Dans un autre contexte, celui de la scénographie d'exposition, Raymond Sarti, lui aussi, entame son processus créatif par la réalisation d'une série de tracés, comme le révèle Clarence Boulay après l'avoir interviewé : « Le scénographe commence par dessiner “avec beaucoup de traits” pour pouvoir se constituer une matière de laquelle il va s'imprégner et à partir de laquelle il va pouvoir fouiller afin de voir, peu à peu, l'espace apparaître »³⁸⁸. Lui-même décrit cette approche en disant : « Je fais plein de traits mais pas tant pour l'esthétique que parce qu'en faisant, en entrant dans le trait comme en entrant dans la gravure, pour que ça advienne, pour que ça se révèle »³⁸⁹.

Par conséquent, il n'existe pas de modèle unique pour « faire scénographie »³⁹⁰, mais plutôt une diversité de méthodes. Chaque scénographe adopte des techniques qui lui sont propres, mettant en avant sa créativité et sa vision unique.

b. Exploration de l'expression personnelle : Recherches esquissées et inspirations artistiques

Que ce soit le dessin, la maquette ou le plan, chaque technique contribue de manière significative au processus de création scénographique.

Pour ma part, ma démarche artistique est le fruit d'une exploration créative et d'une expérimentation avec les formes et les matières. Je puise mon inspiration dans diverses sources, principalement issues de mon parcours universitaire et artistique, incluant ma participation à différents projets tels que des performances, des spectacles et des chorégraphies (voir Annexe 2). Ces expériences vécues ont eu un impact sur mes préférences esthétiques et ont joué un rôle déterminant dans mon évolution artistique. Elles partagent certaines caractéristiques

³⁸⁷Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, op.cit., p.206.

³⁸⁸Ibid., p.208.

³⁸⁹Cette citation a été extraite de la thèse de Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, op.cit., p.208.

³⁹⁰Cette expression est empruntée à Clarence Boulay, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, op.cit., p.180.

communes, mettant en avant une expression corporelle évidente, une exploration approfondie des questions liées au genre, telles que les relations entre les sexes, et une connexion particulière avec certains éléments tels que l'eau, la peinture et l'argile.

Par ailleurs, mes études en architecture d'intérieur (Design d'espace) ont influencé ma démarche créatrice et m'ont permis de concevoir des planches de recherche et des images 3D à l'aide d'un logiciel de modélisation 3D tel que 3Ds Max. De plus, pour donner vie à mes idées, j'ai également utilisé le logiciel Photoshop. Bien que ces représentations numériques aient été des alliées indispensables dans mon processus de conception pour élaborer, affiner et prévisualiser mes idées, les esquisses et les images d'ambiance ont enrichi pareillement mon approche créative.

Ainsi, ma proposition artistique dans le domaine de la scénographie repose sur une approche personnelle et réfléchie qui vise à exprimer des questionnements sur le rapport homme / femme à travers mes propres choix esthétiques. Chaque élément, formes, matières, styles ou couleurs possède un sens particulier.

J'ai commencé par une série d'esquisses au crayon de l'espace à habiter par les personnages de la pièce, qui explorent différentes formes, techniques et couleurs, et relèvent de différentes inspirations.

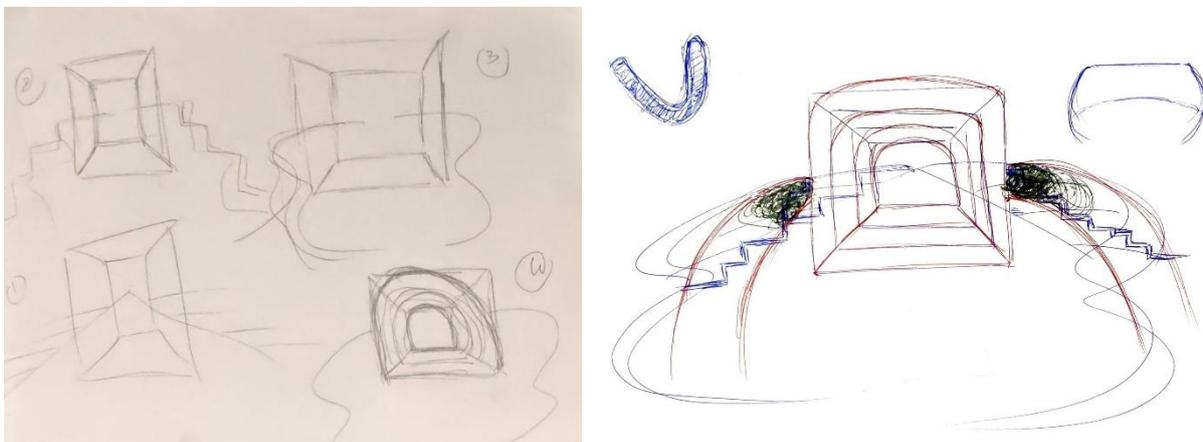


Figure 127: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, 2023 © Azza Ben Chaabane

Chacune de ces esquisses comportait un élément intéressant à conserver. Au début, comme le montre la photo (sur Post-it) de la figure ci-après, j'avais dessiné un escalier légèrement courbé avec une perspective de profondeur au milieu.

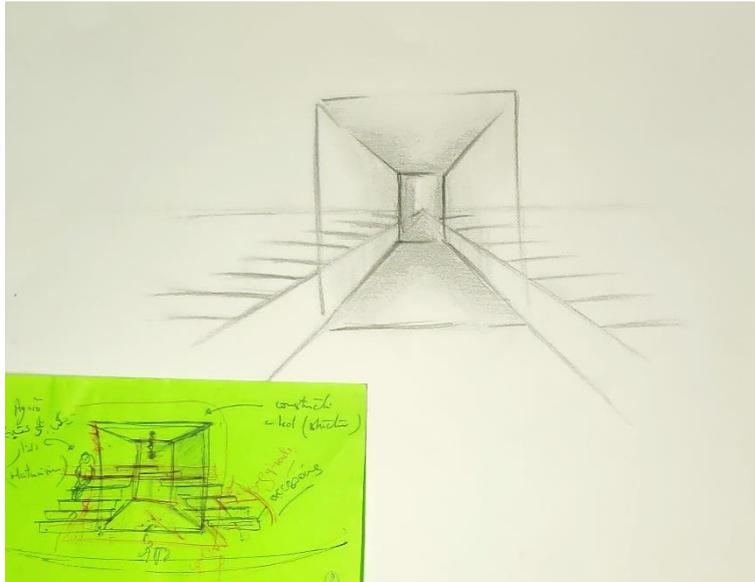


Figure 128: Esquisse au crayon sur papier et sur Post-it, réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, 2023 © Azza Ben Chaabane

Le premier dessin qui en émergea présentait un aspect rectiligne trop sévère et bloquant. J'ai décidé de donner des formes plus arrondies à la structure proposée, de courber les lignes.

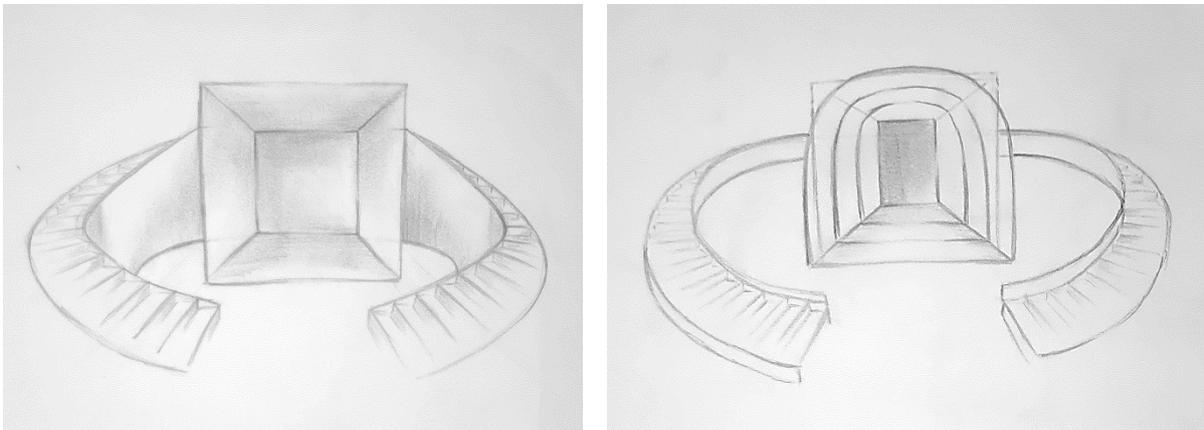


Figure 129: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, 2023 © Azza Ben Chaabane

En procédant ainsi, j'ai été inspirée par le mouvement architectural du "déconstructivisme", en particulier par l'architecte et urbaniste irako-britannique Zaha Hadid, une figure importante de ce courant. La courbe était la principale caractéristique de son architecture, ce qui lui a valu d'ailleurs le surnom de "Reine des courbes".

Les œuvres de Zaha Hadid se distinguent par une architecture libérée de la gravité, avec des courbes dynamiques, des lignes fluides et des structures organiques. Ses bâtiments semblent

être en mouvement. Parmi ses réalisations, figurent : Le Centre Heydar Aliyev (Bakou, Azerbaïdjan), Galaxy SOHO (Pékin, Chine), etc.

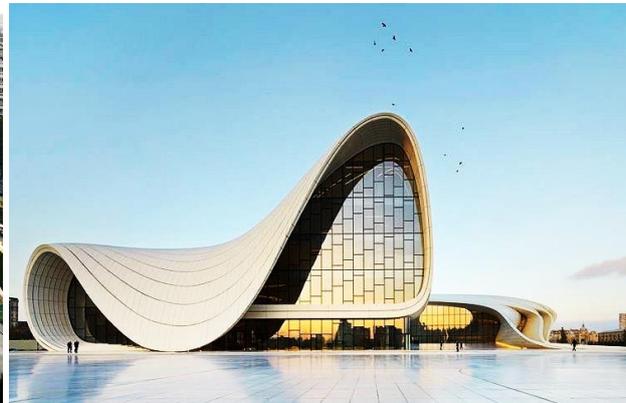


Figure 130: *Galaxy SOHO* (Pékin, Chine), conçu en 2012 par Zaha Hadid

Figure 131: *Le Centre Heydar Aliyev* (Bakou, Azerbaïdjan), conçu en 2007 par Zaha Hadid

Ainsi, j’ai orienté mes recherches vers des éléments adoptant des formes plus libres, organiques, courbées et audacieuses. Depuis le début de mon parcours universitaire, j’ai toujours été attirée par les formes organiques, et cela se reflète dans mes choix de styles, la réalisation de plans, de croquis, et même dans mes travaux plastiques. Ainsi dans ma performance intitulée “Zanamrada”, où je me souviens avoir dessiné spontanément et de manière improvisée sur scène pendant le spectacle. J’ai utilisé du papier noir et tracé des formes organiques, fluides et libérées pour exprimer la quête du personnage vers son émancipation et sa liberté (voir figure ci-après). Cette démarche artistique traduisait parfaitement mon intérêt constant pour les formes organiques tout au long de mon cheminement créatif.

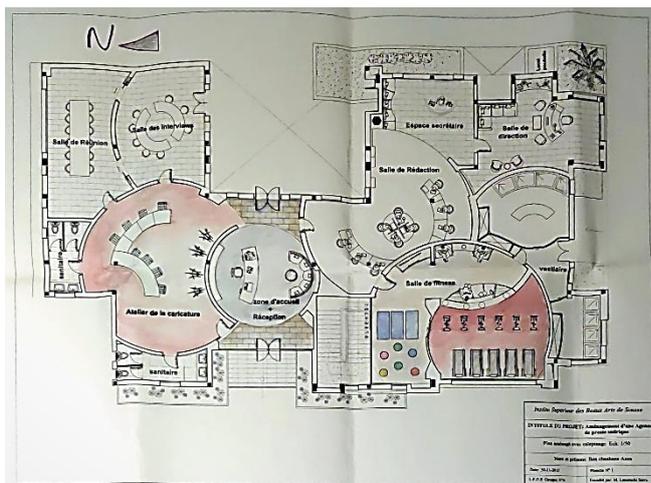
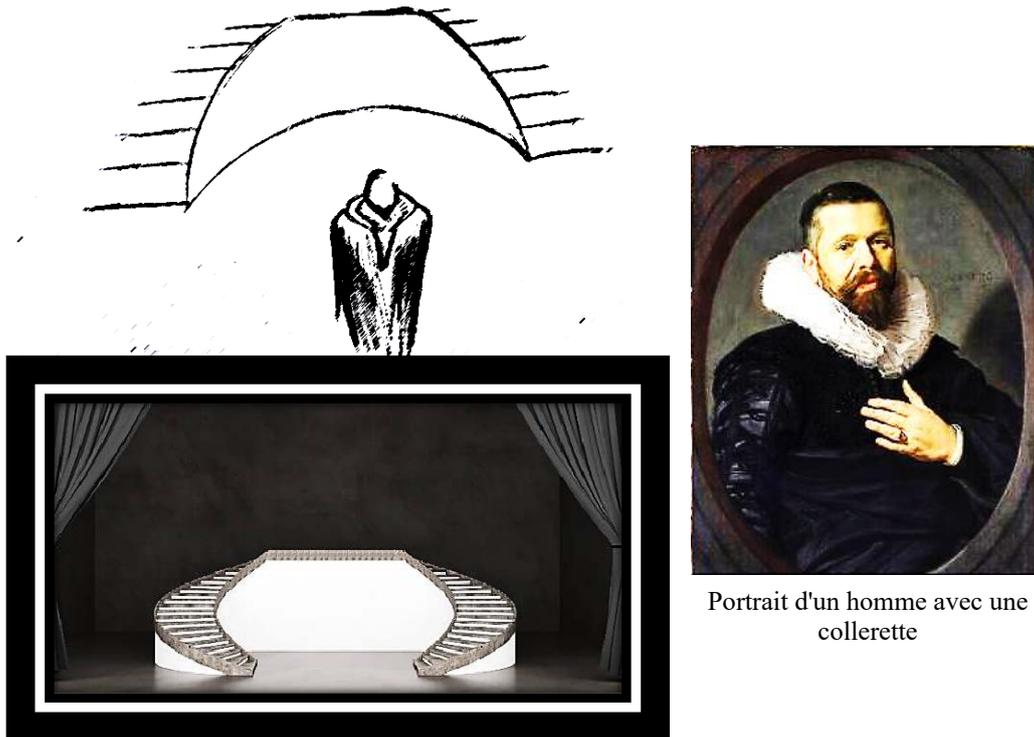


Figure 132: Plan aménagé avec calepinage (mon projet de PFE - 2015/2016 © Azza Ben Chaabane



Figure 133: Performance *Zanamrada*, 2018, Centre Culturel Universitaire Yahia Ibn Omar, Sousse © Azza Ben Chaabane

Pour représenter l'escalier de *L'École des femmes*, j'ai dessiné une forme s'inspirant des collerettes qui entouraient le cou des hommes de la Renaissance au début du XVIIème siècle. Bien que cette pièce ne se portait plus à la fin du XVIIème siècle, c'est-à-dire du temps de Molière, elle peut renvoyer au personnage d'Arnolphe, à l'image d'un homme rigide, à l'esprit et au corps guindé. J'ai donc choisi cette référence stylistique pour le dispositif scénique et envisagé d'attribuer une collerette similaire au personnage d'Arnolphe.



Portrait d'un homme avec une collerette

Figure 134: Illustrations de ma conception des escaliers pour mon dispositif scénographique de *L'École des femmes*, inspirée des collerettes de la Renaissance, 2023 © Azza Ben Chaabane

La structure séparant les deux côtés de l'escalier représente le point de rencontre entre eux. Elle adopte une perspective tubulaire avec quatre formes arrondies de hauteur décroissante.

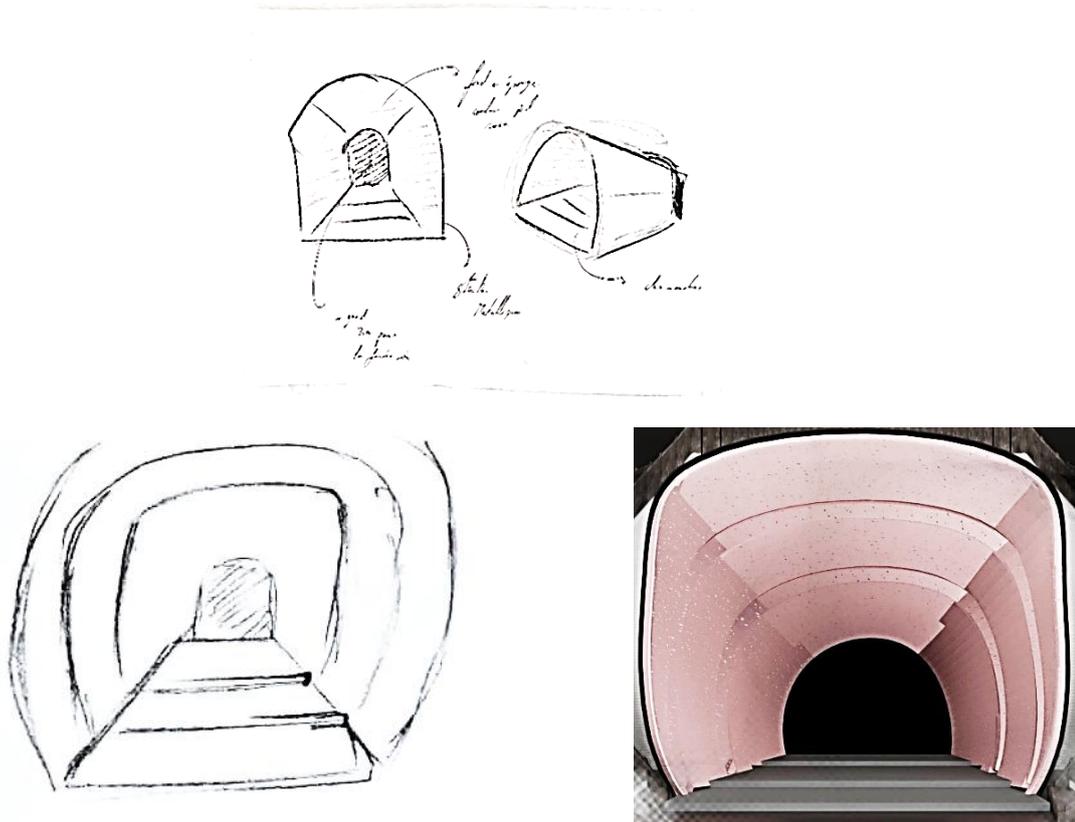


Figure 135: Illustrations de ma conception de la structure tubulaire située au centre des escaliers, *L'École des femmes*, 2023 © Azza Ben Chaabane

Elle serait constituée de profilés en aluminium, sur lesquels trois couches de tissu éponge seraient superposées, évoquant la douceur de la mousse. Ces trois couches seraient teintées d'un rose pâle. En contraste, la dernière couche, située au fond de la structure, se distinguerait des autres en étant solide et opaque (une plaque de PVC noir). Cette couche bloquerait complètement l'espace, créant ainsi l'impression saisissante que le passage est fermé, interdit et infranchissable.

Cette perspective tubulaire donnerait lieu à des passages en apparence "impossibles", comprenant un petit escalier sans issue, composé de trois marches légèrement surélevées, qui mènerait en réalité à une impasse.

Les personnages de la pièce se trouveraient ainsi empêchés d'accéder à ces marches qui ne mènent nulle part, créant ainsi un petit couloir sans issue, un passage interdit. Toutefois, cette mise en scène pourrait également évoquer un cheminement vers l'inconnu, l'infini, voire le vide. Les personnages se verraient ainsi confrontés à l'idée de franchir des limites, d'oser le saut dans l'inconnu malgré l'apparente interdiction ou de se laisser submerger par la noirceur de ce muret.

Cette perspective tubulaire, évoquant la forme d'un entonnoir, fait écho à l'œuvre sculpturale d'Anish Kapoor intitulée *Dirty Corner*, également connue sous le nom de *Vagin de la Reine*.

Il me semble crucial et naturel de faire référence ici à l'artiste plasticien (principalement sculpteur) Anish Kapoor, connu pour ses sculptures monumentales et installations artistiques, car il a également travaillé dans le domaine de la scénographie théâtrale. Ses scénographies présentent souvent une dimension sculpturale et architecturale, comme celle de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy mis en scène par Pierre Audi en 2008 au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.



Figure 136: *Pelléas et Mélisande*, opéra de Claude Debussy, mise en scène de Pierre Audi & scénographie d'Anish Kapoor, 2008 ©Photo. David Morgan

Le travail d'Anish Kapoor fait clairement allusion au corps. L'artiste utilise fréquemment des formes organiques et abstraites, abordant des dualités telles que terre-ciel, matière-esprit, lumière-obscurité, visible-invisible, mâle-femelle et corps-âme. Ses œuvres prennent souvent l'apparence de vulves ou de plaies, explorant ainsi des thématiques liées au corps, à la féminité et à l'identité.

Par ailleurs, Kapoor est connu pour son utilisation d'une couleur pigmentée intense, notamment le pigment rouge vif. En plus de l'aspect visuel, ses installations invitent souvent les spectateurs à explorer et à interagir avec elles de différentes manières. Certaines de ses installations peuvent être traversées, offrant ainsi une expérience physique et sensorielle. Parmi celles-ci, *Dirty Corner*, *Le Vagin de la Reine*³⁹¹, la plus imposante de celles réalisées par l'artiste. Créée en

³⁹¹La première utilisation de la formule "Le Vagin de la Reine" est documentée dans un article du Journal du Dimanche daté du 31 mai 2015. Dans cet article, l'artiste est interviewé, et le journaliste emploie l'expression "le

2011, cette installation monumentale a été initialement installée à la Fabbrica del vapor à Milan, en Italie. Par la suite, au printemps 2015, l'œuvre a trouvé sa place dans le parc du château de Versailles, en France, dans le cadre de l'exposition temporaire « Kapoor Versailles », mettant en avant six œuvres de l'artiste.



Figure 137: Anish Kapoor, *Dirty Corner*, 2011, [Installation], à La Fabbrica del Vapore, Milan, Italie.

À la différence de Milan, l'installation au château de Versailles n'autorise pas les visiteurs à y pénétrer. S'alignant sur l'axe principal du parc, sur le tapis vert, cette œuvre se présente comme une grande trompe en acier aux connotations sexuelles évidentes. Un tunnel d'acier rouillé de 60 mètres de long s'ouvre en direction du château, prenant la forme d'une trompe qualifiée de "très sexuelle" par Kapoor. Elle est entourée d'excavations et d'énormes blocs de pierre, certains peints en rouge sang.



Figure 138: Sculpture d'Anish Kapoor, *Dirty Corner - Le Vagin de la Reine*, 2015, [Installation], au parc du château de Versailles.

vagin de la reine qui prend le pouvoir" pour décrire l'œuvre *Dirty Corner* en la prêtant à l'artiste lui-même. Bien que Anish Kapoor reconnaisse la dimension sexuelle de son œuvre, il nie avoir utilisé cette dénomination lui-même. Voir : [URL : <https://www.guichetdusavoir.org/question/voir/132300>].

D'autres artistes, comme Lucio Fontana, ont exploré également les aspects corporels, voire sexuels de la femme. Avec ses toiles perforées, qu'il lacère d'un coup de lame de rasoir, qu'il perce avec un poinçon, Fontana ouvre l'espace bi dimensionnel de la toile et crée une interaction entre l'espace réel et l'espace pictural, tout en évoquant le sexe féminin.

Fontana met en scène, travaille et ritualise ce geste, en nommant ses toiles des "Concetto spaziale" (concept spatial). Il confère à son travail une dimension conceptuelle et corporelle. Bien que ces toiles trouées permettent à Lucio Fontana d'incorporer le vide dans son travail en tant qu'élément structurel à part entière, elles évoquent également des connotations corporelles, voire sexuelles. Ces perforations peuvent rappeler un corps, une peau, voire revêtir une symbolique sexuelle.

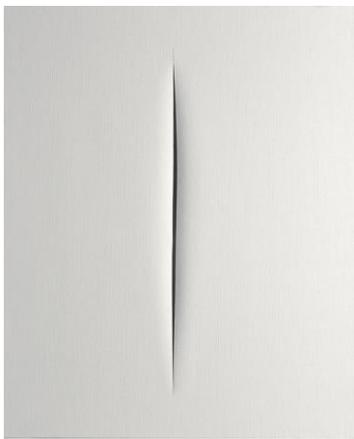


Figure 139: Lucio Fontana,
Concetto spaziale, Attese,
[Acrylique sur toile], 1960
116 x 89 cm

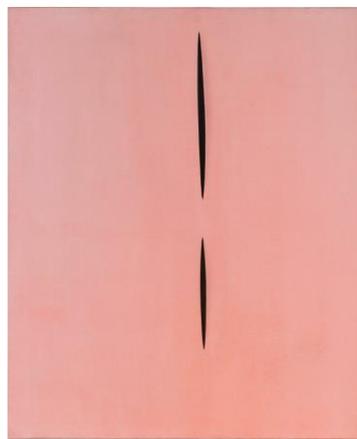


Figure 140: Lucio Fontana,
Concetto spaziale, Attese
(T.104), [Peinture vinylique sur
toile], 1958
125 x 100,5 cm

Dans mes esquisses, la forme centrale ne se limite pas à un contexte sexuel ; elle pourrait également évoquer un seuil, devant un passage interdit vers un espace inaccessible, ou encore un tunnel sans issue. Une impression télescopique s'en dégage, qui peut évoquer l'œil scrutateur et indiscret d'Arnolphe, ou l'objectif d'un photographe, qui avance et espionne. Elle incarne donc simultanément un regard, un sexe, une bouche, une entité absorbante.

La présence des deux escaliers pourrait renvoyer encore à d'autres concepts symboliques tels que le passage, l'élévation ou l'éducation, les différences de niveaux et de hauteurs du décor symboliser les relations de pouvoirs et les conflits entre les personnages, l'emprise d'Arnolphe sur Agnès, l'éducation rigide qu'il lui impose.

De manière intentionnelle, ces escaliers évoquent également des jambes écartées, renforçant ainsi le contexte sensuel, voire sexuel de la scénographie. Cette approche artistique puise ses inspirations chez des artistes tels que Niki de Saint Phalle et sa sculpture *Hon/Elle*³⁹², ainsi que dans le célèbre tableau de Gustave Courbet, *L'Origine du monde*³⁹³.

En ce qui concerne la configuration de l'espace, cette proposition présente une disposition spatiale circulaire, illustrée par la figure 138. Malgré les formes organiques de chaque élément du décor, l'ensemble de la composition spatiale conserve une symétrie et s'inscrit dans la forme du cercle comme module géométrique de base. Cependant, ce module demeure inachevé, ce qui lui confère différentes interprétations selon son emplacement et ce qui permet de créer une scénographie modulaire. Bien que le module ne se répète pas de manière identique, il est important de souligner la présence d'une construction itérative et répétitive. La construction inachevée du cercle est constamment revisitée, donnant ainsi une impression de dynamisme et d'évolution dans l'espace scénique.

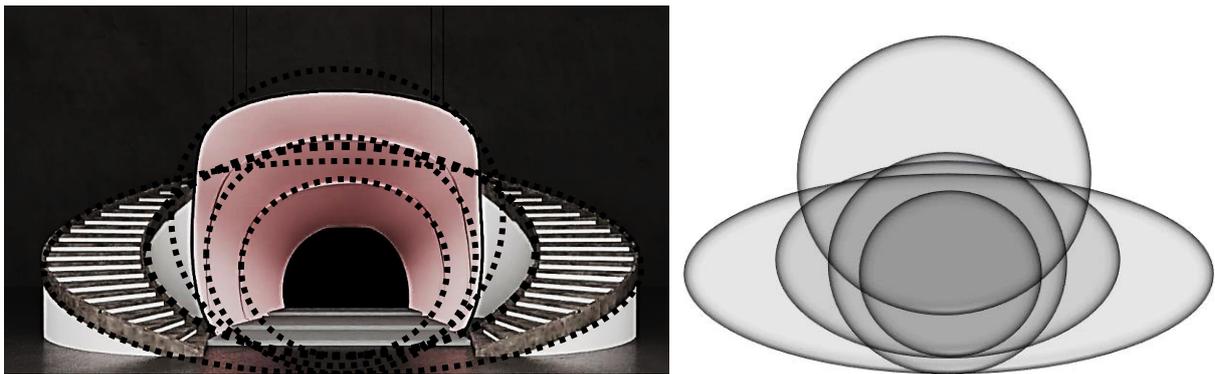


Figure 141: Photos illustrant une disposition spatiale circulaire pour mon dispositif scénographique de *L'École des femmes*, réalisées par Azza Ben Chaabane, 2023 © Azza Ben Chaabane

2. Exploration conceptuelle de l'évolution scénographique : Vers la création d'un scénarimage

Lorsqu'on aborde le texte moliéresque de *L'École des femmes*, il est essentiel de se pencher sur son contenu afin d'envisager une évolution scénographique cohérente. Pour ce faire, j'ai entrepris une lecture approfondie et répétée de cette œuvre, scrutant chaque scène avec une grande attention. Cette étude m'a permis d'imaginer un dispositif en mouvement, une *machine à jouer*.

³⁹²Catherine de Saint Phalle, également connue sous le nom de Niki de Saint Phalle, a créé *Hon/Elle* en 1966. Cette œuvre représente une géante "Nana" couchée sur le dos, jambes écartées, genoux relevés, les visiteurs peuvent entrer par son sexe pour explorer l'intérieur de la sculpture rempli d'objets conçus par Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt.

³⁹³*L'Origine du monde* est un tableau réalisé en 1866 par Gustave Courbet. Celui-ci représente le sexe féminin sans artifice ni ambiguïté.

J'ai accordé une attention particulière aux changements de décor, en étudiant comment les interactions physiques des acteurs évoluent dans l'espace scénique et comment ils habitent cet environnement. De même, j'ai pris en considération l'évolution de la scénographie en fonction de la lumière pour souligner l'atmosphère générale.

Comme la scénographie évolue tout au long du spectacle et que le décor correspond aux moments figés, j'effectue ainsi des arrêts sur image pour mettre en avant le dispositif que j'ai conçu. Ce projet se compose de plusieurs images qui se déploient dans le temps, formant ainsi une narration³⁹⁴.

À la suite de ces investigations, j'ai pu élaborer des ébauches traduisant une série de visions de différentes scènes possibles. Au début, j'étais partie sur les croquis-ci après, mais ils me semblaient trop univoques. Comme je l'ai précédemment évoqué dans le premier chapitre de cette partie intitulée " Scénographie : Le champ d'interprétation du spectateur ", il est essentiel que l'image proposée par le scénographe permette une multiplicité de sens. Ainsi, le spectateur doit pouvoir se l'approprier et garder son libre arbitre en tant que spectateur et l'interpréter à sa manière.

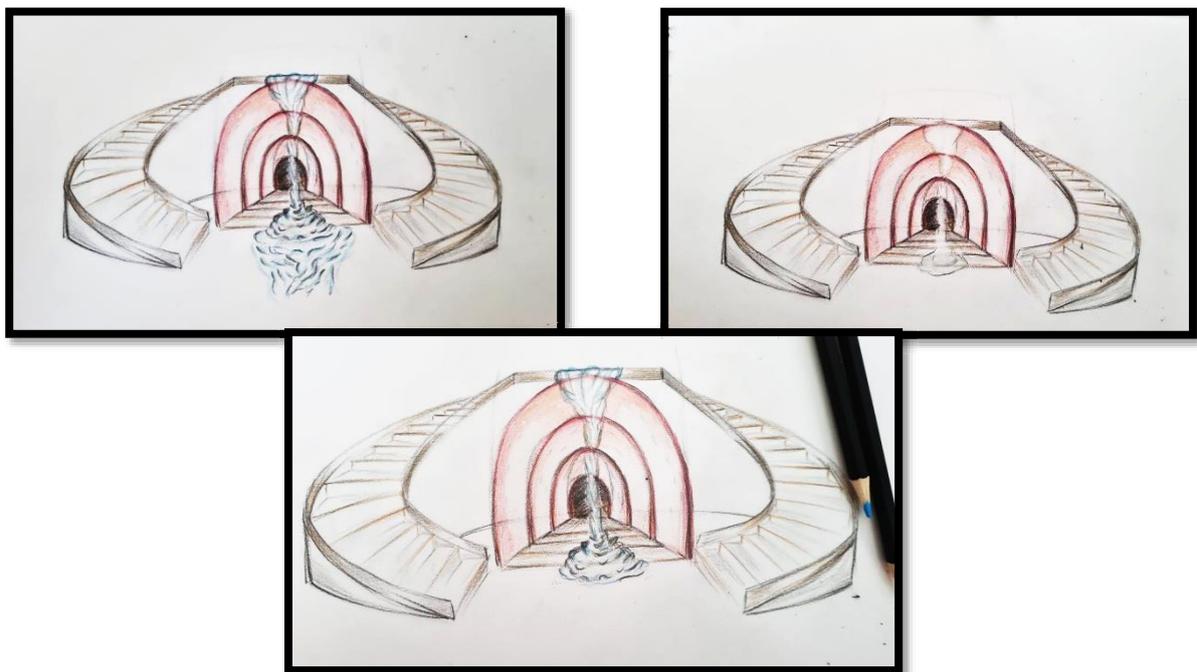


Figure 142: Illustrations initiales (non retenues) représentant une série de visions pour différentes scènes possibles de *L'École des femmes*, réalisées par Azza Ben Chaabane, 2023 © Azza Ben Chaabane

³⁹⁴Ce projet présente une série d'illustrations et d'esquisses qui évoquent une progression conceptuelle. Bien que ces représentations demeurent au stade de l'esquisse et de l'image, elles créent néanmoins une temporalité visuelle, laissant entrevoir une narration virtuelle.

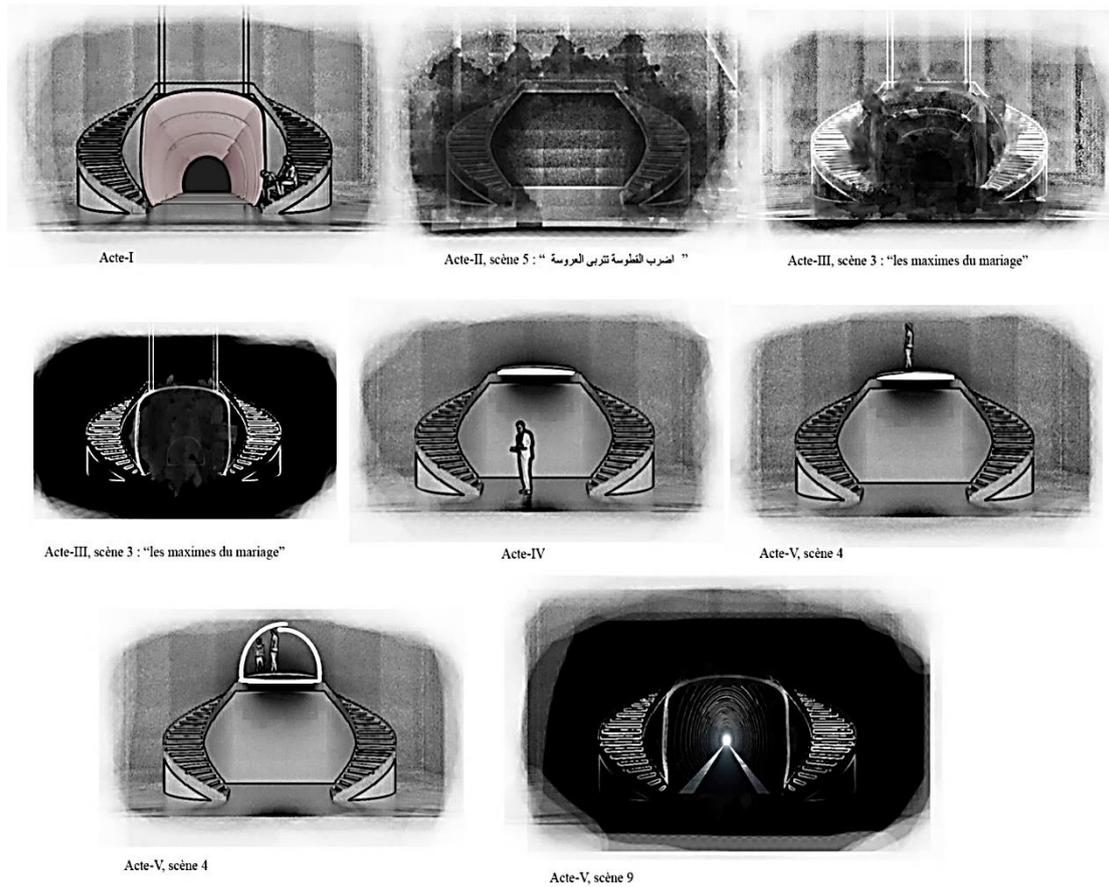


Figure 144: Scénarimage de *L'École des femmes*, réalisée par Azza Ben Chaabane, 2023, [Technique : Dessins infographiques réalisés avec 3ds Max et Photoshop] © Azza Ben Chaabane

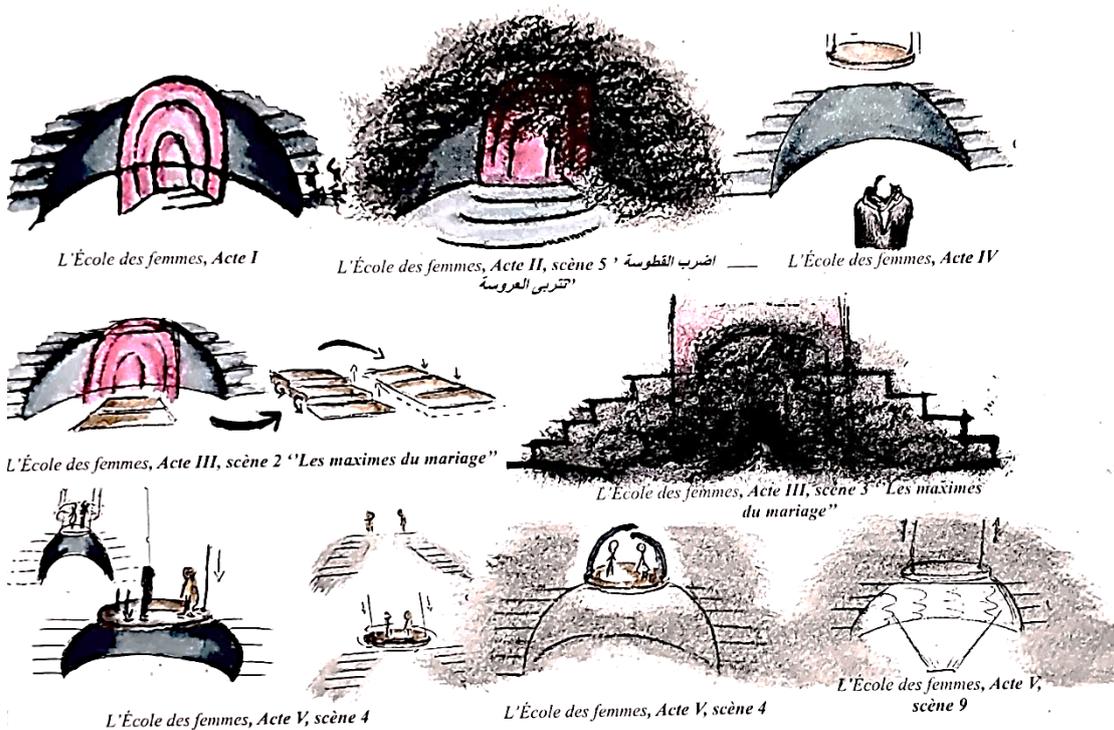


Figure 143: Scénarimage de *L'École des femmes*, réalisée par Azza Ben Chaabane, 2023, [Technique : Aquarelle] © Azza Ben Chaabane

Pour le premier acte, riche en scènes de retrouvailles et de rencontres, j'ai choisi de transformer l'escalier en un lieu symbolique d'échanges.

Ainsi, les deux hommes, Arnolphe et Chrysalde, peuvent discuter du personnage féminin tout en l'observant discrètement. Agnès a la possibilité de prendre l'air ou de jouer avec son chat sur cet escalier, restant à proximité de la maison d'Arnolphe. De même, Horace peut s'y rendre en secret pour rencontrer Agnès.

En reliant ainsi les personnages à cet escalier, le symbolisme de "Al-Atba" en tant que point de convergence des secrets sera renforcé.



Figure 145: Esquisse au crayon sur papier, mettant en lumière l'escalier (adoptant la forme des collerettes) et "Al-Atba" en tant que lieu de rencontres des personnages de la pièce, réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, 2023 © Azza Ben Chaabane



Figure 146: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane

Au deuxième acte, scène 5, un voile de fumée émerge des deux côtés de l'escalier, formant un cercle évanescant qui descend tout en restant à hauteur du sol, comme illustré dans cette esquisse.

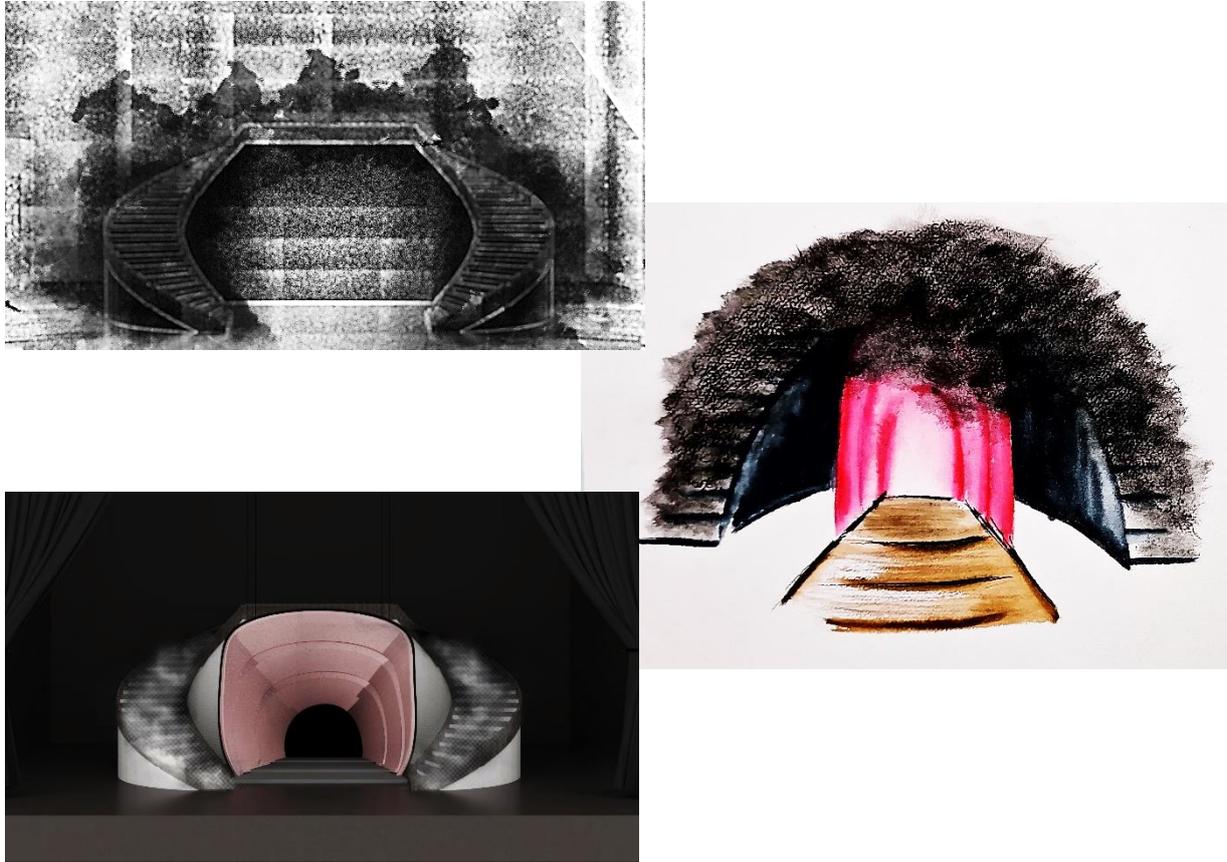


Figure 147: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte II, scène 5, 2023 © Azza Ben Chaabane

Ce procédé est minutieusement orchestré pour se déployer au moment précis où Agnès prononce la fameuse phrase, “le petit chat est mort”. Cette brume énigmatique peut insuffler une atmosphère de mystère, contribuant ainsi à une ambiance empreinte de symbolisme. En s’enroulant autour des personnages assis sur “Al-ATBA”, elle suggère le passage vers un événement crucial ou la révélation d’un secret enfoui à ce moment clé de l’histoire.

En effet, lorsque je pense à cette phrase “Le petit chat est mort”, un proverbe tunisien me vient à l’esprit : “اضربللقطوسنةتتبالعروسة” (Idrib al-qatousa tatrub al-arusa), pouvant être traduit littéralement en français par “Frapper le chat et la mariée se disciplinera”.

Ce proverbe suggère que frapper le chat peut servir de leçon à la mariée. En observant ce qui est arrivé au chat, celle-ci comprendra mieux les erreurs à éviter à l’avenir et apprendra, par le biais de la peur, à se discipliner. Souvent perçu comme un avertissement aux jeunes mariées

pour qu'elles adoptent un comportement vertueux et obéissant, afin d'éviter les conséquences négatives, ce proverbe peut également être interprété comme une réflexion sur la manière dont la société patriarcale considère les femmes comme étant soumises à l'autorité masculine. En effet, il sous-entend que la peur de subir des conséquences négatives est utilisée pour contrôler leur comportement.



Figure 148 : Proverbe tunisien (Idrib al-qatousa tatrub al-arusa), écrit en arabe littéraire (Frappe le chat et la mariée se disciplinera).

De mon côté, cette réplique, “Le petit chat est mort “, revêt une signification profonde, qui résonne avec le proverbe tunisien “Frappe le chat et la mariée se disciplinera”, comme si elle exprimait que “le mal est déjà fait”. La fumée surgissant de nulle part confère une dimension tragique à cette réplique “le petit chat est mort”, alors qu’elle a toujours été interprétée comme la traduction de la naïveté et de la candeur d’Agnès. L’ironie qui en découle interroge les relations hommes / femmes et la place de la femme dans la société.

Toutefois, en mettant ce proverbe en relation avec le désir d’Arnolphe, à travers ce dispositif, la fumée peut aussi évoquer un acte de violence, voire un viol. “Arnolphe” est en effet un agresseur, car il force la jeune fille, cherchant à la maintenir sous son emprise ; le proverbe arabe qui suggère la soumission de la mariée renforce cette perspective.

Par ailleurs, les comédiens peuvent adopter une gestuelle délibérée et des mouvements étirés dans le temps, donnant ainsi l’impression d’une scène au ralenti, ou s’engager dans une pause prolongée à ce moment précis de la scène. Ces approches permettront à leurs corps d’exprimer les émotions sans recourir aux mots.

À l'acte III, scène 2, au moment où Agnès entame la lecture des fameuses “maximes du mariage”, un événement se produit dans la structure tubulaire. Les marches à l'intérieur de cette construction se redressent soudainement et s'affaissent, formant une surface plane parfaitement horizontale.

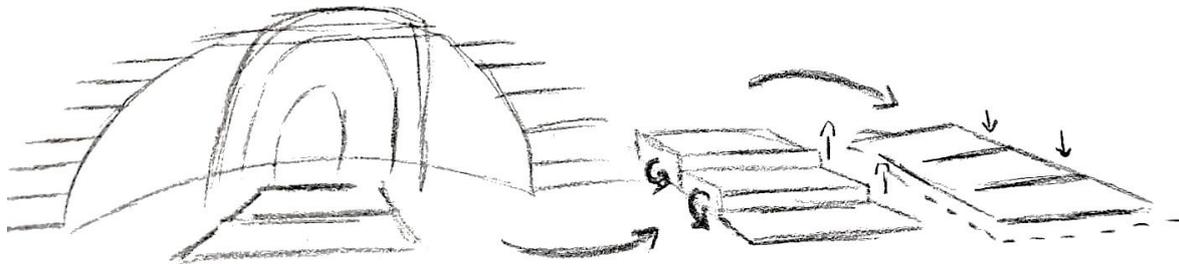


Figure 149: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte III, scène 2, 2023 © Azza Ben Chaabane

Cette transformation inattendue peut évoquer une rupture dans l'ordre établi ou encore symboliser une transition vers un nouvel état. Les marches, autrefois symbole de montée ou de descente, sont à présent figées dans leur horizontalité. Cet effet correspondra à un moment charnière, une pause dans l'intrigue, un tournant dans le destin des personnages.

Dans la scène 3 du même acte, tandis qu'Arnolphe se livre à un monologue, jubilant à l'idée de pouvoir façonner Agnès à sa guise et se moquant des femmes précieuses et féministes, un événement vient perturber de nouveau cette perspective tubulaire. Une fumée noire émane de cette barrière obscure située au fond de la structure, comme si une légère ouverture, une petite faille, s'était soudainement formée, pour laisser échapper cette brume qui s'élève doucement dans l'air.

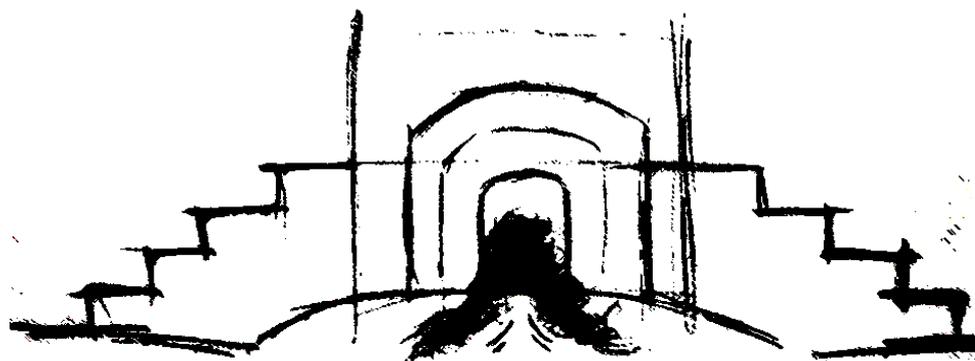


Figure 150: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane



Figure 151: Esquisse 3d réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane

Cette fumée peut symboliser une porte vers un autre monde, un passage vers l'inconnu, ou encore suggérer des secrets enfouis qui commencent à se révéler. En enveloppant les personnages ou en se mêlant à l'ambiance de la scène, elle accentue l'idée de transformation du personnage d'Agnès ou de révélation progressive de l'intrigue.

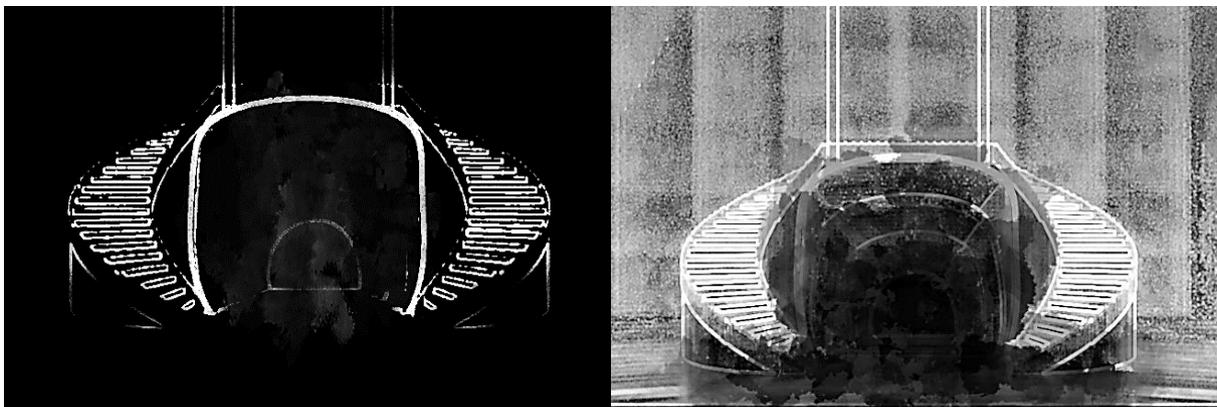


Figure 152: Esquisses infographiques (réalisées avec 3ds Max et Photoshop) par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane

La dimension métaphorique de la fumée, reflète les conflits internes des personnages et les mystères non résolus de l'histoire. Elle viendra ainsi enrichir la complexité du récit.

À la scène 5 de ce troisième acte, la structure tubulaire disparaît (dans les cintres), laissant Arnolphe seul face à l'absurdité d'un escalier qui ne mène nulle part, qui ne sert à rien, seul, confronté à son désespoir et à sa souffrance.



Figure 153: Esquisses réalisées avec 3ds Max par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte III, scène 5, 2023 © Azza Ben Chaabane

Au début de l'Acte IV, une plateforme circulaire descend des cintres pour se positionner sur le palier de l'escalier. Équipée d'un plateau tournant, en accord avec la configuration circulaire de l'espace, elle offre une nouvelle aire de jeu.

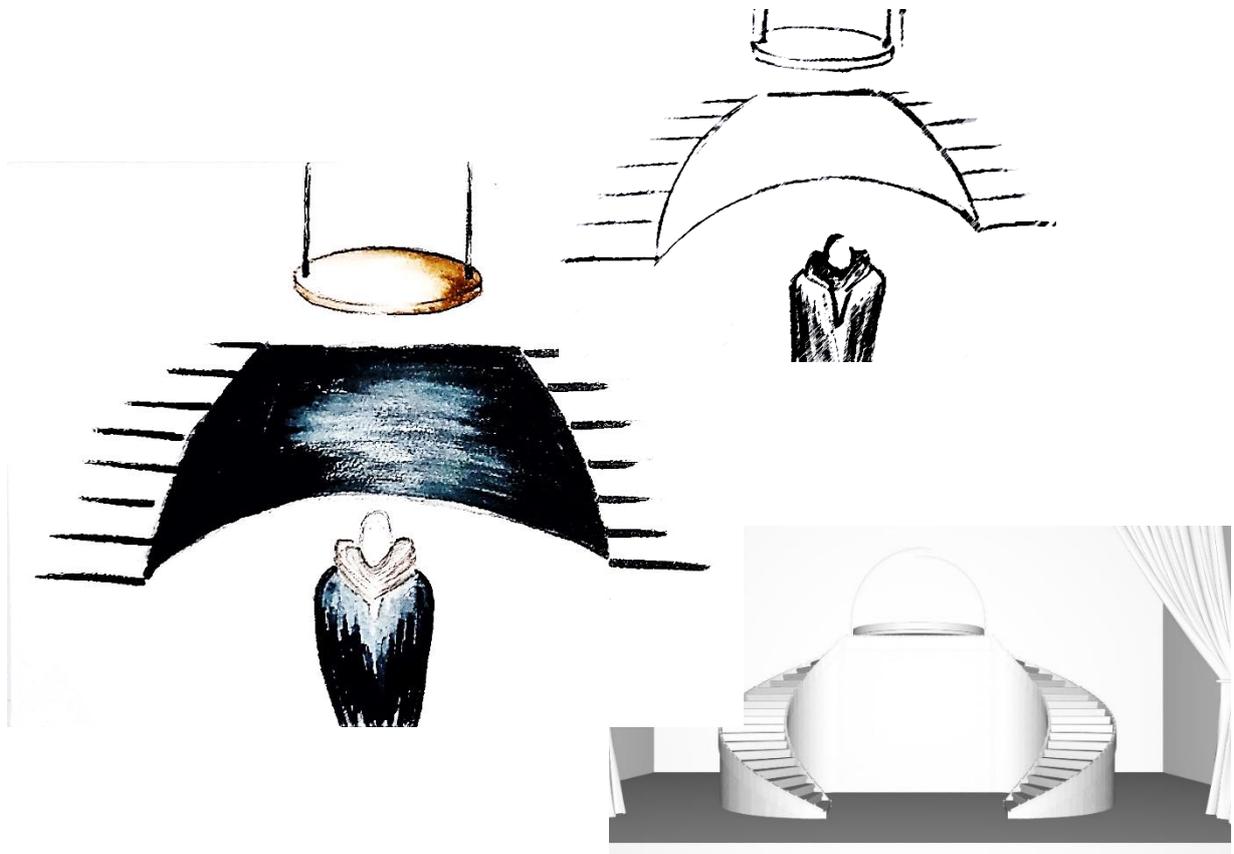


Figure 154: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte IV, 2023 © Azza Ben Chaabane

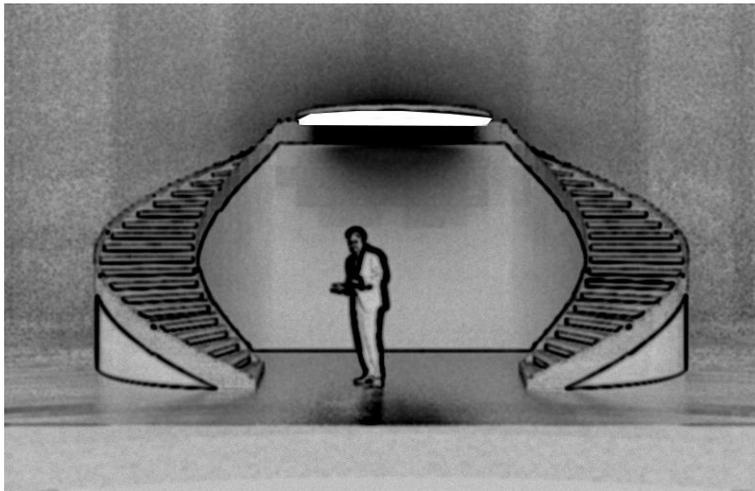


Figure 155: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte IV, 2023 © Azza Ben Chaabane

Lors de la Scène 9 de l'Acte IV, cette plateforme circulaire prend toute son importance lorsque Horace se heurte et trébuche sur elle, luttant pour maintenir son équilibre. Le plateau tournant accentue le déséquilibre du personnage, renvoyant aux difficultés auxquelles il est confronté dans ce moment de tension.

Dans un autre contexte, à la scène 4 de l'Acte V, Arnolphe et Agnès se retrouvent tous deux sur cette plateforme, Agnès y'accédant contre sa volonté. Arnolphe se lance dans une course effrénée pour tenter de l'attraper, quand elle tente de lui échapper et de se diriger vers "Al-Atba". À ce moment précis, des lumières circulaires surgissent du sol de la plateforme, donnant l'impression que les acteurs sont guidés par elles.

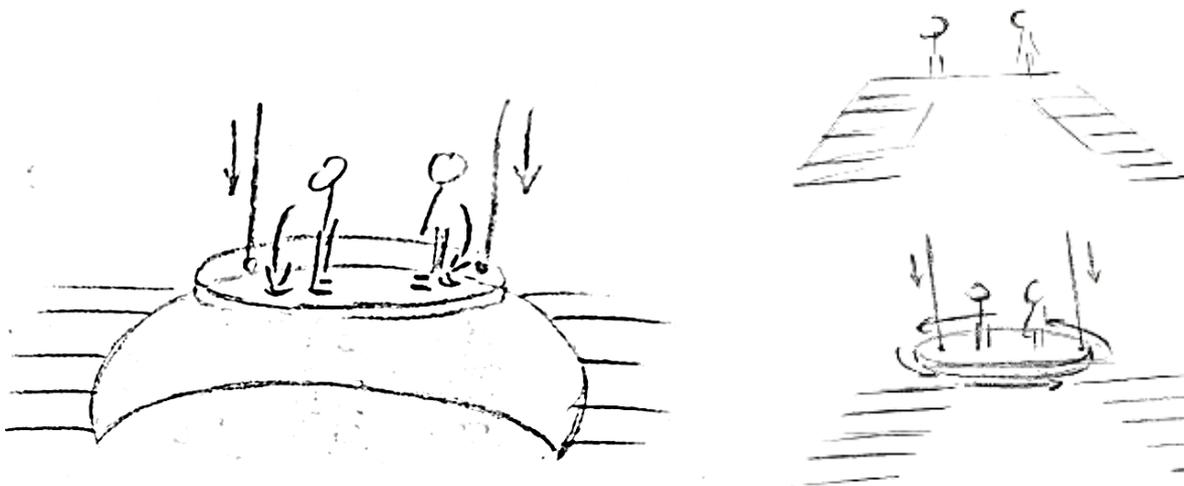


Figure 156: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane

Avec ce mouvement circulaire des comédiens, j'ai envisagé l'utilisation de deux tubes néons disposés en demi-cercles, fixés aux perches du plafond technique et installés sur la plateforme. Ces éléments pourraient créer l'illusion d'une véritable zone de confrontation, telle une arène de combat. Cette zone se transformerait ainsi en un ring, espace où les défis peuvent être relevés.

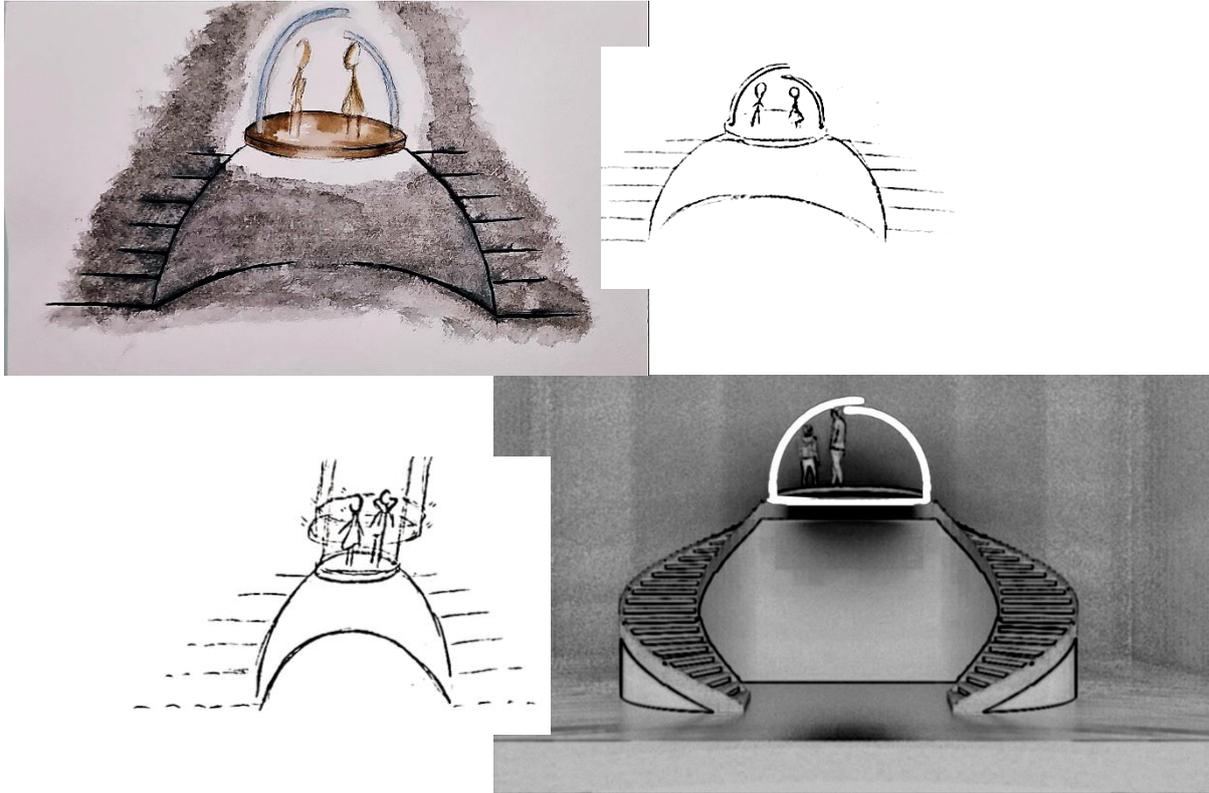


Figure 157 : Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane

Les escaliers circulaires, intégrés à la configuration spatiale, ajoutent une dimension visuelle intéressante à cette poursuite. Alors qu'Agnès essaie d'échapper à Arnolphe, la forme circulaire de l'espace renforce le sentiment de circularité et de répétition, symbolisant la lutte constante entre les personnages. Les spectateurs seront ainsi immergés dans cette spirale d'actions, observant le mouvement tourbillonnant des acteurs.



Figure 158: Esquisse 3d réalisée par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane

À la fin de cette scène, la plateforme circulaire se retire progressivement, s'envolant doucement dans les cintres, laissant de nouveau Arnolphe seul face à cet escalier. Ce mouvement subtil pourrait suggérer une transition vers une nouvelle phase de l'histoire.

Enfin, lors de la dernière scène, au moment où Arnolphe s'apprête à quitter la scène, une projection lumineuse prend vie, ajoutant une touche visuelle intrigante. La projection lumineuse, après avoir atteint son point culminant, remplit l'espace de formes qui correspondent parfaitement à la structure tubulaire qui était sur scène, celle-ci s'estompant délicatement, laissant progressivement place à l'obscurité, tel un doux adieu à la scène avec la disparition d'Arnolphe. Ces images projetées, comme le montre la figure ci-après, pourraient laisser aux spectateurs une impression durable et susciter une réflexion subtile sur cette structure. Peut-être que tout cela n'était qu'un fantôme, après tout !

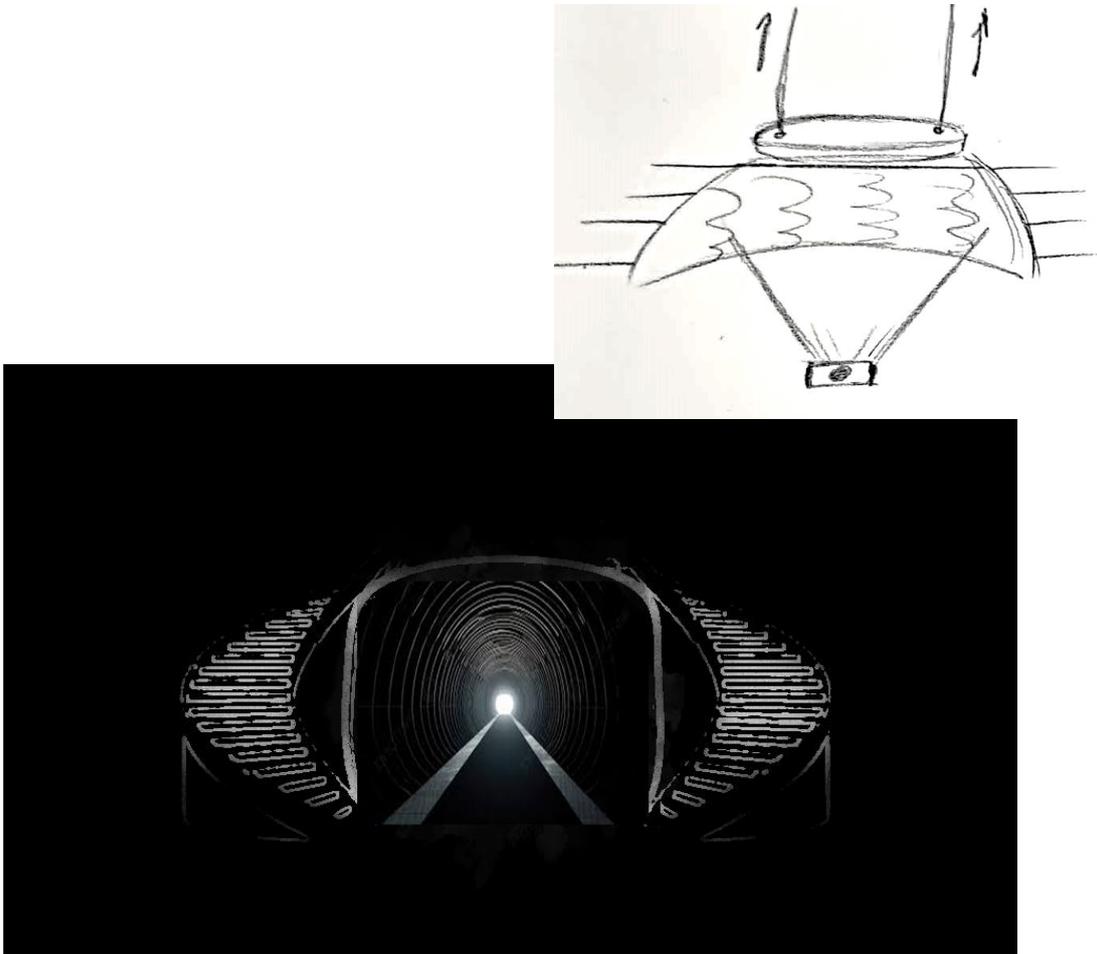


Figure 159: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, *L'École des femmes*, Acte V, scène 9, 2023
© Azza Ben Chaabane

*

Ma proposition de conception scénographique pour *L'École des femmes* s'inscrit dans les recherches actuelles en scénographie, dépassant les simples illustrations des didascalies. Elle vise à révéler ainsi le sens caché du texte de Molière.

Conclusion

Ce travail de recherche étudie l'expression plastique de la scénographie et son impact sur la représentation théâtrale, en se concentrant sur son rôle dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation (auteur, metteur en scène, scénographe, comédien, spectateur). Notre étude s'est basée sur l'analyse du processus de création de six scénographies de *L'École des femmes* de Molière : trois mises en scènes françaises : Catherine Anne (2014), Armand Eloi (2015) et Stéphane Braunschweig (2018), et trois adaptations tunisiennes : Mohamed Aziza (1962), Mohamed Zorgati (1972) et Mohamed Kouka (1995). Au cours de cette recherche, nous avons pu constater que la mise en scène n'est que l'une des possibilités, une hypothèse du texte, lequel n'est qu'un matériau³⁹⁵ livré à l'imaginaire de ceux qui s'en emparent (metteur en scène, scénographe, comédien) et qui, de plus, est troué³⁹⁶. Comme le suggère Patrice Pavis : « la signification est à la merci de l'observateur, comme simple possibilité d'une synthèse »³⁹⁷.

En réponse à la problématique de notre recherche, la scénographie en tant qu'outil d'expression des imaginaires joue un rôle clé dans cette marge des possibilités³⁹⁸ d'interprétation du texte théâtral. D'un côté, elle peut refléter l'univers moliéresque et, de l'autre, elle peut soutenir et traduire les imaginaires des autres actants (metteurs en scène, acteurs, spectateurs) au sein de l'espace scénique. Pour accomplir cela, elle se sert de moyens techniques spécifiques (décors, éclairages, costumes, accessoires) et d'éléments plastiques (couleurs, textures, formes), afin de matérialiser les imaginaires des instances dans un même lieu, générant ainsi des "possibilités" d'interprétations.

Le scénographe doit garantir à travers sa création une marge de manœuvre à chaque actant pour qu'il puisse à son tour projeter son imaginaire dans l'espace scénique et s'appropriier l'œuvre, favorisant ainsi cette rencontre des imaginaires. Cette recherche témoigne du rôle de la scénographie, laquelle dépasse l'illustration textuelle, en révélant par le biais de son langage visuel les aspects non-dits et les silences. Elle étudie également la relation entre les dramaturgies et les scénographies, en particulier la manière dont les praticiens contemporains abordent la question de l'inégalité entre les sexes soulevée par le texte de Molière à travers leurs partis pris. Pour ce faire, une analyse des choix esthétiques des scénographes a été menée, en

³⁹⁵En référence à *Médée-matériau* de Heiner Müller, op.cit.

³⁹⁶Formule utilisée par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, op.cit., p. 114.

³⁹⁷Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, op.cit., pp. 196-197.

³⁹⁸Nous avons opté pour le terme "possibilités" plutôt que "libertés", car nous pensons qu'il convient mieux au contexte de notre étude.

évaluant leur impact sur la rencontre des imaginaires des instances (auteurs, metteurs en scène, comédiens, spectateurs) et sur la mise en scène de la problématique des rapports hommes/femmes.

Avant de détailler davantage ces choix influençant la rencontre des imaginaires au sein de l'espace scénique, nous avons dû clarifier, dans une première partie, ce que l'on entend par "imaginaire" dans le contexte théâtral, ainsi que son lien avec le réel et ses portées créatives. Dans ce cadre, l'association entre « image » et « imaginaire » nous a semblé nécessaire, étant donné que le théâtre est lui-même un lieu de production d'images, particulièrement dans les mises en scènes que nous avons choisies, réalisées dans des théâtres fermés où le cadre de scène renforce cet effet visuel. Notre principale référence pour cette étude est Robert Wilson et son spectacle *Le Regard du sourd (Deafmance Glance)* qui, comme nous l'avons dit, marque l'origine de son esthétique de l'image et de l'imaginaire. Nous avons ensuite identifié les divers imaginaires impliqués dans le processus de la création scénique, à savoir l'auteur, le metteur en scène, le scénographe, le comédien et le spectateur, et envisagé la manière dont ces imaginaires se rejoignent sur scène. Chacun de ces actants apporte sa propre créativité et son imagination à la pièce. L'auteur ou dramaturge initie cet ensemble en insufflant son propre univers créatif dans le texte, créant ainsi une scénographie implicite. Le metteur en scène interprète cet imaginaire autorial tout en l'enrichissant de sa perspective, partagée ensuite avec le scénographe, qui lui donne corps par les décors. L'imaginaire du comédien est également crucial, qui s'entrelace avec ceux du scénographe, du metteur en scène et de l'auteur. Le comédien utilise son propre imaginaire et son expérience singulière tout en interagissant avec l'espace, en employant des techniques vocales, gestuelles et respiratoires. Enfin, le spectateur joue un rôle essentiel, bien qu'il ne participe pas à la mise en scène.

Nous avons retenu que l'espace scénique est un carrefour des imaginaires de ces différents actants de la représentation, et la scénographie fonctionne comme un outil de traduction des éléments verbaux en éléments visuels, plongeant ainsi le spectateur dans l'espace dramatique de l'œuvre. Cela nous a amenée à nous pencher sur la relation complexe entre ces deux espaces distincts : l'espace scénique et l'espace dramatique. Après avoir exploré leurs interactions, nous avons examiné la façon dont le spectateur est confronté à un espace double : un espace réel et tangible ainsi qu'un espace virtuel de construction imaginaire. Cette dualité du réel et du virtuel au sein de l'espace scénique, où convergent les efforts des actants de la représentation, a été mise en parallèle dans la première étude de ce deuxième chapitre qui étudie l'espace scénique en tant que lieu d'interaction artistique. Par la suite, nous avons constaté l'importance de

l'espace d'accueil de la mise en scène, y compris ses éléments architectoniques et ses particularités architecturales, qui orientent les choix scénographiques dans la quête artistique vers la création de l'espace dramatique.

À la suite de cette réflexion, nous avons mis l'accent sur l'importance de la scénographie dans la construction de l'espace dramatique d'une œuvre théâtrale. Cette démarche requiert différents éléments matériels tels que le décor, les accessoires, l'éclairage, le son, le sol, le maquillage et la coiffure. Nous nous sommes référée là encore au travail de Robert Wilson, surtout lorsqu'il s'agissait d'identifier le rôle joué par la lumière et le maquillage dans la production de sens d'un spectacle.

C'est au sein du troisième chapitre de la première partie que nous avons présenté la pièce théâtrale *L'École des femmes*, qui constitue l'objet central de notre étude et justifie notre sélection de six mises en scène spécifiques. Rappelons que ces choix ont été faits en fonction de leurs intérêts pour notre recherche. En ce qui concerne les adaptations tunisiennes de cette pièce, nous avons jugé nécessaire d'étudier en premier lieu l'impact des œuvres de Molière sur le monde arabe. Comme nous l'avons mentionné dès notre introduction, les œuvres de Molière ont été maintes fois et régulièrement montées en Tunisie. Cette approche nous a conduite à réfléchir à l'hybridité culturelle dans le décor des adaptations théâtrales des pièces de Molière, en soulignant l'importance des éléments architectoniques du décor, lesquels peuvent inclure à la fois des caractéristiques de l'architecture de la culture d'accueil (Tunisie) et des éléments de l'architecture européenne du XVII^{ème} siècle, l'époque de Molière.

En achevant ce chapitre, nous avons mis en lumière la problématique de l'inégalité des sexes abordée dans le texte, tout en réfléchissant à son importance dans la société contemporaine ainsi qu'à sa représentation dans le champ artistique. Nous avons pu déterminer comment l'art a abordé cette question pour susciter une prise de conscience collective des inégalités existantes et encourager une réflexion sur les moyens de les surmonter. Cette étude s'est notamment penchée sur les nouvelles formes de représentation artistique qui cherchent, à travers leurs expressions visuelles, à donner la parole aux femmes et à s'éloigner d'une représentation stéréotypée et limitative du rôle de la femme dans la société. Notre principale référence pour cette étude est Phia Ménard et son œuvre *La saison sèche* (2018). Comme nous l'avons vu, l'artiste, dans cette pièce, remet en question la domination masculine en détruisant un décor symbolisant un foyer patriarcal, où sept femmes sont confinées. Cette étude nous a conduite à poser notre hypothèse : les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des*

femmes seraient des lieux de débat, de négociation et d'une critique du système de valeurs qui se dégage de l'œuvre de Molière.

Dans la deuxième partie de notre thèse, nous avons pu pointer, à travers notre étude analytique du processus de création des scénographies choisies pour *L'École des femmes*, les divers choix esthétiques et scénographiques qui ont été utilisés, d'une part, pour mettre en scène cette problématique des relations hommes/femmes et, d'autre part, pour démontrer que la scénographie théâtrale, à travers ses moyens techniques et son vocabulaire plastique, peut jouer un rôle clé dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation. Trois réflexions majeures (présentées sous formes de chapitres) ont guidé notre approche pour répondre à nos interrogations : l'interaction entre dramaturgies et scénographies, l'interaction entre personnages et scénographies, et l'interaction entre les scénographies et la traduction visuelle des enjeux sociétaux.

Notre premier chapitre, qui se penche sur la contribution de ces scénographies à l'histoire de la fable en se basant sur trois axes : les dispositifs scéniques, les approches corporelles et les costumes, a mené en premier lieu une étude comparative des six dispositifs scéniques de notre corpus en mettant en évidence leurs diversités, en étudiant leurs partis pris respectifs ainsi que leurs points de convergences. Cette étude, nous l'avons vu, repose sur trois paradigmes. À savoir une notion : celle du seuil comme lieu d'imaginaires, un parti pris : choix du dispositif scénique pour chaque imaginaire (styles employés, sources d'inspiration, formes du dispositif scénique, couleurs, etc.) et un résultat : l'apport du dispositif scénique au traitement du texte.

Au cours de cette étude, nous avons constaté que la notion de *seuil* a joué un rôle central dans la création des dispositifs scéniques de ces six représentations. Celle-ci résulte, nous l'avons vu, d'une rencontre entre l'imaginaire de l'auteur (Molière) qui a fait du seuil de la maison d'Arnolphe le lieu où se racontent les différentes actions de la pièce, et l'imaginaire des metteurs en scène et des scénographes, qui ont exploité cette notion de manière visuelle et symbolique à travers leurs dispositifs scéniques. Catherine Anne (2014) a utilisé l'escalier et deux portes pour créer des frontières changeantes qui se manifestent à travers un jeu de caché et de montré, reflétant des questions de pouvoir. Armand Eloi (2015) a privilégié la transparence et la mobilité du dispositif pour brouiller l'intérieur et l'extérieur de la maison, pour explorer la quête de liberté féminine et les multiples formes d'emprisonnement. Stéphane Braunschweig (2018) a utilisé des panneaux vitrés, des miroirs et un rideau (soit plusieurs seuils physiques) pour questionner les rapports hommes / femmes : le rideau suggère des passages moins

restrictifs que des portes verrouillées et, par là, renvoient à une possible quête de liberté et d'égalité. Mohamed Kouka a évoqué le seuil avec des éléments comme les passerelles, l'échiquier et la lumière, liés aux transitions de vie des personnages. Enfin, Mohamed Zorgati (1972) a aboli la séparation scène-salle, comédiens-public, avec deux marches en béton.

L'analyse du deuxième paradigme, qui explore le partis pris du scénographe concernant le choix du dispositif scénique, a démontré que la scénographie a non seulement donné vie aux imaginaires des actants de la représentation, mais s'est fait également vecteur de sens dans la pièce. Des choix significatifs ont été discernés dans chaque scénographie. Sigolène de Chassy a opté pour un espace concret, une maison à échelle réduite (maison de poupée), suggérant l'isolement du personnage féminin. Les ouvertures et volets dynamisent la scène, créant un jeu de voilement et de dévoilement de la maison et renforçant l'enfermement du personnage féminin. Emmanuelle Sage-Lenoir utilise une gloriette en métal qui se transforme en cage par rotation, pour symboliser la captivité, et s'inspire des peintres du XVIII^e siècle (Antoine Watteau, François Boucher et Jean-Honoré Fragonard) pour aborder une Agnès plus libre. Stéphane Braunschweig choisit une salle de sport pour évoquer une masculinité contemporaine moins préoccupée par l'égalité des sexes que par le charme des jeunes filles (Braunschweig s'est inspiré également des films *Lolita* de Nabokov et *Viridiana* de Buñuel). Mohamed Aziza adapte l'espace dramatique en intégrant des éléments tunisiens qui offrent une certaine familiarité au public local. Quant à Mohamed Zorgati (1972), il exploite le Ribat de Sousse, ajoutant des éléments architectoniques culturels, comme les arcades du Ribat, transposant la pièce dans l'univers intime d'une maison tunisienne avec un décor naturaliste riche en symboles culturels tunisiens.

Cela nous a amenée à aborder notre troisième paradigme, centré sur l'apport du dispositif scénique au traitement du texte de la fable. Nous nous sommes attachée à examiner les modifications que chaque représentation y apporte. Cette étude nous a montré que les modifications ont été occasionnées, tant au niveau du contenu textuel (dans le cas des mises en scène tunisiennes) pour l'adapter au public tunisien, par le biais de l'ajout de scènes, la redéfinition des personnages et des lieux, que par les dispositifs scéniques (dans le cas des mises en scène françaises) qui ont ouvert sur de nouvelles possibilités d'interprétation du texte. Catherine Anne a combiné l'œuvre de Molière avec sa pièce, *Agnès*, dans un même dispositif scénique, mais sans les entremêler. Armand Eloi a renforcé la question de la domination masculine en transformant la gloriette en cage de manière limpide à travers la rotation du

dispositif. Quant à Stéphane Braunschweig, il a rééquilibré la narration du texte en donnant plus de présence à Agnès sur scène grâce à l'utilisation de la vidéo.

Notre deuxième axe d'étude s'est concentré sur l'analyse des approches corporelles dans différentes mises en scène, considérant le corps comme forme plastique et vecteur d'expression pour les comédiens, où se rencontrent un texte d'auteur et l'imaginaire du metteur en scène, du scénographe et de l'acteur. Catherine Anne explore l'expression corporelle des comédiens pour réfléchir aux rapports de pouvoir entre les sexes et à l'autonomie corporelle des femmes. Armand Eloï utilise l'approche corporelle pour clarifier le statut des personnages. Stéphane Braunschweig met en avant un corps qui est à la fois valorisé et contraint dans une salle de sport, suggérant ainsi la question du désir et suscitant une réflexion sur une "masculinité contemporaine". Entre autres, nous avons constaté un parti pris partagé par Stéphane Braunschweig, Catherine Anne et Mohamed Kouka, à savoir une emphase sur l'aspect athlétique des personnages (exercices abdominaux dérisoires et pompes laborieuses d'Arnolphe chez Catherine Anne, salle de sport comme dispositif scénique chez Stéphane Braunschweig, et acrobaties faites par le personnage d'Horace chez Mohamed Kouka), qui a contribué à dépeindre les caractéristiques athlétiques de leurs personnages respectifs.

Notre troisième axe d'étude s'est focalisé sur l'analyse des costumes utilisés dans différentes mises en scène de *L'École des femmes* et leur impact sur la représentation des relations de pouvoir entre les personnages. Nous avons conclu que les costumes ont revêtu une importance cruciale, en tant qu'élément contribuant à transmettre des messages sur la soumission, la domination masculine et l'identité des personnages. De plus, les choix de couleurs, de styles et de traditions ont ouvert une réflexion plus large sur l'identité des personnages et la complexité de leurs relations. Par exemple, dans la mise en scène de Catherine Anne, le personnage d'Arnolphe a utilisé des bandelettes de tissu et un voile de dentelle pour dissimuler le corps d'Agnès, renforçant ainsi l'idée de sa soumission. Stéphane Braunschweig a opté pour des vêtements contemporains, similaires à ceux portés par les spectateurs, pour refléter la persistance de la domination masculine dans la société d'aujourd'hui. Les costumes d'Armand Eloï ont été choisis pour refléter les facettes de la personnalité des personnages, tandis que Mohamed Zorgati a mis en avant les coutumes et les traditions tunisiennes, accentuant ainsi la question de l'oppression des femmes par les normes masculines.

Dans le deuxième chapitre, nous avons abordé la rencontre du personnage dramatique avec la scénographie du spectacle. De cette approche, nous avons retenu l'impact important de cette

interaction sur la mise en jeu et la conception des personnages de la pièce. Une première étude s'est consacrée à examiner l'interaction des personnages avec le décor qui a façonné de manière significative la dynamique scénique et renforcé la compréhension des émotions, des motivations et des relations des personnages. Catherine Anne a utilisé un dispositif scénographique avec des ouvertures multiples, offrant aux personnages un espace dynamique, suggérant ainsi une atmosphère de fluidité et de changement constant dans leurs vies ou dans leurs désirs. Armand Eloi a tiré parti de cette interaction pour rendre les caractéristiques, les émotions et les motivations des personnages plus identifiables, tout en explorant les thèmes des relations amoureuses, du pouvoir et de la domination. Dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig, l'interaction entre les personnages et le décor a permis de révéler à la fois leurs états physiques et psychologiques, ainsi que les possibilités de relations entre eux.

Dans notre deuxième étude, nous avons examiné la manière dont les personnages dramatiques interagissent avec les accessoires théâtraux, ce qui nous a permis de comprendre leurs caractères, leurs âges, leurs états d'esprit, leurs cultures, leurs émotions et leurs intentions, ainsi que la complexité de leurs relations tout au long de la pièce. Certains accessoires ont acquis le statut d'« objet scénique »³⁹⁹, dépassant leur usage initial pour devenir polysémiques, bien que d'autres aient conservé leur fonction première en créant un surplus de réalisme. Par exemple, dans la mise en scène de Catherine Anne, la canne, l'eau et la chaise ont mis en lumière les rapports de pouvoir entre les sexes et les mécanismes de domination et de soumission. Armand Eloi a utilisé la canne pour renforcer le pouvoir masculin, tandis que Stéphane Braunschweig a exploité des accessoires tels qu'une paire de ciseaux et un ruban de satin blanc pour dévoiler l'état d'esprit d'Agnès, sa souffrance psychique et sa quête d'émancipation. Dans la mise en scène de Mohamed Zorgati, les accessoires ont permis d'identifier les personnages (comme le tambour à broder pour Agnès) et de refléter les coutumes tunisiennes, comme la Chechia et le chapelet musulman, ce dernier incitant également à réfléchir sur les statuts de « cheikhs » des personnages et sur leur identité religieuse et culturelle.

La canne est un objet scénique récurrent dans la plupart de ces mises en scène, et symbolise la menace et l'âge avancé d'Arnolphe, tout en servant de repère visuel pour caractériser ce personnage. Cette focalisation commune révèle une convergence d'interprétation des actants de la représentation, où metteurs en scènes, scénographes et comédiens offrent leurs propres

³⁹⁹ Cette notion a été théorisée par Anne Ubersfeld dans son ouvrage *Lire le théâtre II*, op.cit.

interprétations de ce personnage à travers cet accessoire, tout en revisitant l'imaginaire initial de Molière, créateur d'un personnage âgé à la personnalité dominante et violente.

Une troisième étude se penche sur la manière dont les personnages interagissent avec l'éclairage au sein des différentes mises en scène. Cette analyse révèle que, dans les diverses représentations de *L'École des femmes*, l'utilisation de l'éclairage scénique sert de puissant révélateur des non-dits du texte, amplifiant les interactions entre les personnages et apportant une profondeur supplémentaire à l'interprétation de la pièce. Les jeux d'ombres, l'obscurité et la pénombre, ainsi que les lumières d'appoint telles que les lanternes dans la mise en scène d'Armand Eloi, ou le contraste clair-obscur dans les différentes mises en scène et les filtres de couleurs utilisés dans celle de Stéphane Braunschweig, ont instauré une atmosphère empreinte de mystère et d'obscurité, renforçant ainsi l'intensité dramatique du récit.

Nous avons constaté que l'éclairage agit dans les différentes scénographies comme un révélateur des états d'âme et des émotions des personnages. Fonctionnant comme un outil narratif de premier ordre, il s'associe aux décors et suit les événements, contribuant à la trame de l'histoire contée sur scène. La mise en scène de Kouka en fournit un exemple probant ; nous avons pu voir que, dans cette représentation, l'éclairage sert à créer des séparations visuelles entre l'intérieur et l'extérieur de la maison, érigeant ainsi des frontières suggestives pour matérialiser les transitions entre les différents espaces et ambiances du spectacle.

Le troisième chapitre de notre étude s'est principalement concentré sur le rôle de la scénographie dans la représentation des rapports hommes / femmes, en explorant les différentes approches plastiques utilisées dans ces six mises en scène de *L'École des femmes*. À travers cette analyse, nous avons pu déduire que la scénographie devient un outil pour critiquer l'inégalité entre les sexes par des moyens plastiques et d'un point de vue sémantique, suscitant une prise de conscience des enjeux sociaux et favorisant une réflexion sur la condition féminine dans la société. Notre étude a adopté une approche en deux volets, en analysant d'un côté l'image de la femme véhiculée par ces scénographies et, de l'autre, les changements apportés au décor au fil des actes.

Dans le contexte des représentations étudiées, nous avons vu que la mise en scène de Catherine Anne met en avant l'image d'une femme à la fois soumise et aspirant à se libérer du pouvoir masculin. C'est ce que traduisent les choix scénographiques de Sigolène de Chassy, notamment de situer la fiction dans une maison de poupée à échelle réduite, constamment close et mystérieuse, ainsi que les gestes incestueux du personnage masculin Arnolphe envers les

personnages féminins et les violences physiques qu'il inflige à Agnès. Emmanuelle Sage-Lenoir présente la jeune femme comme physiquement emprisonnée, dans une gloriote qui se transforme en cage métallique sous la main d'Arnolphe, mais dont l'esprit s'émancipe : ce qu'illustre la référence au tableau de Fragonard, *La Liseuse*. Stéphane Braunschweig explore l'évolution d'Agnès : de sa soumission à son émancipation, à travers des choix scénographiques tels que celui d'une cage en verre dissimulée derrière un double vitrage et la suppression progressive des différentes parois de verre au fil des actes, et à travers les accessoires qu'Agnès manipule, comme une paire de ciseaux, un ruban et un livre, jusqu'à sa fuite finale hors du plateau qui illustre sa prise de conscience.

Armand Eloi et Stéphane Braunschweig, bien que différents dans leurs approches, ont tous deux présenté le personnage d'Agnès en dehors des moments qui lui sont spécifiquement dédiés. Armand Eloi la fait apparaître physiquement, Stéphane Braunschweig virtuellement, en projetant des séquences filmées pour créer une présence d'Agnès, enrichir la narration et accorder plus d'importance au personnage. Dans les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes* par Mohamed Aziza, Mohamed Zorgati et Mohamed Kouka, les scénographies renforcent les stéréotypes de la femme soumise envers l'autorité masculine et enclavée dans des rôles opprimants et figés. Aziza utilise un cadre rural (la ferme) pour l'éducation d'Agnès, Zorgati confine Agnès au rôle domestique avec un tambour de broderie, tandis que Kouka, avec une balançoire, accentue son caractère enfantin et vulnérable. Cet accessoire scénique (la balançoire) témoigne d'une interaction entre l'imaginaire de Molière, qui a donné au personnage des tonalités de naïveté et d'enfance, et les metteurs en scènes et scénographes contemporains qui revisitent l'imaginaire de l'auteur en insufflant visuellement leurs propres conceptions du monde de l'enfance.

À travers cette étude, nous avons pu confirmer l'hypothèse que nous avons posée dès l'introduction de cette thèse, à savoir que les scénographies qui accueillent l'espace dramatique de *L'École des femmes* deviennent des lieux de débat, de négociation et de critique du système de valeurs qui se dégagent de l'œuvre de Molière.

Après avoir mis en évidence l'importance cruciale de la scénographie dans la rencontre des imaginaires des actants de la représentation et son impact sur le texte de Molière, notre thèse s'est ensuite penchée sur les possibilités et les limites de l'interprétation de *L'École des femmes*, en tirant profit des résultats de notre analyse précédente. Cette étape sert à répondre à notre question centrale concernant la manière dont cette rencontre d'imaginaires se concrétise au sein

de l'espace scénique et comment le scénographe doit insuffler les autres imaginaires pour permettre cette rencontre.

Dans un premier chapitre, nous avons étudié les possibilités créatives dont disposent les scénographes, les acteurs et les spectateurs pour interpréter les éléments explicites et implicites du texte, en mettant en avant le rôle central de la scénographie dans ce processus. Une première étude s'est concentrée sur la marge de manœuvre du scénographe, explorant les éléments créatifs qui lui permettent d'exprimer sa vision artistique et son monde intérieur. Nous avons déterminé comment les scénographes se projettent dans l'imaginaire de l'auteur, rebondissant sur ses idées pour concevoir leurs scénographies, en prenant la notion de seuil pour point de départ de leurs dispositifs scénographiques. D'autre part, nous avons souligné comment les scénographes explorent les aspects non explicites du texte, dépassant l'interprétation littérale pour intégrer leurs partis pris. Anne Surgers souligne, dans *Scénographie du théâtre occidental*, que « la scénographie permet un voyage conduisant de la vision littérale à l'imagination »⁴⁰⁰. Tel est le cas de celle de Stéphane Braunschweig dont l'incorporation de séquences filmées d'Agnès donne une interprétation sombre et émancipée du personnage, allant au-delà de la vision de Molière.

De plus, nous avons mis en lumière comment la scénographie devient une projection du monde intérieur du scénographe, offrant une interprétation personnelle qui reflète sa signature unique. Les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes* ont été citées comme exemples de l'intégration d'éléments architecturaux (arcades, moucharabiehs, motifs arabesques, etc.) propres à la culture arabo-musulmane, exprimant ainsi des références culturelles propres au créateur. En outre, nous avons montré comment les scénographes puisent dans des sources extérieures telles que les films *Lolita* de Nabokov et *Viridiana* de Buñuel (Braunschweig), ou les tableaux de Jean Honoré Fragonard (Emmanuelle Sage-Lenoir), pour révéler les éléments implicites du texte. Enfin, nous avons mis en évidence l'importance de l'indépendance artistique du scénographe au sein de l'équipe artistique, soulignant que pour préserver leur liberté créative, les scénographes doivent s'affranchir de l'objet de leur création. Nous nous sommes référée sur ce point à des scénographies de Daniel Buren pour le ballet *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, Bill Viola pour le *Tristan et Isolde* de Richard Wagner, ainsi que celle de Richard Peduzzi pour le *Ring* de Wagner à Beyrouth, que nous avons jugées exemplaires dans ce cadre.

⁴⁰⁰ Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidentale* (3e éd.), Malakoff, Armand Colin, 2017, p. 11.

Une deuxième étude s'est concentrée sur le champ de l'expression de l'acteur en soulignant le rôle du scénographe dans cette marge de liberté d'expression. Le scénographe crée une "machine à jouer" qui favorise l'expression artistique de l'acteur, lui permettant de donner vie à son personnage à travers sa performance, sa gestuelle, sa voix et sa présence scénique. Les éléments du décor deviennent des outils pour enrichir cette expression, et le dispositif scénographique devient une extension de l'acteur, l'aidant à plonger dans le monde du personnage et à transmettre sa vision artistique. Nous avons également abordé la marge de manœuvre de l'acteur, qui lui permet d'interpréter le texte de manière personnelle en puisant dans ses expériences et son monde intérieur. L'acteur joue un rôle créatif essentiel en comblant les lacunes du texte à travers son jeu scénique. Il part d'une vision initiale du personnage, typiquement moliéresque, et le fait évoluer en travaillant son imagination pour donner vie au rôle. Les exemples issus de nos analyses de scénographies de *L'École des femmes* ont illustré comment l'imaginaire de l'acteur peut influencer son interprétation du personnage, comme Nejib Belkadhi apportant un aspect athlétique au personnage d'Horace dans l'adaptation de Kouka, ou Claude Duparfait suggérant que son personnage intègre une routine sportive en se rendant à une salle de sport pour la scénographie de Stéphane Braunschweig.

Parallèlement, le travail du scénographe influence l'imaginaire du spectateur en orientant son interprétation à travers ses choix artistiques. Pour maintenir une marge d'interprétation riche, le scénographe doit éviter d'avoir une présence intrusive sur scène en offrant des "possibilités" d'interprétation trop directes, trop explicites. Il doit offrir une pluralité de sens tout en préservant la liberté du spectateur qui peut interpréter son travail à sa guise et lui donner la possibilité d'achever cette œuvre. Dans cette optique, la subtilité se révèle être une vertu cardinale. Cette réflexion souligne que le spectateur devient un co-créateur actif, producteur de sens, lors de la représentation théâtrale, qu'il apporte son univers intérieur pour participer à la création de significations. Cela élargit la dimension du spectateur au-delà de l'aspect physique vers le mental, le sensible, le psychologique et le réflexif. Le rôle du scénographe est d'encourager cette créativité, en lui permettant de concevoir sa "scénographie personnelle" en s'inspirant des éléments scéniques tels que le jeu des acteurs, le décor, les objets scéniques, les éclairages, les costumes et le maquillage.

Cette étude en témoigne, le scénographe peut utiliser des éléments symboliques ou abstraits pour permettre au spectateur de projeter ses propres associations d'idées. Les décors évocateurs et suggestifs, plutôt qu'explicitement littéraux, ouvrent davantage la porte à l'interprétation. Les approches artistiques de Daniel Buren, Romeo Castellucci et Robert Wilson se manifestent

comme des réponses possibles au fait que la scénographie puisse intégrer activement le spectateur dans l'œuvre, lui laissant une possibilité de donner sens à la représentation.

Dans le même esprit, une étude comparative des scénographies de *L'École des femmes* a mis en lumière l'impact de leurs approches plastiques sur la liberté d'interprétation des spectateurs. Les dispositifs scénographiques de Sigolène de Chassy et Stéphane Braunschweig, qui jouent avec le mystère et le caché, enrichissent l'imaginaire du spectateur en l'incitant à décoder les signes visuels. À l'inverse, les approches d'Emmanuelle Sage-Lenoir et celles des adaptations tunisiennes, avec leurs dispositifs scéniques transparents et leurs approches plastiques très orientées, peuvent limiter l'imaginaire du spectateur en lui imposant une interprétation plus restreinte.

Notre étude révèle que malgré l'utilisation de divers éléments scéniques, les scénographes conservant fidèlement l'espace imaginé par Molière, limitent les possibilités d'interprétation. Ce qui nous a conduit à examiner les contraintes régissant l'interprétation scénographique de ce texte, formant la base de notre deuxième chapitre.

Deux approches divergentes, selon Patrice Pavis, concernant le lien entre le texte et la mise en scène, ont été de prime abord identifiées : la vision "texto-centriste", qui privilégie le texte, et la "scéno-centriste" qui le relègue parfois au rang de simple "matériau". Nous avons mis l'accent, par la suite, sur trois approches d'utilisation du texte théâtral dans les représentations contemporaines selon la typologie de Hans-Thies Lehmann : métaphorique, scénographique et événementielle. Une réflexion sur les œuvres de Stéphane Braunschweig (*L'École des femmes*), Robert Wilson (*Hamlet*) et Romeo Castellucci (*Inferno*), a été indispensable pour illustrer ces approches. En comparant cette étude avec les scénographies étudiées de *L'École des femmes* de Molière, nous avons pu déterminer que celles-ci rencontrent des limites particulières dans l'interprétation du texte de Molière, dont il est impossible de faire abstraction. Les contraintes linguistiques propres au langage de Molière restreignent la créativité du scénographe, comme nous l'avons constaté. Les "didascalies internes" dictent des aspects visuels de la production, orientant les choix artistiques du scénographe (en fournissant des indications détaillées sur les décors, les accessoires à inclure et leur disposition précise sur scène). Nous avons conclu que ce texte de Molière limite l'imagination du scénographe sur les plans créatif et interprétatif. La réplique : "le petit chat est mort" offre selon nous une marge de créativité⁴⁰¹.

⁴⁰¹Cette réplique a inspiré notre propre conception scénographique, à laquelle nous avons associé un proverbe tunisien, voir Partie III, chapitre 3.

Par la suite, nous avons étudié les divers défis de la scène que rencontrent les scénographes lors de l'interprétation de textes théâtraux, en mettant en relation certaines contraintes avec nos exemples issus de *L'École des femmes*. Parmi ces défis, nous avons pu discerner : les contraintes spatiales (celles du lieu théâtral, de la lumière et des moyens techniques), les contraintes matérielles (impliquant des contraintes logistiques et budgétaires), temporelles, ainsi que la présence des acteurs et de la musique. Ces contraintes constituent un cahier des charges qui, comme nous l'avons constaté, guide le processus créatif et oriente les choix du scénographe.

Dans une troisième étude, nous avons examiné les attentes du public en matière de productions théâtrales, qui constituent un autre défi pour les scénographes. Nous avons mis l'accent sur le fait que ces attentes évoluent avec le temps, au gré des tendances culturelles et artistiques et des sensibilités propres à chaque spectateur.

Nous avons pu en déduire que les spectateurs ne sont pas uniquement en quête d'évasion et de divertissement, mais viennent chercher au théâtre une surprise, un étonnement et une stimulation intellectuelle. Ce qui repose sur la capacité du scénographe à innover par le biais de son vocabulaire plastique, pour aller au-delà des attentes des spectateurs, pour les remettre en question et pousser le public à sortir de sa « zone de confort ». Le scénographe doit innover tout en tenant compte du contexte de l'œuvre, du sens qu'elle véhicule et des caractéristiques de la société dans laquelle elle sera jouée (c'est ainsi que les adaptations tunisiennes de *L'École des femmes* ont nécessité des modifications au niveau du texte, du jeu scénique et des éléments visuels pour refléter la culture locale). Nous avons conclu que l'interprétation théâtrale représente un défi complexe pour un scénographe, qui exige une interaction subtile entre les contraintes textuelles, les contraintes de la scène, sa propre vision artistique et les attentes du spectateur.

Nous avons choisi de conclure l'écriture de ce manuscrit par une approche plastique, un projet scénographique du texte de *L'École des femmes* en écho aux scénographies étudiées, qui traduit par ailleurs notre vision personnelle de la problématique de l'inégalité des sexes en puisant dans nos souvenirs, nos émotions non exprimées et nos silences, auxquels ce projet donne forme. « Le texte de l'auteur est une espèce de bistouri qui nous permet de nous ouvrir nous-mêmes, de nous transcender, pour trouver ce qui est caché en nous », écrivait Jerzy Grotowski.⁴⁰²

⁴⁰²Jerzy Grotowski. Traduction de Claude B. Levenson, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, p.55.

Ce chapitre s'insère dans une trajectoire de recherche continue, qui met l'accent sur le langage visuel de la scénographie et son influence sur la représentation théâtrale, au-delà d'une vocation illustrative des didascalies. Ainsi, nous suivons la conception d'une scénographie qui cherche à échapper aux limites imposées.

Notre conception du dispositif scénique découle de deux choix fondamentaux. Le premier repose sur notre position vis-à-vis de la question de l'inégalité des sexes soulevée par l'œuvre de Molière, qui a donné une orientation féministe à l'agencement des escaliers et d'un Al-Atba (seuil), en lui octroyant une dimension sexuelle. Le second s'appuie sur la notion de seuil comme paradigme qui a sous-tendu notre analyse des diverses mises en scène de la pièce (Al-Atba et les escaliers).

La nature de ce travail, de l'ordre d'une esquisse, nous a amenée à engager une réflexion sur le processus créatif du scénographe et sur l'importance fondamentale du dessin en scénographie. Les approches de scénographes contemporains tels que Robert Wilson, Yannis Kokkos, Richard Peduzzi et Raymond Sarti ont grandement contribué à enrichir notre étude. Par la suite, nous avons exposé notre démarche créative et nos choix esthétiques pour notre dispositif, en puisant notre inspiration auprès d'artistes tels que Zaha Hadid, Anish Kapoor, Lucio Fontana, Gustave Courbet et Niki de Saint Phalle. Finalement, nous avons réfléchi à notre dispositif en mouvement, en faisant des arrêts sur images sur des scènes où nous avons envisagé des changements de décors.

Nous en arrivons à conclure, en tant qu'auteur de cette recherche, que cette exploration scénographique de *L'École des femmes* s'est révélée être un voyage profond à travers les dimensions visuelles et conceptuelles de l'œuvre. Elle a permis de mettre en lumière notre interprétation personnelle du texte de *L'École des femmes* et de sa problématique, allant au-delà des mots, ouvrant ainsi la voie à une émancipation éventuelle grâce à des choix esthétiques et scénographiques soigneusement réfléchis.

À ce stade de notre recherche, il devient impératif pour nous, en tant que chercheuse, d'adopter un regard critique empreint de distance envers notre propre travail. Bien que notre corpus de mises en scène françaises et tunisiennes suscite un intérêt avéré en raison de ses angles plastiques distincts, il est indéniable que notre analyse des mises en scène tunisiennes demeure entravée par les difficultés que nous avons rencontrées. L'absence de captations vidéo et d'images de leurs scénographies a constitué un obstacle majeur. Bien que nous ayons pu

dénicher quelques rares ressources dans les archives, elles ne suffisent pas à étoffer notre étude de manière significative.

Par conséquent, notre investigation s'est essentiellement appuyée sur les articles de presse et les entretiens que nous avons menés. Néanmoins, nous ne pouvons ignorer que certaines réflexions étudiées reposent sur les "souvenirs" de ceux interrogés, ce qui soulève des interrogations quant à la fidélité de ces souvenirs face à la réalité des événements scéniques. Dans quelle mesure ces souvenirs pourraient-ils altérer la vérité historique et artistique des réalisations théâtrales ? Face à ces défis méthodologiques et aux limites de notre exploration, de nouvelles perspectives et questions stimulantes s'ouvrent à nous. Comment pouvons-nous mieux appréhender l'expression plastique de la scénographie dans des contextes où les ressources visuelles sont rares ?

Ce travail demeure l'essai d'une chercheuse qui a entrepris de comprendre la scénographie théâtrale, sa poétique et ses subtilités, sans prétendre à une approche complète ou définitive. Il a été façonné par les conditions de travail, les ressources trouvées, les entretiens réalisés et la détermination d'approfondir davantage nos recherches, au cours de nos fouilles, afin de maîtriser un certain savoir. Nous avons entamé ce périple avec tout notre être, avec notre connaissance et nos ombres, mais par-dessus tout, avec une passion ardente pour ce domaine.

Bibliographie

I. Ouvrages Généraux

1. Encyclopédies et Dictionnaires :

- ALBIN Michel, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopédie Universalis, 1998, 924 pages.
- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1982, 1092 pages.
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, volume 1(A-K) Et volume 2 (L-Z)*, Paris, Larousse-Bordas, 2000, 1920 pages reliées.
- *Dictionnaire Larousse*.
- *Encyclopédie numérique Encarta*, États-Unis, Microsoft Corporation, 2009.
- *Encyclopédie numérique Larousse*.
- *Encyclopédie numérique Universalis*, France, 2011.
- *L'internaute : Dictionnaire Français*.
- *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, 2009.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, 447 pages.
- SIMON Alfred, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*, Paris, Larousse, 1970.

2. Ouvrages Théoriques :

- ARISTOTE, *Poétique d'Aristote*, trad. française par Ch. BATTEUX, France, Bibliothèque Nationale de France, 1874.
- ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes.4 ; Le théâtre et son double*, Lagny-sur-Marne, Gallimard, 1964.
- AULU-GELLE, *Les Nuits Attiques*, traduction de Maurice Mignon, Paris, Classiques Garnier, 1934.
- BABLET Denis, *Les voies de la création théâtrale*, France, Centre National de la Recherche Scientifique, 2004.
- BADINTER Elisabeth, *XY de l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BAKALTI Souad, *La femme tunisienne au temps de la colonisation : 1881-1956*, France, L'Harmattan, 1996.
- BANU Georges, *La scène surveillée : Essai*, Le temps du théâtre, Arles, Actes Sud, 2006, 172 pages.
- BANU Georges, *Les voyages du comédien*, Paris, Gallimard, 2012, 189 pages.

- BANU Georges, *Yannis Kokkos. Le scénographe et le Héron*, Arles, Actes Sud, 1989.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Grenoble, Roissard, 1976.
- BEN SMAÏL Nédra, *Vierges ? La nouvelle sexualité des Tunisiennes*, Tunis, Éditions Cérès, 2012.
- BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre*, Paris, Gallimard, 2006, 1020 pages.
- BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 273 pages.
- BORY Aurélien et Catherine BLONDEAU, *L'Espèce dans l'Espace*, Arles, Actes Sud Papiers, 2017.
- BOUCRIS Luc, DUSIGNE Jean-François et FOHR Romain, *Scénographie, 40 ans de création*, Montpellier, L'entretemps Collection, Ex machina, 2010.
- BOUCRIS Luc, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Paris, co-édition L'Entretemps et Adapt éditions, coll. « Ex-machina », 2009, 140 pages.
- BOUCRIS Luc, *La Scénographie, Guy-Claude François à l'œuvre*, Paris, L'Entretemps, coll. « Ex-machina », 2009, 208 pages.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, France, Seuil, 1998.
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, trad. (Jean Tailleur, Guy Delfel, Béatrice Perregaux et de Jean Jourdheuil), Paris, L'Arche, 1972, 659 pages.
- BROOK Peter, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, traduction de Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977.
- CASTELLUCCI Romeo et CASTELLUCCI Claudia, *Les Pèlerins de la matière : Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, trad. de l'italien par Karin Espinosa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, 196 pages.
- CHEKHOV Michael, *Être acteur : technique du comédien* ; préface de Yul Brynner ; traduit de l'américain par Élisabeth Janvier ; avec la collaboration de Paul Savatier, Paris, Pygmalion, 2021, 225 pages.
- CHOLLET Jean, *André Acquart-architecte de l'éphémère*, Paris, Actes Sud Beaux-Arts, Hors Collection, 2006, 176 pages.
- Collection petits classiques Larousse, *L'École des femmes*, Larousse, 2007.
- CORVIN Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui : pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon 1985.
- D'ORMESSON Jean, *Odeur du temps*, Paris, Héloïse d'Ormesson, 2007, 475 pages.

- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I : Les faits et les mythes*, France, Gallimard, 1949.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949.
- DJEDIDI Hafedh, *Dramaturgie et mises en spectacle : esthétiques et enjeux de la représentation*, Tunisie, dar el-Mizen, 2005.
- DJEDIDI Hafedh, *Espaces temporalité et représentations*, Tunisie, l'or du temps, 2009.
- DJEDIDI Hafedh, *Faits et états des formes spectaculaires*, Tunisie, l'or du temps, 2016.
- DJEDIDI Hafedh, *Le théâtre tunisien dans tous ses états*, Tunisie, dar el-Mizen, 2003.
- DORT Bernard, *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, Le temps du théâtre, 1988, 183 pages.
- DURAND Gilbert, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, UGA Éditions, 2018.
- DURAND Gilbert, *L'imaginaire*, Paris, Hatier, 1994.
- DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, France, PUF, 2015.
- ECO Umberto ; trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1994.
- ECO Umberto ; trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985, 315 pages.
- FERAL Josette, *Livre théorie et pratique du théâtre ; au-delà des limites*, Montpellier, l'Entretemps, 2011.
- FOHR Romain, *Du décor a la scénographie ; anthologie commentée et textes sur l'espace scénique*, Montpellier, l'Entretemps, 2014, 342 pages.
- FRAISSE Geneviève, *Les Femmes et leur histoire*, Paris, Gallimard, 1998.
- FREYDEFONT Marcel, *Les contours d'un théâtre immersif*, revue *Agôn*, 1990-2010.
- FREYDEFONT Marcel, *Petit traité de scénographie*, France, Joca Seria, 2017.
- GIRARD Gilles, OUELLET Real, RIGAULT Claude, *L'univers du théâtre*, France, presse universitaire, 1995.
- GROTOWSKI Jerzy. Traduction de Claude B. Levenson, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971, 224 p.

- HERITIER Françoise, *Masculin / Féminin : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- HOWARD Pamela, *What is Scenography ?* Abington, Routledge, 2002.
- JABLONKA Ivan, *Des hommes justes, Du patriarcat aux nouvelles masculinités*, Paris, Ed Seuil, 2019.
- KOWZAN Tadeusz (collection l'Univers des discours), *Spectacle et signification*, Québec, Éditions Balzac, 1992.
- KOWZAN Tadeusz, *Littérature et spectacle*, Paris, La Haye : Mouton, 1975, 240 pages.
- KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du Théâtre*, France, Éditions Nathan, 1992.
- LEHMANN Hans-thies, Traduit de l'Allemand par Philippe-Henri Ledru, *Le théâtre Postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002, 307 pages.
- *Les voies de la création théâtrale*, C.N.R.S, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- LORI Renato, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Paris, Grenelle sas, 2006.
- MERVANT-ROUX M. Madeleine, *Figuration du spectateur, une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, 210 pages.
- MERVANT-ROUX M. Madeleine, *L'assise du théâtre, pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 2002, 265 pages.
- MOLES Abraham, ROHMER Elisabeth, *Psychologie de l'espace : textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor SCHWACH*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- MOLIERE, *œuvres complètes 2*, Paris, Garnier Flammarion, 1965.
- N'DA Pierre, *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- NAUGERETTE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, nations Nathan, 2000.
- PASTOUREAU Michel et SIMONNET Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Points, 2014.
- PASTOUREAU Michel, *Jaune : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2019, 240 pages.
- PASTOUREAU Michel, *Rouge : Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016, 216 pages.
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan, 1996, 319 pages.

- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles, théâtre mime danse danse-théâtre cinéma (3^e édition)*, Paris, Armand Colin, 2005.
- PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène*, Paris, Presses universitaires de Septentrion, 2007, 485 pages.
- PAVIS Patrice, *Voix et images de la scène, essais de sémiologie théâtrale*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, 228 pages.
- PEDUZZI Richard, *Là-bas, c'est dehors ; Préface d'Henri Loyrette*, Arles, Actes Sud, 2014, 280 pages.
- POLIERI Jacques, *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël / Gonthier, 1971.
- Préface de Joy Sorman "femmes libérées, ou le féminisme dans *L'École des femmes*", Collection dirigée par Johan Faerber, *Molière : L'École des femmes*, texte intégral, Paris, Hatier, 2019, 254 pages.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, 145 pages.
- REY-FLAUD Bernadette, *Molière et la farce*, Genève, Droz S.A, 1996.
- ROGALE Jean-Yves, *Francis Huster, Molière et les autres*, Paris, Éditions Mengès, 1982, 311 pages.
- ROGALE Jean-Yves, *Francis Huster, Molière et les autres*, Paris, Mengès, 1982.
- SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, librairie NIZET, Saint-Genouph, 2001.
- SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle, *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2017.
- SERROY Jean, *L'École des femmes*, collection Folio Classique, Gallimard, 2000.
- SONREL Pierre, *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984.
- STANISLAVSKI Constantin, *La formation de L'acteur*, traduit de l'anglais par Élisabeth Janvier ; préface de Jean Vilar, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2015, 349 pages.
- SURGERS Anne, *Scénographie du théâtre occidental (3^e éd.)*, Malakoff, Armand Colin, 2017, 272 pages.
- TISSERON Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Éd. Ramsay, 2001, 179 pages.
- TREMBLAY Pierre, POISSANT Louise, *Ensemble ailleurs*, Québec, Presses de l'université du Québec, 2010.

- UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, France, Éditions Points, 2015, 112 pages.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, 237 pages.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, 318 pages.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1999, 217 pages.
- VIAL Stéphane, *Préface de Patrick JOUIN*, France, Hatier, 2001.
- VIEGNES Michel, *Le théâtre : problématiques essentielles*, France, Hatier, 2001.
- ZOLA Émile, *Le Naturalisme au théâtre : Les théories et les exemples*, Paris, G. Charpentier, 1881.

II. Articles :

- ANCEL Franck, « Les lois d'une scénographie », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004, pp.9-12.
- BAYARD Marc (Ed. 2011), « Le décor comme objet dans l'esthétique théâtrale irrégulière du XVIIe siècle », *Agôn*, France, n°4.
- BEN CHAABANE Azza, « La scénographie dans le spectacle *Destin de femmes* : enjeux et perspectives », *États de l'Art*, Sousse, publications du CIRDAV (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants), Juin 2023, n°3, pp.15-29.
- BEN CHAABANE Azza, « Le devenir de *L'École des femmes* à la rencontre des imaginaires », *Les cahiers Kaléidoscope (compilation d'Articles)*, Sousse, Unité de recherche en esthétiques et pratiques des Arts UR13ES57, Magic Print, Juin-Novembre 2020, Numéro double 5 et 6, pp.43-56.
- CORVIN Michel, « Jacques Polieri, un franc-tireur qui visait juste », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004, pp.13-22.
- DAOU Sonia, « Une scénographie au service du ludique dans *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais », *Les cahiers Kaléidoscope (compilation d'Articles)*, Sousse, Unité

de recherche en esthétiques et pratiques des Arts UR13ES57, Magic Print, Novembre 2018, Numéro 03, pp. 55-73.

- DELMOTTE Benjamin, « L'hétéronomie de la scénographie », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, pp.31-40.
- DJEDIDI Hafedh, « La fortune de Molière dans le théâtre tunisien », in *مولى يرفيتيونس* Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, article n°1 en Français, non paginé.
- El MAY Mohamed, « بتداري غول يرفيتيونس », in *مولى يرفيتيونس* Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, article n°1 en arabe, non paginé.
- FARTATE Omar, « Molière dans le monde arabe », *Journées théâtrales de Carthage*, Tunis, JTC, 2022, article n°2 en français, non paginé.
- FREYDEFONT Marcel, « l'enseignement de la scénographie en France », *Jeunes scénographies : à travers l'enseignement de la scénographie en France*, document établi par Réso-Scéno, éd. MF- Union des scénographes, Lyon, 1999.
- FREYDEFONT Marcel, « Une poétique des lieux », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017.
- GABEL Jacques, « Postface : le cheminement du scénographe », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017, pp.143-144.
- KOKKOS Yannis, « Rendre visible l'invisible », *Petit traité de scénographie*, Marcel Freydefont (dir), France, Joca Seria, 2017, pp.81-84.
- Les cahiers de l'Unité de Recherche en Esthétiques et Pratiques des arts (UR13ES57) *Kaléidoscope* – (compilation d'articles), numéro 3, (Ed. Novembre 2018), Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse, Université de Sousse.
- MATHIEU Dominique, « Dramaturgie des objets dans l'œuvre théâtrale de Beaumarchais, Paris », *L'information littéraire*, Les Belles lettres, 2002, numéro 3, pp.6-11.
- NEVEUX Olivier, TALBOT Armelle, « Penser le spectateur », *Théâtre public*, n°208, juin 2013.
- NORMAN Sally Jane, « Numérique et art vivant », *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Michel Corvin et Franck Ancel (dir), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2004.

- *Nouvelle Revue d'esthétique n°20*, Société française d'esthétique (dir. Ondine Bréaud-Holland), 2017.
- RACHED Fathi, « La scénographie approche définitionnelle », *États de l'art*, Sousse, Publications du CIRDAV (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants), Juillet 2022, n°1, pp.106-111.
- Sélection des communications d'un colloque (Actes du colloque) : Textes réunis par Michel Corvin et Franck Ancel, *Autour de Jacques Polieri : scénographie et technologie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2004.
- SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle, « La scénographie théâtrale, un art contemporain », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, pp.21-29
- THIMONIER Victor, « Débordements scénographiques : Expériences de franchissement du seuil au théâtre », *Nouvelle Revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, 2017, n°20, pp.61-76.
- TRABELSI Ons, « Molière, un classique arabe ? », *Journées théâtrales de Carthage*, JTC, Tunis, 2022, article n°1 en français, non paginé.

III. Travaux académiques : Thèses et mémoires

- BOULAY Clarence, *Pour une approche scénographique de l'espace insulaire*, Thèse de doctorat sous la direction de Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales, soutenue le 13 décembre 2022.
- CHATONNIER Cassandre, *La scénographie, un espace à vivre : L'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique*, mémoire présenté comme exigence partielle de La maîtrise En Théâtre, sous la direction de Anick La Bissonnière, Université Du Québec à Montréal, avril 2016.
- CLUZEAUD Clémentine, *La scénographie peut-elle faire œuvre pour elle-même ? : La scénographie comme épuisement, expérience, évènement*, Thèse de doctorat en Arts, sous la direction de Sandrine Dubouilh, Université Bordeaux Montaigne, soutenue le 17 novembre 2021.
- GILONE Brun, *Réflexions sur une pratique scénographique*, Thèse de doctorat dirigée par Patrice Pavis, Université de Paris 8, 1998.
- RACHED Fathi, *Un siècle de scénographie dans le théâtre tunisien, de l'amateurisme à la professionnalisation (1912-2012)*, Thèse de doctorat en Arts du spectacle sous la

direction de Geneviève Jolly, Université de Strasbourg, Strasbourg, soutenue le 07 septembre 2020.

IV. Webographie

1. Articles

- KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception », *Revue Germanique Internationale*, 1997, numéro 8, pp.151-172. [URL : <http://journals.openedition.org/rgi/649>]. (Consulté le 24/04/2023).
- LAFRANCE Maude, « Quand le réel entre en scène : la figure de l'enfant chez Castellucci », *Jeu. Revue de Théâtre*, Cahiers de théâtre Jeu, 2012, numéro 142, pp. 90–97. [URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2012-n142-jeu077/66361ac.pdf>]. (Consulté le 03 Juin 2023).
- LE BART Christian, « Christine Guionnet et Erik Neveu, Féminin/Masculin. Sociologie du genre », *Mots. Les langages du politique*, 2005, n°78, pp. 147-149. [URL : <http://mots.revues.org/466>]. (Consulté le 20/06/2019).
- Pascal Legros Productions, « *L'École des femmes*. Mise en scène Armand Eloi », Paris, Tournée sur la saison 2016-2017. [URL : https://www.plegros.com/spectacles/saison-2016-2017_ecole-des-femmes/ecole-des-femmes_presentation.pdf]. (Consulté le 08/04/2019).
- PICARD Anne-Marie, « Les altérités du corps théâtral : notes de travail », *L'Annuaire théâtral*, Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1992, numéro 12, pp. 137–147. [URL : <https://doi.org/10.7202/041180ar>].
- SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle, « scénographie et création », publication en ligne, Wikicreation, Institut ACTE UMR 8218, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne & CNRS, LabEx CAP, publié le 04 septembre 2017. [URL : <http://www.wikicreation-test.fr/fr/articles/824>] ; (Le fichier est désormais indisponible, il nous a été remis par l'auteur).
- TORTOSA PUJANTE Belén, « À la recherche du temps vécu : Le théâtre de la Societas Raffaello Sanzio », *Recherches*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 30 novembre 2021, numéro 27, pp. 185-196. [URL : <https://journals.openedition.org/cher/4587>]. (Consulté le 03 Juin 2023).

- WANG Lun-Yue Frédéric, « L'image et l'imaginaire chez Maurice Blanchot », *Le récit médusé*, Littérature, 1995, n°97, pp.52-59. URL : [https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_97_1_2361]. (Consulté le 10/05 2022).

2. Ouvrages

- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, 310 pages. [URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bachelard_gaston/air_et_les_songes/air_et_les_s onges.pdf]. (Consulté le 03 Mai 2020).
- JAUSS Hans-Rober, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, 284 pages. [URL : file:///C:/Users/azzab/Downloads/Pour_une_esthetique_de_la_reception.pdf]. (Consulté le 24/04/2023).
- WILDE Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Albert Savine, 1893. [URL : https://www.google.tn/books/edition/Le_portrait_de_Dorian_Gray/JPp7EAAAQBA J?hl=fr&gbpv=1&printsec=frontcover&bshv=rimg/1]. (Consulté le 01/06/2022).

3. Sites Web

- BORNE Olivier, « Les accessoires de théâtre : un prolongement de l'acteur », 28 février 2016, *Accessoires de théâtre*, (consulté le 17/07/2022), [https://www.olborne.com/blog/accessoires-de-theatre/#:~:text=Les%20accessoires%20de%20th%C3%A9%C3%A2tre%20%3A%20un,acteurs%20doit%20%C3%A2tre%20en%20repr%C3%A9sentation].
- COSTAZ Gilles, « L'École des femmes de Molière. C'est une femme qu'on met en cage », 21 décembre 2015, Webtheatre, (consulté le 14/08/2019), [URL : http://www.webtheatre.fr/L-Ecole-des-femmes-de-Moliere].
- JOURDHEUIL Jean, « Heiner Müller : Le texte comme matériau musical », le 01 Mars 2013, *Ensemble Intercontemporain*, [URL : https://www.ensembleintercontemporain.com/fr/2013/03/heiner-muller-le-texte-comme-materiau-musical/]. (Consulté le 02 Juin 2023).

- KÉFI Ridha, « Et Bourguiba libéra la femme », 2006, Jeune Afrique, (consulté le 05/03/2019), [URL : <https://www.jeuneafrique.com/62898/politique/et-bourguiba-lib-ra-la-femme/>].
- Le Festival d'Avignon, « Inferno », 2008, (consulté le 05 Mai 2023), [URL : <https://festival-avignon.com/fr/edition-2008/programmation/inferno-24609#section-infos>].
- L'odéon-Théâtre de L'Europe, « *L'École des femmes* : un trouble certain », 19 Novembre 2018, [URL : <http://www.placedelodeon.eu/lecole-femmes-trouble-certain/>].
- PAINGAULT ANNE, « Pour ma Régie », 2012, (consulté le 05/01/2023), [URL : <http://annepaingault.over-blog.com/article-pour-robin-et-romain-68876435.html>].
- Romeo Castellucci, « Romeo Castellucci (1960) § Intégrisme/Intégrité », 31 octobre 2014, (consulté le 26/05/2023), [URL : <https://culturieuse.blog/2014/10/31/romeo-castellucci-1960-%C2%A7-integrismeintegrite/>].
- SCHMITT Olivier, « Avec *Hamlet*, Bob Wilson livre les mémoires d'un artiste contemporain », 15 septembre 1995, Le Monde, (consulté le 03/05/2023), [URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1995/09/15/avec-hamlet-bob-wilson-livre-les-memoires-d-un-artiste-contemporain_3859883_1819218.html].
- SYKES Julian, « “Tristan” violemment zen », 14 avril 2005, Le Temps, (consulté le 22/02/2023), [URL : <https://www.letemps.ch/culture/tristan-violemment-zen>].

4. Entretiens consultés :

- « Exposition Joseph Svoboda », Institut National de l'Audiovisuel (INA), 28 décembre 1966, (consulté le 30 avril 2023), [URL : <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/rxf01029650/exposition-joseph-svoboda>].
- BRAUNSCHWEIG Stéphane, « Les choix scénographiques et dramaturgiques de *L'École des femmes* », entretien (document vidéo) à Odéon-Théâtre de l'Europe - Paris, ajoutée le 16 novembre 2018, Théâtre-Contemporain, (consulté le 25/02/2020). [URL : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-choix-scenographiques-et-dramaturgiques-de-L-ecole-des-femmes-par-S-Braunschweig>].
- BRAUNSCHWEIG Stéphane, « Stéphane Braunschweig- La préfiguration de Lolita », *Théâtral magazine*, Novembre - Décembre 2018, (consulté le 25/01/2020), [Stéphane Braunschweig en entretien avec Gilles Costaz]. [Propos extraits d'un article

de magazine de Gilles Costaz qui nous a été remis par le metteur en scène et scénographe Stéphane Braunschweig], pp. 26-29.

- BRUGUIÈRE Dominique, « Faire la lumière au théâtre », 24 septembre 2017, radio France, (consulté le 22 Juillet 2020), [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/une-saison-au-theatre/faire-la-lumiere-au-theatre-2612450>].
- BUREN Daniel, « Buren : “Ce qui m’intéresse chez Ravel, c’est l’abstraction” », 06 mai 2014, Beaux-Arts Magazine n°471, Daniel Buren en entretien avec Magali Lesauvage. [URL : <https://www.beauxarts.com/grand-format/buren-ce-qui-minteresse-chez-ravel-cest-labstraction/>]. (Consulté le 28 mai 2023).
- CASTELLUCCI Romeo, « Inferno », février 2008, *Théâtre Contemporain*, Romeo Castellucci en entretien avec Antoine de Baecque. [URL : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/>]. (Consulté le consulté le 05 Mai 2023).
- CASTELLUCCI Romeo, « Romeo Castellucci. “L’art, c’est une condition pour penser” », 25 juin 2015, *Inferno*, Romeo Castellucci en entretien avec Bruno Paternot. [URL : <https://inferno-magazine.com/2015/06/25/interview-romeo-castellucci-lart-cest-une-condition-pour-penser/>]. (Consulté le 30 mai 2023).
- HUPPERT Isabelle, « Journal de 20h », 26 septembre 1993. [URL : <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>], (consulté le 05/04/2023).
- Interview de Maurice Béjart par Claude Samuel, organisation les Nations unies pour l’éducation, la science et la culture, Paris, le 13 aout 1965.
- JEANNETEAU Daniel, « Le plateau comme seuil », *Agôn* [En ligne], entretien réalisé le 3 juillet 2012 à Paris, mis en ligne le 13 décembre 2012, (consulté le 20 septembre 2020), [Daniel Jeanneteau en entretien avec Alice Carré et Aurélie Coulon]. [URL : <http://journals.openedition.org/agon/2348>].
- MÉNARD Phia, « Phia Ménard : “La domination n’est pas un mode de gouvernance” », 2019, *Toute La Culture*, (consulté le 10/01/2022), [Interview]. [URL : <https://toutelaculture.com/actu/phia-menard-la-dominacion-nest-pas-un-mode-de-gouvernance-interview/>].

- PEDUZZI Richard, « Richard Peduzzi en entretien avec Gilbert Durand », (document vidéo) INA, (consulté le 15/02/2023), [URL : <https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Peduzzi/richard-peduzzi/transcription/27>].
- WILSON Robert, « Bob Wilson : ‘‘La lumière est la chose la plus importante au théâtre’’ », 2022, Radio France, (consulté le 05/01/2023), [Robert Wilson en entretien avec Arnaud Laporte au Théâtre de la Ville à l’Espace Cardin]. [URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/bob-wilson-la-lumiere-est-la-chose-la-plus-importante-au-theatre-5626624>].
- WILSON Robert, « Entretien avec Robert Wilson », janvier 1997, IRCAM -Centre Pompidou, (consulté le 19 juillet 2020), [URL : <http://articles.ircam.fr/textes/Ircam97b/>].

Table des figures⁴⁰³

Figure 1 : <i>The Old Woman</i> , mise en scène, scénographie & conception lumières de Robert Wilson © Lucie Jansch, Radio France, 2013.....	50
Figure 2: Affiche promotionnelle de <i>L'École des femmes</i> , mis en scène par Armand Eloi. © Pascal Legros Productions	58
Figure 3: Affiche publicitaire du diptyque « Agnès hier et aujourd'hui » & <i>Agnès</i> (Catherine Anne) / <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne © Théâtre d'Ivry Antoine-Vitez	59
Figure 4: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène, scénographie Stéphane Braunschweig, photo Simon Gosselin © Théâtre de l'Odéon.....	60
Figure 5: Affiche publicitaire de <i>L'École des femmes</i> & "Mahjouba", adaptation et mise en scène Tayeb Saddiki au Maroc (1960).....	63
Figure 6: Représentation de <i>L'École des femmes</i> au Ribat de Sousse- 1972 ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.....	68
Figure 7: <i>I Am the Wind</i> de Jon Fosse, mis en scène par Patrice Chéreau & scénographie Richard Peduzzi, présenté notamment au Festival d'Avignon 2011. © Simon Annand.	79
Figure 8: <i>I Am the Wind</i> de Jon Fosse, scénographie Richard Peduzzi, (Capture d'écran, chap.30) URL : https://entretiens.ina.fr/memoire-du-theatre/Peduzzi/richard-peduzzi/sommaire	79
Figure 9: <i>Orlando</i> d'après Virginia Woolf, mise en scène & scénographie et lumières de Robert Wilson © Abisag Tüllman, 1994.	80
Figure 10: <i>Orlando</i> d'après Virginia Woolf, mise en scène & scénographie et lumières de Robert Wilson URL: https://www.theatre-odeon.eu/en/orlando	80
Figure 11: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque « Agnès hier et aujourd'hui » & <i>Agnès</i> (Catherine Anne) / <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).	82
Figure 12: <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, Acte I, scène 1, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	83
Figure 13: Figures illustrant les fonctions de l'escalier dans <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	83
Figure 14: Figure illustrant la technique de l'ouverture de la porte dans le spectacle <i>L'École des femmes</i> , Scénographie de Sigolène de Chassy (Capture d'écran).	84
Figure 15: Transformation du balcon en une porte à guillotine coulissante, <i>L'École des femmes</i> , Scénographie de Sigolène de Chassy (Captures d'écran).....	84
Figure 16: <i>L'École des femmes</i> , Scénographie de Sigolène de Chassy (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	84
Figure 17:Maquette du scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.....	85

⁴⁰³Vu le nombre important des illustrations auxquelles nous avons fait appel, nous avons jugé inutile d'alourdir cette table par des illustrations miniatures.

Figure 18: Esquisse du scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.	85
Figure 19: Vue de Plan de la gloriette réalisée par la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir pour <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles d'Armand Eloi.	85
Figure 20: Agnès assise sur une balançoire en corde, Acte I, Scène 1 - <i>L'École des femmes</i> . URL : https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/	86
Figure 21: La transformation de la cage en gloriette par rotation du dispositif par Arnolphe, <i>L'École des femmes</i> (capture d'écran du spectacle) © Archives personnelles d'Armand Eloi. (La captation du spectacle nous a été fournie par le metteur en scène).....	86
Figure 22: Porte de la cage côté jardin, scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir. URL : https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/	86
Figure 23: <i>L'École des femmes</i> , Acte I, scène 1 - Représentation de la grille en cuivre située au fond de la scène, symbolisant une barrière entre l'intérieur et l'extérieur de la maison. (Capture d'écran)....	87
Figure 24: La Transparence du dispositif scénique- <i>L'École des femmes</i> , scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir (capture d'écran).	87
Figure 25 : <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 © Elizabeth Carecchio URL : https://www.la-coursive.com/projects/lecole-des-femmes/	89
Figure 26: <i>Le Misanthrope</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).URL : https://www.youtube.com/watch?v=12twXcl58YA&ab_channel=St%C3%A9phanieMartin	89
Figure 27: Illustrations mettant en évidence la conception des panneaux vitrés dans la scénographie de Stéphane Braunschweig pour <i>L'École des femmes</i> , Acte I, scène 1 (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	90
Figure 28: Illustrations de l'évolution de la scénographie de Braunschweig à travers les châssis vitrés, <i>L'École des femmes</i> , Acte I, scène 2 (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	90
Figure 29: Illustration du rideau séparant la chambre d'Agnès du reste du décor, <i>L'École des femmes</i> , scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 3. (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	91
Figure 30: Illustrations des deux portes menant à la chambre d'Agnès, <i>L'École des femmes</i> , scénographie de Stéphane Braunschweig, acte I. (Capture d'écran).	91
Figure 31: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Mohamed Kouka, adaptation Hamdi EL Hmaidi, scénographie, Mohsen El Raies, 1995, [Annonce de presse pour la pièce de <i>L'École des femmes</i>], consulté dans www.leslivresindes.com . Mohamed AL Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, non paginé.	93
Figure 32: Représentation de <i>L'École des femmes</i> au Ribat de Sousse- Mise en scène Mohamed Zorgati (1972), ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.....	94
Figure 33: Schéma récapitulatif des interprétations scénographiques du seuil dans <i>L'École des femmes</i> , explorant les enjeux thématiques et divers imaginaires des metteurs en scène et scénographes étudiés © Azza Ben Chaabane	95
Figure 34: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque « Agnès hier et aujourd'hui » & <i>Agnès</i> (Catherine Anne) / <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).	96

Figure 35: <i>Hamlet</i> , mise en scène d'Antoine Vitez & scénographie de Yannis Kokkos, au Théâtre national de Chaillot, 1983. URL : https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00493/hamlet-mis-en-scene-par-antoine-vitez-a-chaillot.html	97
Figure 36: Deux images de gloriottes qui ont servi d'inspiration à la scénographe Emmanuelle Sage-Lenoir © Archives personnelles du metteur en scène Armand Eloi.	98
Figure 37: Images inspirantes du dispositif scénographique d'Armand Eloi et Emmanuelle Sage-Lenoir © Archives personnelles du metteur en scène Armand Eloi.	99
Figure 38: Illustrations des sources d'inspirations pour la mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles du metteur en scène.....	100
Figure 39: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : https://vimeo.com/327310297	101
Figure 40: Photographies du village bleu et blanc de Sidi Bou Saïd, Tunisie [photographie] URL : https://maison-monde.com/village-bleu-blanc-de-sidi-bou-said/	104
Figure 41: Représentation de <i>L'École des femmes</i> au Ribat de Sousse- Mise en scène Mohamed Zorgati, 1972 ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.	105
Figure 42: Schéma récapitulatif des choix esthétiques de dispositifs scéniques dans les différentes mises en scène étudiées de <i>L'École des femmes</i> , illustrant leurs impacts sur l'expérience théâtrale © Azza Ben Chaabane.....	107
Figure 43: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte II, scène1. (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	109
Figure 44: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte III, scène 4 © Simon Gosselin. URL : http://www.simongosselin.fr/l-ecole-des-femmes.html	110
Figure 45: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, fin de l'acte II. (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	110
Figure 46: Extrait de la traduction de Hamdi Al-Hamadi de la pièce de théâtre <i>L'École des femmes</i> , trouvé dans l'ouvrage <i>Molière en Tunisie</i> (Florilège recueillis par Mohamed El May).....	114
Figure 47: Illustrations des gestes de harcèlement physique d'Arnolphe envers les femmes, <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	117
Figure 48: illustrations des exercices physiques effectués par le personnage d'Arnolphe, <i>L'École des femmes</i> (Molière), mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	119
Figure 49: Photos illustrant le personnage d'Arnolphe avec et sans sa canne - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi.....	120
Figure 50: Agnès assise sur une balançoire en corde, Acte I, Scène 1 - <i>L'École des femmes</i> . URL : https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/	120
Figure 51: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, Acte I, scène 1 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle) URL : https://vimeo.com/327310297	121
Figure 52: Acte I, scène II, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, (Capture d'écran).	122

Figure 53: Mise en scène de Catherine Anne, Diptyque <i>Agnès hier et aujourd'hui</i> & <i>Agnès</i> (Catherine Anne) - <i>L'École des femmes</i> (Molière), © TNBA-DAC – Dossier d'accompagnement culturel théâtre Bordeaux, mars 2015 (Archives personnelles de Catherine Anne).....	124
Figure 54: Dessin du costume d'Arnolphe- Floriane Gaudin, <i>L'École des femmes</i> © Archives personnelles de Catherine Anne.	125
Figure 55: Recherche de la silhouette d'Agnès -Floriane Gaudin, <i>L'École des femmes</i> © Archives personnelles de Catherine Anne.	125
Figure 56: Illustrations explorant l'impact du costume sur la révélation de la masculinité intérieure des comédiennes dans la pièce <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	125
Figure 57: Acte III, scène 2- Les maximes du mariage- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	126
Figure 58: Acte V, scène 3&4 - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Catherine Anne & costumes Floriane Gaudin (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	126
Figure 59: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Armand Eloi & costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana, 2018©Xavier Cantat.	127
Figure 60: Illustrations explorant la similitude entre la robe conçue pour le personnage d'Agnès (costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana) et celle portée par la jeune femme dans le tableau "La liseuse "de Jean-Honoré Fragonard (La liseuse, vers 1770, [peinture à l'huile sur toile] 81,1 cm × 64,8 cm).....	128
Figure 61: Costume d'Arnolphe dans <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Armand Eloi & costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana. URL : https://theatreactu.com/lecole-des-femmes-mise-en-scene-darmand-eloi-au-theatre-14/	129
Figure 62: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Armand Eloi & Costumes Paul Andriamanana Rasoamiaramanana©Pascal Legros Productions.	129
Figure 63: Photos des costumes de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Stéphane Braunschweig & costumes Thibault Vancaenenbroeck© Elizabeth Carecchio.	130
Figure 64: Photos des costumes d'Agnès et de Georgette, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Stéphane Braunschweig & costumes de Thibault Vancaenenbroeck	131
Figure 65: <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 2 (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	132
Figure 66: Photos illustrant les costumes des personnages dans la représentation de <i>L'École des femmes</i> au Ribat de Sousse -Mise en scène Mohamed Zorgati (1972), ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.....	133
Figure 67: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène Catherine Anne (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	136
Figure 68: La transformation de la gloriette en cage par Arnolphe, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi (capture d'écran).....	136
Figure 69: Acte II, scène 5, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi (capture d'écran).....	136

Figure 70: Photos du décor de <i>L'École des femmes</i> à l'acte V, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	139
Figure 71: Photos de <i>L'École des femmes</i> à l'acte V, scène 4, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	140
Figure 72: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	142
Figure 73: La Canne, une arme aux mains d'Arnolphe- Acte II, scène 2 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	142
Figure 74: L'utilisation de la canne par Arnolphe à l'Acte III, scène 3 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	143
Figure 75: La Canne, un symbole de pouvoir dans les mains d'Arnolphe - Acte IV, scène 4 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	143
Figure 76: La canne, symbole de rivalité entre Arnolphe et Horace - Acte III, scène 4 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	144
Figure 77: La canne transformée en barre de fitness par Arnolphe - Acte IV, scène 7 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & scénographie de Sigolène de Chassy, (Capture d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	144
Figure 78: L'utilisation de l'eau par Arnolphe - Acte III, scène 1 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne, (Capture d'écran)	145
Figure 79: L'utilisation de l'eau par Arnolphe - Acte V, scène 4 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne, (Capture d'écran)	145
Figure 80: La fonction de la chaise- Acte III, scène 2 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne, & scénographie de Sigolène de Chassy, (Captures d'écran du spectacle) URL : https://www.theatre-contemporain.net/video/L-Ecole-des-femmes-Moliere-Catherine-Anne-captation-integrale	146
Figure 81: Arnolphe brandissant sa canne, Acte I, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & scénographie d'Emmanuelle Sage-Lenoir (capture d'écran du spectacle).....	147
Figure 82: La canne, un accessoire polysémique dans <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & scénographie Emmanuelle Sage-Lenoir (captures d'écran du spectacle).....	147
Figure 83: Photo illustrant les accessoires de sport disposés sur la scène - <i>L'École des femmes</i> à l'acte V, mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	148

Figure 84: L'usage d'une paire de ciseaux par Agnès dans l'Acte I, scène 4- <i>L'École des femmes</i> , mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).URL : https://vimeo.com/327310297	149
Figure 85: L'usage d'une paire de ciseaux par Agnès dans l'Acte II, scène 5- <i>L'École des femmes</i> , mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).URL : https://vimeo.com/327310297	150
Figure 86: Agnès, tout en lisant les maximes du mariage, manipule un ruban de satin blanc dans l'Acte III, scène 2- <i>L'École des femmes</i> , mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	150
Figure 87: Le symbole du ruban de satin blanc : Agnès confrontée au destin des femmes en lisant la septième maxime du mariage- Acte III, scène 2, <i>L'École des femmes</i> , mis en scène et scénographié par Stéphane Braunschweig (Capture d'écran)	151
Figure 88: Arnolphe drapant délicatement Agnès d'un voile blanc mi-long à la neuvième maxime, Acte III, scène 2 - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig (Capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).URL : https://vimeo.com/327310297	151
Figure 89: Utilisation d'une pierre et d'une tige d'oignon vert comme armes dans l'acte IV- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène & scénographie Stéphane Braunschweig	152
Figure 90: Canne et chapelets, accessoires indispensables dans les rôles des vieux (Arnolphe et Chrysalde- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Mohamed Zorgati, 1972- ©Archives personnelles de Mohamed Zorgati.....	153
Figure 91: Accessoire de broderie aux mains d'Agnès dans <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Mohamed Zorgati, 1972 ©Archives personnelles de M. Zorgati.....	155
Figure 92: Maquette d'un élément de décor de <i>Phèdre</i> , mis en scène par Patrice Chéreau, Théâtre de l'odéon, [capture d'écran] URL : https://docplayer.fr/106870259-Richard-peduzzi-exposition-vernissage-mardi-20-novembre-a-19h.html	157
Figure 93: Mise en scène de <i>Phèdre</i> de Racine par Patrice Chéreau & scénographie Richard Peduzzi, Paris,2003©Théâtre de l'Odéon URL : https://www.theatreodeon.eu/en/Library%20and%20Archives/phedre_2	157
Figure 94: Des lumières latérales provenant du côté de la cour sont projetées sur les personnages, créant des ombres sur le dispositif scénique, Acte I, scène 1, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & lumières Nathalie Perrier (capture d'écran du spectacle)	159
Figure 95: Dans un environnement obscur, les personnages et le décor se fondent dans une profondeur mystérieuse, <i>L'École des femmes</i> , mise en scène de Catherine Anne & lumières Nathalie Perrier (capture d'écran du spectacle).....	159
Figure 96: Photos illustrant les différents types d'éclairage sur scène réalisée par Rodolphe Hazo - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi, (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle)	160
Figure 97: Une masse de lumières en douche projetée sur Agnès en Acte I, scène 1- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle).....	161
Figure 98: Transformation de la cage en gloriette et variations d'éclairage, Acte II, scène 5- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran de la captation vidéo du spectacle).....	161
Figure 99: Photos de l'acte III, scène 1 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran).....	162

Figure 100 : Photo de l'Acte II, scène 5 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran).....	162
Figure 101: Photos de l'acte III, scène 5 de <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran).....	163
Figure 102: Agnès, tenant une lanterne à la main, fin de l'Acte IV- <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (capture d'écran)	163
Figure 103: Photos de l'acte V, scènes1,2 et 3 - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi & lumières Rodolphe Hazo, (captures d'écran)	163
Figure 104: <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (captures d'écran du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297 ..	164
Figure 105: Lumière rouge projetée sur le voilage fermé, Acte III - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (capture d'écran du spectacle).	165
Figure 106: Lumière bleue projetée sur le voilage fermé - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig & Lumières Marion Hewlett, (capture d'écran du spectacle).	166
Figure 107: Photo de l'Acte III, scène 4 - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène d'Armand Eloi © Pascal Legros Productions.....	170
Figure 108: La manipulation de la cage par Arnolphe, <i>L'École des femmes</i> (capture d'écran du spectacle) © Archives personnelles d'Armand Eloi. (La captation du spectacle nous a été fournie par le metteur en scène)	175
Figure 109 : Photo illustrant la suppression progressive des panneaux vitrés dans la mise en scène de <i>L'École des femmes</i> , scénographie de Stéphane Braunschweig (capture d'écran du spectacle).	176
Figure 110: <i>Daphnis et Chloé</i> de Ravel, chorégraphie Benjamin Millepied, scénographie de Daniel Buren. Photo © Agathe Poupenev, 2014.....	198
Figure 111: <i>Einstein on the Beach</i> : opéra de Philip Glass mis en scène, en lumières et scénographié par Robert Wilson & Chorégraphie Lucinda Childs, © Photo.Lucie Jansch, 2012, à l'Opéra Berlioz - Le Corum, Montpellier, France.	201
Figure 112: Agnès s'enfuit du plateau à la fin de la pièce - <i>L'École des femmes</i> , mise en scène et scénographie de Stéphane Braunschweig, (capture d'écran de la captation vidéo du spectacle). URL : https://vimeo.com/327310297	209
Figure 113: <i>Hamlet</i> de Shakespeare, mis en scène et scénographié par Robert Wilson : monologue, 1995. URL : https://robertwilson.com/hamlet-a-monologue	210
Figure 114: Photos du spectacle <i>Inferno</i> librement inspiré de <i>La Divine Comédie</i> de Dante, mise en scène, scénographie, lumières et costumes de Romeo Castellucci, 2008. [Captures d'écran de la captation vidéo du spectacle] URL : https://www.youtube.com/watch?v=y3JFvgZD5iw&ab_channel=Jo%C3%A3oGraf	211
Figure 115: Schéma récapitulatif des différentes approches théâtrales de Stéphane Braunschweig, Robert Wilson et Romeo Castellucci. © Azza Ben Chaabane	212
Figure 116: Photos du spectacle <i>Inferno</i> librement inspiré de <i>La Divine Comédie</i> de Dante, mise en scène, scénographie, lumières et costumes de Romeo Castellucci, 2008. URL : https://desingel.be/fr/programme/theatre/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-inferno	224
Figure 117: <i>Hamlet</i> de William Shakespeare, mis en scène par Otomar Krejča & scénographie de Joseph Svoboda, au Théâtre national de Belgique en 1964. URL :	

https://www.ijoess.com/Makaleler/280937165_7.%20484-496%20hidayet%20softao%20c4%9flu.pdf	228
Figure 118: <i>Nora</i> de Henrik Ibsen, mis en scène par Thomas Ostermeier & scénographie de Jan Pappelbaum, 2004 © Bellamy. URL : https://festival-avignon.com/fr/edition-2004/programmation/nora-maison-de-poupee-27934	229
Figure 119: Esquisse au crayon sur papier, réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane.	231
Figure 120: Esquisse 3d, réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane.	231
Figure 121: <i>Einstein on the Beach</i> , storyboards de Robert Wilson, 1975 [mine graphite sur papier] 33 x 45 cm chacun © Robert Wilson © Centre Pompidou	233
Figure 122: <i>Médée</i> , Robert Wilson, Acte I-A & Acte II, 1984 [Lithographies sur papier Arches ou sur papier Japon] © Robert Wilson © Institut d'art contemporain — Villeurbanne/Rhône-Alpes	234
Figure 123: Esquisse de la scénographie d' <i>Hamlet</i> par Yannis Kokkos © Archives Yannis Kokkos / IMEC. URL : https://www.olyrix.com/artistes/5874/yannis-kokkos/photos/36116/maquette-de-yannis-kokkos	234
Figure 124: Photo d' <i>Hamlet</i> , mise en scène d'Antoine Vitez, décors et costumes de Yannis Kokkos, 1983 au Théâtre national de Chaillot. URL : https://etapes.com/scenographie-1-la-scene-fait-bloc/	234
Figure 125: <i>Tristan et Isolde</i> de Richard Wagner et <i>De la maison des morts</i> de Henrik Leoš Janaček. Scénographies : Richard Peduzzi, esquisses, aquarelle, 2007. © Atelier Richard Peduzzi © Richard Peduzzi, Là-bas, c'est dehors	235
Figure 126: Dessin de Richard Peduzzi pour le décor <i>De la maison des morts</i> de Leoš Janaček, sur pochette d'avion Air France, 2007. © Richard Peduzzi, Là-bas, c'est dehors	235
Figure 127: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , 2023 © Azza Ben Chaabane	237
Figure 128: Esquisse au crayon sur papier et sur Post-it, réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , 2023 © Azza Ben Chaabane	238
Figure 129: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , 2023 © Azza Ben Chaabane	238
Figure 130: <i>Galaxy SOHO (Pékin, Chine)</i> , conçu en 2012 par Zaha Hadid	239
Figure 131: <i>Le Centre Heydar Aliyev (Bakou, Azerbaïdjan)</i> , conçu en 2007 par Zaha Hadid	239
Figure 132: Plan aménagé avec calepinage (mon projet de PFE - 2015/2016 © Azza Ben Chaabane	239
Figure 133: Performance <i>Zanamrada</i> , 2018, Centre Culturel Universitaire Yahia Ibn Omar, Sousse © Azza Ben Chaabane	239
Figure 134: Illustrations de ma conception des escaliers pour mon dispositif scénographique de <i>L'École des femmes</i> , inspirée des collerettes de la Renaissance, 2023 © Azza Ben Chaabane	240
Figure 135: Illustrations de ma conception de la structure tubulaire située au centre des escaliers, <i>L'École des femmes</i> , 2023 © Azza Ben Chaabane	241
Figure 136: <i>Pelléas et Mélisande</i> , opéra de Claude Debussy, mise en scène de Pierre Audi & scénographie d'Anish Kapoor, 2008 © Photo. David Morgan	242
Figure 137: Anish Kapoor, <i>Dirty Corner</i> , 2011, [Installation], à La Fabbrica del Vapore, Milan, Italie.	243
Figure 138: Sculpture d'Anish Kapoor, <i>Dirty Corner - Le Vagin de la Reine</i> , 2015, [Installation], au parc du château de Versailles.	243
Figure 139: Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale, Attese</i> , [Acrylique sur toile], 1960 116 x 89 cm	244

Figure 140: Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale, Attese</i> (T.104), [Peinture vinylique sur toile], 1958 125 x 100,5 cm	244
Figure 141: Photos illustrant une disposition spatiale circulaire pour mon dispositif scénographique de <i>L'École des femmes</i> , réalisées par Azza Ben Chaabane, 2023 © Azza Ben Chaabane	245
Figure 142: Illustrations initiales (non retenues) représentant une série de visions pour différentes scènes possibles de <i>L'École des femmes</i> , réalisées par Azza Ben Chaabane, 2023 © Azza Ben Chaabane	246
Figure 144: Scénarimage de <i>L'École des femmes</i> , réalisée par Azza Ben Chaabane, 2023, [Technique : Aquarelle] © Azza Ben Chaabane	247
Figure 143: Scénarimage de <i>L'École des femmes</i> , réalisée par Azza Ben Chaabane, 2023, [Technique : Dessins infographiques réalisés avec 3ds Max et Photoshop] © Azza Ben Chaabane	247
Figure 145: Esquisse au crayon sur papier, mettant en lumière l'escalier (adoptant la forme des collerettes) et "Al-Atba" en tant que lieu de rencontres des personnages de la pièce, réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , 2023 © Azza Ben Chaabane	248
Figure 146: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte I, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	248
Figure 147: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte II, scène 5, 2023 © Azza Ben Chaabane	249
Figure 148 : Proverbe tunisien (Idrib al-qatousa tatrub al-arusa), écrit en arabe littéraire (Frappe le chat et la mariée se disciplinera).	250
Figure 149: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 2, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	251
Figure 150: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane	251
Figure 151: Esquisse 3d réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane	252
Figure 152: Esquisses infographiques (réalisées avec 3ds Max et Photoshop) par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 3, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	252
Figure 153: Esquisses réalisées avec 3ds Max par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte III, scène 5, 2023 © Azza Ben Chaabane	253
Figure 154: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte IV, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	253
Figure 155: Esquisse réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte IV, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	254
Figure 156: Esquisses au crayon sur papier, réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane.....	254
Figure 157 : Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane	255
Figure 158: Esquisse 3d réalisée par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte V, scène 4, 2023 © Azza Ben Chaabane	256
Figure 159: Illustrations réalisées par Azza Ben Chaabane, <i>L'École des femmes</i> , Acte V, scène 9, 2023 © Azza Ben Chaabane	257

Annexes

Dans cette partie, nous allons commencer par présenter les interviews que nous avons menées auprès de metteurs en scène, scénographes et comédiens dans le cadre de notre étude. Nous avons interviewé les personnes suivantes : Armand Eloï, Emmanuelle Sage-Lenoir, Stéphane Braunschweig, et Nejib Belkadhi. Il est important de souligner que leurs réflexions et remarques ont grandement contribué à notre analyse.

Nous tenons à préciser que M. Nejib Belkadhi a répondu librement en utilisant le langage qui lui convenait le mieux pour s'exprimer. Certaines réponses nous sont parvenues en dialecte tunisien, et nous avons donc tenté de les transcrire en tenant compte de l'esprit et du style de leurs discours.

Viennent ensuite les performances et spectacles auxquels nous avons participé en tant qu'interprète, notamment : *Les hommes d'argile 4*, *Les femmes aux pilons*, *Zanamrada* (Androgyne), *Spectacle Building*, etc. Ces expériences ont renforcé notre intérêt pour l'espace théâtral et ont confirmé notre choix de l'étudier dans le cadre de notre thèse.

Parmi les œuvres mentionnées ci-dessus, *Les femmes aux pilons* a particulièrement influencé notre choix pour le corpus de notre thèse. Cette performance a en effet exploré en profondeur la question du rapport entre les sexes, d'où *L'École des femmes* comme pièce d'étude.

Suivent des articles de presse relatifs aux adaptations de *L'École des femmes* en Tunisie, que nous avons consultés dans les archives et les ouvrages tunisiens.

Et enfin, les articles que nous avons publiés au cours de ces cinq années d'étude, lors des colloques *L'inachevé dans les arts* et *Les arts vivants dans la région méditerranéenne : état des lieux et perspectives* ont été publiés dans des revues telles que *Kaléidoscope* et *Les États de l'art*.

Annexe 1 :

Entretiens

Interview avec Armand Eloi : metteur en scène

Lieu, date et heure de l'interview : Paris, le 25/04/2019 à 11h

- Pourquoi cette volonté de représenter *L'École des femmes* qui date de 1662, à l'ère du XXI^e siècle ? Autrement dit, qu'est-ce qui, selon vous, fait la spécificité de cette pièce ?

« Il y a vraiment beaucoup de choses à dire à ce propos. Pourquoi tout à coup a-t-on envie de monter une pièce ? Moi, je suis né en Belgique, j'ai fait des études secondaires qui n'existent plus maintenant : des humanités classiques de latin et de grec. J'ai découvert le théâtre à travers les classiques. Même si après j'ai monté du théâtre contemporain, j'ai toujours eu une admiration et un goût pour les classiques, pour les grandes œuvres de Molière en particulier : *L'École des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope* ... ».

- Vous dites qu'il faut toujours parcourir les classiques, est-ce bien ça ?

« Je n'ai pas dit qu'il faut forcément y passer, en fait, prenons l'exemple d'un arbre : pour moi, les racines sont l'histoire, c'est le théâtre classique, et les feuilles sont le théâtre contemporain. On ne peut pas faire l'un sans l'autre, on ne peut pas ignorer le classique, et je pense que c'est comme si quelqu'un voulait faire de la musique, mais en ignorons Mozart, Beethoven et Bach. Ce n'est pas possible, je pense qu'il faut les deux. J'avais peut-être parfois tellement d'admiration pour certains auteurs que je n'osais pas les monter. Molière, j'avais tellement d'admiration que je n'étais pas encore arrivé à le faire. J'ai monté beaucoup d'autres choses, j'ai fait une bonne quinzaine de mises en scène, mais je n'avais pas eu l'occasion de monter Molière ou les moyens aussi. Il y a quand même une grosse distribution, et les choses après ont été faites, comme le théâtre, par hasard.

L'École des femmes est une pièce que j'adore, et il y a une permanence dans mon parcours de metteur en scène, qu'il y'a toujours un très grand rôle féminin, pas toujours majoritaire en nombre, mais beaucoup de pièces que j'ai montées tournent autour de personnages féminins puissants, et qui remettent en cause aussi la domination masculine.

La première pièce que j'ai montée, c'est une pièce de Mario Vargas Llosa, c'est un écrivain péruvien qui a pris le Prix Nobel de littérature il y a quelques années. Ça tourne autour d'un grand personnage féminin qu'on appelle "la Chunga", et donc en relisant *L'École des femmes*, ce qui m'a frappé, c'est que Agnès, il me paraît impossible qu'Agnès soit l'idiote telle qu'elle est décrite par Arnolphe.

Mon propre point de vue est que la pièce dure environ 24 heures, et en fait, en 24 h, Agnès va carrément partir sans fuir avec son amoureux. Et donc je suis parti de là. Je pense aussi que les grandes pièces classiques survivent, parce qu'elles ont franchi le siècle, elles racontent encore notre époque. J'ai trouvé

des relations dans le personnage d'Agnès et les adolescentes d'aujourd'hui. Il y a plusieurs éléments, mais il y a notamment une forme de désinvolture vis-à-vis de l'autorité.

Je ne sais pas comment on vit maintenant en Tunisie, mais en France, dès qu'une jeune fille va au collège par rapport à l'autorité de ses parents, elle est beaucoup plus indépendante, elle rejette l'autorité, par rapport à tout ce qui concerne la sexualité et l'amour aussi. À la fois il y a une sorte de liberté de temps, une liberté d'agir même, et à la fois, il y a une énorme pudeur. Je dirais même que la génération actuelle me semble plus pudique que la nôtre.

J'ai donné donc une lecture de la pièce dans laquelle Agnès est une fille extrêmement intelligente. Elle n'est pas du tout bête, elle est ignorante au début, car Arnolphe l'a fait grandir chez les bonnes sœurs. On pourrait imaginer qu'au lieu de lui dire que la sexualité est mal et que c'est un péché, on ne lui dit rien du tout, pour elle ça n'existe pas. Donc, quand elle rencontre Horace, elle ressent pour lui une attirance physique, mais comme on ne lui a rien dit, pour elle Arnolphe est son papa.

Molière a utilisé cela pour faire rire les gens. Dans la pièce, il y a beaucoup de sous-entendus sexuels, qui étaient très marqués à l'époque. Tout est très sexuel dans la pièce, mais elle exprime quelque chose sans aucune inhibition : « ça me fait des choses partout... ». Et lui, il comprend immédiatement, et il lui explique que c'est mal... Agnès est géniale, elle n'a pas d'inhibition, elle ne pense pas que Dieu entend que c'est mal. Arnolphe lui dit qu'il va arranger les choses et qu'il va l'épouser. Puis, elle fait entrer Horace dans sa chambre en l'absence de son père, et elle s'enfuit avec lui la nuit même.

Je ne vois donc pas vraiment ce qu'il y a de bête là-dedans. Au contraire, c'est extrêmement intelligent. C'est une fille très intelligente qui a été tenue dans l'ignorance, mais dès qu'elle découvre les choses, elle a une manière d'agir qui témoigne d'une liberté absolue, à la fois par rapport à son père, par rapport à la société dans laquelle elle vit et éventuellement par rapport à la religion. Ce n'est même pas la religion, car visiblement les bonnes sœurs ne lui ont pas désigné tout ça comme des péchés. Je trouve que c'est un personnage puissant qui doit faire écho pour nous à notre jeunesse, à nos adolescents.

Je pense qu'évidemment, les gens qui ont vu la pièce⁴⁰⁴ l'ont ressentie comme une pièce qui parlait, car dans la société française, il y a évidemment toutes les questions autour du voile, de la liberté des femmes qui paraissent assez grandes en Tunisie par rapport aux autres pays musulmans. Il y a eu beaucoup de polémiques autour de cela et cela faisait écho également.

Je n'aurais pas voulu désigner une communauté ou quelqu'un. Je pense que très souvent maintenant, les pièces classiques sont montées dans des décors et costumes tout à fait modernes, et en général, je pense que cela ne leur sert pas forcément. Plaçons la pièce dans son discours historique dans le passé. Elle

⁴⁰⁴La mise en scène d'Armand Eloi était montée en 2015, et c'était une période extrêmement particulière en France. Car à cette période, il y avait eu les attentats contre Charlie hebdo, et le jour de la quatrième de la pièce, il y a eu les grands attentats à Paris.

tient un discours universel sans que personne ne se sente visé immédiatement, mais en même temps, chacun peut aller trouver des analogies par rapport à sa propre situation.

À l'époque où nous avons monté la pièce, la situation des jeunes filles dans la communauté maghrébine entraînait complètement en choc avec ce qui s'était passé en France en 68 et la libération des femmes. De même, le principe de laïcité en France, qui stipule que la religion doit rester dans l'espace privé, etc. Je ne peux pas ignorer que la pièce a fait écho à tout cela, mais ce n'était pas notre objectif ».

- Quelle est votre source d'inspiration et quelle est votre vision de l'histoire, ou plutôt de la relation du trio ?

« *L'École des femmes* est une pièce qui a été inspirée d'une pièce espagnole, elle-même issue d'une histoire antérieure déjà existante : La précaution Inutile de Scarron. Les mêmes sources ont inspiré *Le barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

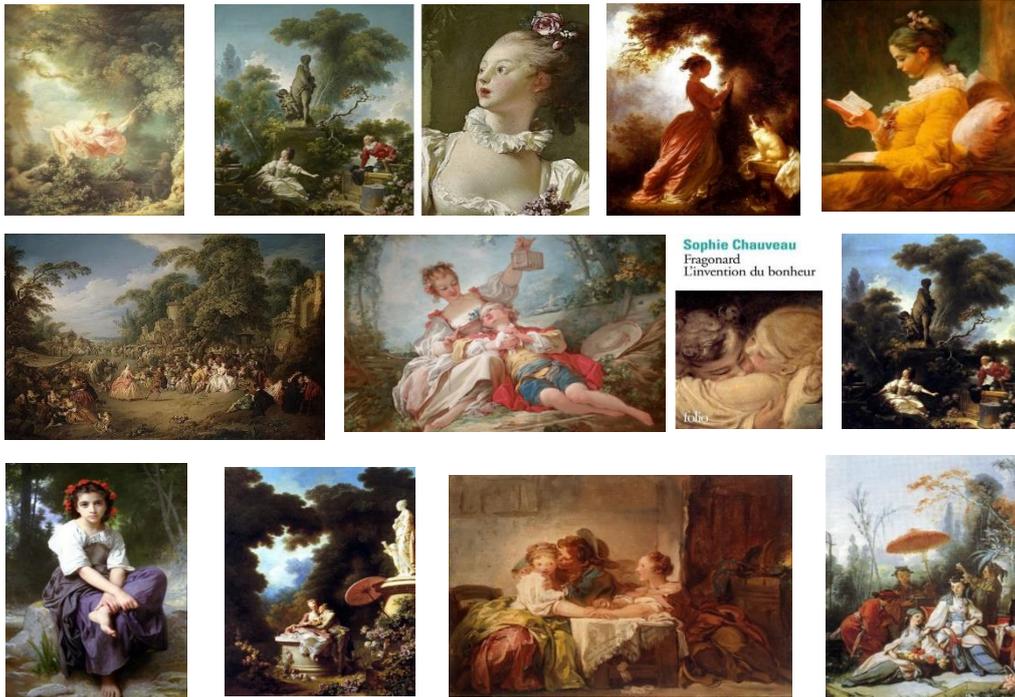
Pour ma part, j'ai trouvé que notre Horace me rappelait Almoviva : quand il rencontre Arnolphe, il dit « je vous avouerai avec toute franchise..., c'est Agnès, c'est un joli bijou qui va me rendre maître ». J'ai pensé que si Horace parlait avec Agnès, dans deux ans, Agnès tomberait amoureuse d'Horace parce qu'il est très beau. C'est une sorte de passion physique, mais peut-être qu'il n'est pas un homme si bien que ça. Et là, j'ai pris un point de vue par rapport à Arnolphe qui, lui, a fait éduquer Agnès pour en faire une bonne épouse dans tous les sens du terme, comme on le faisait à l'époque. Et en fait, Arnolphe va réellement tomber amoureux d'Agnès, et cet amour va le rendre beaucoup plus fragile, au point qu'à la fin de la pièce, il est prêt à tout lui pardonner.

À la fin, c'est Agnès qui domine Arnolphe : il dit « vous ne m'aimez pas », et ajoute « chose étrange d'aimer, je te pardonne tout » et elle lui répond « je ne vous aime pas ». Souvent, les metteurs en scène qui ont monté la pièce, l'ont fait pour le ridiculiser, moi je ne l'ai pas fait. J'ai mis Arnolphe sous ces genoux en disant « tout comme tu voudras, tu pourras te conduire ». Cela signifie qu'elle peut même aller voir ailleurs. C'est pourquoi j'ai dit à la fin qu'il l'aimait vraiment, qu'il ne l'aimait pas seulement pour son propre bonheur, mais aussi pour le sien. Cela montre qu'il est vraiment tombé amoureux, sinon il n'aurait pas été aussi faible et n'aurait pas agi ainsi.

En fait, c'est ainsi que j'ai lu l'histoire. Et évidemment à travers la pièce, Molière parle à Armande Béjart. Molière a dit qu'elle pouvait se conduire comme elle le voulait, car elle était jeune, tandis que lui avait plus de 40 ans à l'époque.

J'ai monté la pièce comme un vrai grand plaidoyer pour la liberté des femmes, et je trouve que ça vaut encore aujourd'hui. Lorsque je parle de liberté, je ne fais pas référence à la possibilité pour une femme d'avoir de nombreux amants ou pour un homme d'en avoir plusieurs. Je veux dire que chacun doit avoir le plein choix de qui il aime ou n'aime pas.

Et puisque je voulais que mon personnage d’Agnès soit très libre, j’ai pensé d’avantage au XVIIIe qu’au XVIIe. J’ai été inspiré par les peintures de Fragonard et autres artistes de cette période ».

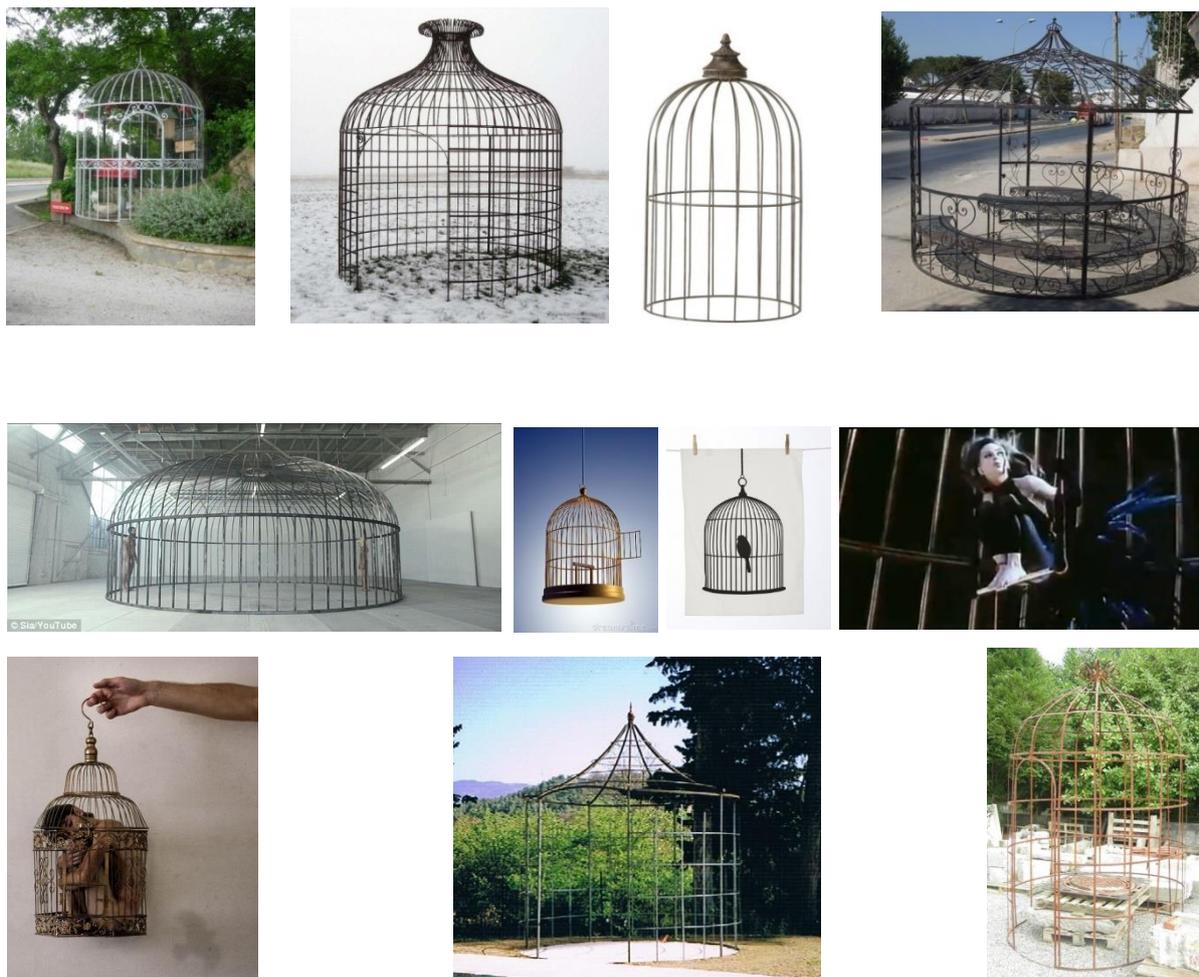


Illustrations des sources d’inspirations pour la mise en scène d’Armand Eloï © Archives personnelles du metteur en scène.

- Concernant la scénographie d’Emmanuelle Sage-Lenoir : vous avez placé une immense cage dorée au centre de la scène, qui se transforme en gloriette en rotation. Pourquoi une cage ? Quel message souhaitiez-vous faire passer avec ce dispositif ?

« En fait, lorsque je travaille avec une scénographe, ce que m’intéresse, c’est qu’elle me propose des idées auxquelles je n’aurais pas forcément pensé. Pour en revenir à la pièce, si on la lit attentivement, on se rend compte qu’à l’époque de Molière, il n’y avait pas nécessairement de décor. Les acteurs allaient sur les côtés, frappaient à la porte, mais il n’y avait pas une maison au centre. J’ai remarqué que dans un certain nombre de mises en scène connues et classiques de la pièce, on construisait la maison d’Arnolphe comme celle de Louis Jouvet, avec un jardin et des murs. Il y avait toujours des constructions imposantes, ce qui posait des problèmes pratiques, car je dirige une compagnie et nous devons pouvoir nous déplacer facilement avec notre spectacle.

J’ai demandé à Emmanuelle de trouver un moyen de représenter cette maison sans occuper tout le plateau. J’avais l’idée de quelque chose sur le côté, comme un mur avec une porte, plutôt qu’au milieu de la scène. Elle a répondu à ma demande simplement en proposant l’idée d’une gloriette. De plus, la pièce se déroule dans un milieu rural, ce qui est important. Elle a pensé à une gloriette, et l’une d’entre elle était une cage. Cela m’a rappelé une publicité avec une fille dans une cage comme un oiseau.



Illustrations des sources d'inspirations pour la mise en scène d'Armand Eloi © Archives personnelles du metteur en scène.

Et là, j'ai eu l'idée de mettre une cage avec un trapèze et de mettre la jeune fille en cage et que la maison soit représentée par cette cage.

J'ai cherché une manière ludique de changer de lieu, car dans la pièce, les actions ne se passent pas forcément au même endroit. Par exemple, dans le Vème acte, au début du Vème, les deux domestiques disent à Arnolphe que le cadavre du jeune homme n'est plus là, mais vraisemblablement Arnolphe lui-même n'est pas présent et ça se passe ailleurs, pas au seuil de la maison.

Pour moi, la scénographie a pour vocation d'illustrer une même histoire. Et j'aime bien faire entendre le texte.

Du coup, on voit la cage faisait la maison, et le fait de la tourner amène un grand changement. Il y avait des feuilles et nous nous sommes retrouvés ailleurs, bien que nous soyons dans le même endroit. Il y a aussi cette grille à l'arrière, où les choses se passent parfois dans le Vème acte, et nous les voyons se

produire à l'extérieur de la maison. Cela est possible sur un plateau nu, où l'on peut dire qu'il y a des endroits différents, mais c'est compliqué avec un décor logique et une transition du IV^e au V^eme acte. Cette idée a été développée en dialogue avec le scénographe. Le fait de manipuler la cage, c'est toujours Arnolphe qu'il le fait, il emmène Agnès dans un autre endroit.

Le rôle de l'éclairagiste est également important, car il a travaillé sur cet objet, en isolant parfois certaines parties du décor, surtout quand nous sommes de nuit ou derrière la grille. Pour moi, le théâtre est un travail très collectif ».

- Comment percevez-vous la situation des femmes dans la société au XXI^e siècle ?

« Moi en tant qu'homme, personnellement, je ne pourrais pas vivre heureux ou digne si ma femme ou mes filles ne jouissaient pas d'une véritable liberté. Après, nous devons savoir ce que nous entendons par liberté. Personnellement, je crois très profondément dans l'égalité. Par contre je crois aussi à la différence. Je crois à l'égalité et non pas à l'identité. L'homme et la femme ne sont pas identiques.

Mais, il est évident que c'est trop facile de placer la différence dans des domaines qui n'arrangent qu'uniquement l'homme, c'est-à-dire de croire que la femme serait à sa place dans la cuisine et s'occuperait de ses enfants. Je pense qu'il faut se débarrasser des clichés et des stéréotypes. D'ailleurs, je travaille déjà sur ça dans mon métier. Je fais partie d'une association d'acteurs qui s'appelle "Actrice-acteur de France Associés" et dans cette association, il y a un groupe qui se compose essentiellement de femmes et quelques hommes.

En outre, on peut signaler qu'il y a moins de rôles pour les comédiennes que pour les comédiens au théâtre. Et puis les comédiennes disparaissent dans le théâtre et dans le cinéma à partir de l'âge de 45-50 ans, l'âge de ménopause. Elles n'ont pas la même capacité de séduction, sauf quelques stars qui arrivent à continuer, comme si la femme ne pouvait se montrer que comme une femme jeune et désirable et non pas comme une femme mûre.

Les hommes sont des hommes, et les femmes sont des femmes. Je ne pense pas qu'on choisisse ce qu'on est. On est quand même quelque chose en dehors de son propre choix. Je ne crois pas que c'est une question de subjectivité. Pour moi, l'homme et la femme sont réellement parfaitement égaux, dans le sens où les êtres humains sont égaux, ça, c'est fondamental.

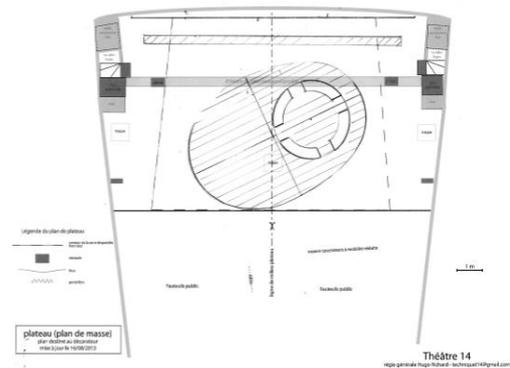
Je pense aussi que ça vient de notre substrat religieux, parce que, par exemple, dans le monde catholique, dans le monde juif, dans la Bible, le péché vient par la femme. C'est-à-dire, dans la jeunesse Adam et Ève, c'est pareil, la femme qui pêche. Là, je pense qu'il y a un substrat très puissant. Je pense quand même que nous sommes dans une période où les femmes se bougent beaucoup pour gagner leur indépendance. Mon plaidoyer pour la liberté n'est pas forcément un plaidoyer pour le libertinage ».

Interview avec Emmanuelle Sage-Lenoir : Scénographe

Lieu, date et heure de l'interview : Le 06/08/2019 à 8h30 par courrier électronique

- Vous avez mis une immense cage dorée au centre de la scène qui se transforme en gloriette en rotation ; pourquoi l'idée d'une gloriette ? Et quel était le message que vous vouliez transmettre à travers ce dispositif ?

« Je dirais que c'est l'inverse, la gloriette devient une cage. L'action se passe dans une petite ville de province française, sur une place de ville, entre deux maisons, précisément dans celle d'Arnolphe qui retient la jeune Agnès. Armand et moi avons délibérément choisi de placer le point de vue de la pièce, décors et costumes, plus tard qu'à l'époque de Molière, soit au XVIII^e siècle, sous l'influence de la peinture de Watteau à Fragonard si romantique et théâtrale à la fois.



Vue en plan du dispositif scénographique d'Emmanuelle Sage-Lenoir © Archives personnelles du scénographe.

Naturellement on peut supposer qu'un jardin entoure la maison. J'ai choisi de faire disparaître la maison et de laisser la tour ou une île. La gloriette du jardin, édifice romantique où l'on rêve, se raconte, se réfugie, où l'on s'isole ou se cache, où l'on donne rendez-vous d'amour, où l'on voit sans être vu et vice versa... cela dépend de l'éclairage. C'est un lieu théâtral par excellence à mon sens.

Pour Agnès, c'est un refuge et une prison cuivrée. C'est d'ailleurs pourquoi la gloriette est construite en métal, sans volutes forgées ni tressages de saule champêtres. Les scènes à l'intérieur de la maison se jouent dans la gloriette, le public profite de la transparence du volume, pour un jeu arbitraire du dedans - dehors.

Dans la mise en scène d'Armand, Arnolphe à la clé ! Obsédé par son amour exclusif, il ouvre ou ferme la gloriette à volonté, comme on ouvre et ferme la cage-prison d'un oiseau pour le nourrir, dans un mouvement perpétuel, qui lui tourne la tête littéralement, désespérément... ».

- Quelle vision avez-vous apportée à ce classique de Molière à partir de votre scénographie ?

« C'est une vision légère et poétique qui traduit la quête de liberté d'Agnès, si chère à Molière lui-même ».

Interview avec Stéphane Braunschweig le 13/10/2020 via zoom à 10h

- Pourquoi avez-vous choisi de monter *L'École des femmes* dans une salle de sport ?

« Tout d'abord, il y avait une contrainte particulière liée à la structure de la pièce : nous étions toujours à l'avant de la maison. Être sur le seuil de la maison, n'est pas très inspirant sur le plan scénographique. Autrement dit, si nous avions respecté ce qui était proposé par Molière, nous aurions simplement eu une porte dans un coin de rue, ce qui n'était pas spécialement inspirant. Je voulais éviter ce décor réaliste tout en respectant l'idée que nous étions sur le seuil d'un endroit.

J'ai donc commencé à imaginer ce système de vitre qui permet d'avoir plusieurs seuils. Cela signifie que nous avons toujours un seuil, mais que ce seuil se déplaçait. Toutefois, au tout début, je me suis posé la question suivante : comment réaliser cette première scène qui est très longue, puisqu'il s'agit d'une grande scène d'exposition avec les deux hommes ? J'ai réfléchi à la situation dans laquelle ces deux hommes pourraient se parler, et en discutant avec l'acteur qui joue Arnolphe, Claude Du parfait, il m'a dit : « Ah, j'imagine bien que cet homme va à la salle de sport ».

Du coup, je me suis dit qu'il avait complètement raison. Les salles de sport peuvent être un endroit où les hommes discutent ensemble des femmes, de leurs conquêtes féminines ou de leurs projets à l'égard des femmes. C'est un lieu qui évoque une certaine masculinité qui est aussi une masculinité contemporaine, en raison des salles de musculation, etc.

Donc, cela me permettait d'avoir des hommes assez contemporains qui ont leurs liens de camarades de vestiaires, et cela me donnait une situation un peu plus concrète et aussi humoristique pour attaquer cette longue scène qui n'est vraiment pas facile.

Ensuite, j'ai pensé que nous pourrions réutiliser ces vélos pour la promenade d'Agnès avec Arnolphe à l'acte 2. Le vélo permet de faire des promenades tout en étant confiné et séquestré. Donc, cette idée de vélo est venue naturellement et elle est restée ».

- Quel est l'apport de la projection vidéo dans votre scénographie sur l'interprétation de l'œuvre ?

« Je n'utilise la vidéo que quand je considère que c'est nécessaire pour la dramaturgie. Ce qui était important pour moi avec ces vidéos, c'était de donner une existence à Agnès en dehors de sa relation avec Arnolphe, c'était la raison principale. J'avais dit à l'actrice que nous allions inventer des petites bulles vidéo qui permettraient à ce personnage d'avoir une existence seule.

Je dis cela parce que la grande difficulté structurelle de la pièce est que tout tourne autour d'Agnès, puisque Arnolphe ne parle que d'elle tout au long de la pièce. En même temps, cette jeune femme a du

mal à avoir une existence propre, car c'est un rôle relativement petit en termes de quantité de texte et même en quantité de scènes.

Au premier acte, elle a une toute petite scène, deuxième acte, elle a une grande scène, au troisième acte, elle a une scène où elle ne fait que lire les maximes, c'est-à-dire le texte qu'Arnolphe lui a imposé. Au quatrième acte, on ne la voit pas et au cinquième acte, c'est la scène finale. Donc, Agnès a un petit rôle, objectivement parlant, mais c'est un petit rôle autour duquel tout tourne.

Le problème donc de la pièce est que tout est écrit du point de vue d'Arnolphe, et non d'Agnès. Pour créer un personnage qui s'émancipe - comme on disait à l'époque où nous avons monté la pièce dans la tendance #MeToo - il était nécessaire de donner à l'actrice une façon de jouer insolente, y compris par rapport à la tradition de jeu d'Agnès. Il fallait également lui donner des petites bulles de vidéos supplémentaires, où on la voit seule en train de jouer avec un chat - chat qui, on apprendra plus tard, est mort.

Bien sûr, toutes ces bulles créent aussi une forme d'humour, mais voir Agnès s'amuser avec une paire de ciseaux et un chat crée un personnage un peu moins tendre et naïf, mais un peu plus dangereux. En outre, on la voit également découper une photo d'elle enfant, refusant ainsi d'être figée dans l'image enfantine dans laquelle Arnolphe veut la maintenir.

Ces deux petites bulles de vidéos permettent donc de rééquilibrer un peu la pièce du point de vue d'Agnès, et rien que le fait de le faire, fait que le spectateur, qui regardait la pièce du point de vue d'Arnolphe, va se mettre à la regarder du point de vue d'Agnès, ce personnage minimal qui est écrit pourtant en creux ».

- *L'École des femmes* est-elle selon vous un support d'imaginaire ?

« Les deux sont vrais. D'un côté, toutes les pièces sont des supports d'imaginaire, mais bien sûr une pièce comme *L'École des femmes* est spéciale, car entre chaque acte, il se passe des choses à l'intérieur de la maison qui sont propices à faire fantasmer le spectateur.

Ensuite, ces choses vont être racontées, mais comme elles ne sont plus racontées, le récit déclenche évidemment l'imaginaire. Par ailleurs, le récit peut venir en friction avec ce que nous-mêmes avons imaginé de ce qui a pu se passer. Donc, il est évident que c'est une pièce qui est spécialement déclenchée pour l'imaginaire du spectateur. Le fait que nous soyons situés sur le seuil de la maison et que des tas de choses se passent dans cette maison pendant toute la pièce, y compris ce qui s'est passé avant et ce qui se passera après, soulève également des questions et stimule l'imagination du spectateur ».

- Le texte de Molière n'est-il pas contraignant pour le metteur en scène ?

« Oui, on peut dire d'une certaine manière que oui, parce que le metteur en scène, comme n'importe quel spectateur, va faire travailler son imaginaire. Cependant, à partir du moment où l'imaginaire du metteur en scène va se raconter ou être illustré sur scène, à ce moment-là, on va tuer l'imaginaire du spectateur. En fait, une pièce où l'imaginaire du spectateur est très sollicité implique de garder cette possibilité que le metteur en scène ne charge pas trop, ou plutôt ne montre pas trop ce qu'il imagine lui-même ».

- Qu'est-ce qui, selon vous, fait la spécificité de *L'École des femmes* ?

« Je pense que c'est comme toutes les grandes pièces classiques, les grandes pièces de Molière ou les grandes pièces de Racine, ou les grandes pièces grecques ou de Shakespeare. En fait, il y a dans ces pièces, tout d'abord, une structure de farce qui fait que cela reste toujours vivant. Cela signifie que, pour le spectateur, il y a un plaisir théâtral immédiat qui est la farce. La deuxième chose est que ces relations d'emprise, de domination ou de possession peuvent être retrouvées à n'importe quelle époque jusqu'à aujourd'hui.

Bien sûr, monter la pièce aujourd'hui n'est pas du tout la même chose que de la monter il y a 30 ans, 50 ans, 100 ans, 200 ans ou 300 ans. Il est clair qu'aujourd'hui la pièce résonne dans un tout autre contexte, et à une époque on pouvait penser que la gamine était complètement idiote, c'est-à-dire qu'elle épousait le point de vue d'Arnolphe ou des autres personnages. Alors qu'aujourd'hui, on peut voir que c'est une fille qui se débrouille pas mal pour pouvoir résister à l'oppression générationnelle et sociale dont elle est victime. À partir d'une même base, qui est le désir de l'homme de soumettre une jeune fille à son désir et son pouvoir, on a évidemment une situation qui peut exister largement aujourd'hui. On peut interpréter la pièce différemment en fonction du contexte ».

- Que pensez-vous du statut de la femme dans la société au XXI siècle ?

« Il est beaucoup mieux qu'avant, mais bon il y'a encore des combats à mener ».

- Pensez-vous qu'il y a un lien entre la représentation de *L'École des femmes* aujourd'hui et la question du rapport homme / femme ?

« Ce qui est sûr, c'est que pendant très longtemps on a lu la pièce comme quelque chose autour du rapport d'éducation. Bien sûr, il y a toujours cette question-là, et la question se pose aussi dans les pays du Moyen-Orient de manière beaucoup plus flagrante. Disons qu'elle se pose dans des questionnements qui sont proches de ceux de Molière à l'époque, c'est-à-dire qu'il ne faut pas qu'une femme soit éduquée, etc. Mais aujourd'hui, cette question d'homme / femme, des équilibres homme / femme, de l'inégalité

du rapport d'âge, du rapport de possession, etc., prend une tournure plus rapport homme / femme que juste la question éducative ».

- Que pensez-vous de l'intitulé de la pièce " L'École des femmes", est-il en lui-même un intitulé genré qui nous renvoie à d'autres questionnements ?

« En effet, la pièce ne prend le nom de "L'École des femmes" qu'au troisième acte. Au cours des deux premiers actes, Arnolphe affirme qu'il ne faut surtout pas éduquer une femme, qu'elle ne doit pas apprendre à écrire ou à lire, mais seulement recevoir une éducation religieuse, et que c'est le maximum qu'on puisse lui offrir. C'est seulement au troisième acte que l'on entre dans une éducation qui prescrit aux femmes comment se comporter, même si cette éducation est caricaturale. Au départ Arnolphe préférerait même qu'elle ne soit informée du rien.

Ce n'est qu'après avoir réalisé qu'elle était attirée par un autre homme et qu'elle pourrait le tromper que son projet de posséder une jeune fille complètement candide, complètement innocente - au sens d'ignorante - s'effondre. Donc, finalement comme il s'aperçoit que ce fantasme de la petite blanche n'est pas tenable, alors il se tourne vers l'éducation. Les maximes du troisième acte illustrent cette éducation et c'est à partir de ce moment-là que la pièce prend le titre de "L'École des femmes". Avant cela, elle pourrait être considérée comme la Non-École des femmes ».

Interview avec Nejib Belkadhi, le 01/06/2022 à propos de la mise en scène de Mohamed Kouka (1995)

- À votre avis, quel ajout apporte l'adaptation de Mohamed Kouka à l'interprétation de l'œuvre de Molière ?

« Je crois que la mise en scène de Mohamed Kouka apporte une touche de "tunisianité" à la pièce à travers les changements qui ont été apportés au texte, par exemple en donnant des noms tunisiens aux personnages de la pièce, etc. Ainsi, il a donné un aspect très tunisien à la pièce tout en respectant le côté vaudeville de celle-ci. Quant à la mise en scène, je la trouve assez simple et directe (elle allait droit au but). Il n'y avait pas de changement de décor, un décor unique qui a servi pour tous les tableaux de la pièce ».

- L'adaptation de Mohamed Kouka, qui transpose le style de Molière dans le dialecte tunisien, permet-elle de donner plus de liberté d'imagination par rapport au texte original?

« Le fait que la mise en scène de Mohamed Kouka transpose le style de Molière dans le dialecte tunisien remet la pièce au goût du jour tout en conservant son côté vaudeville. On peut même dire que le dialecte tunisien a poussé davantage la pièce dans le vaudeville ».

- Aviez-vous une liberté de jeu vis-à-vis de votre personnage ?

« Mohamed Kouka était très ouvert à nos propositions et nous laissait une certaine flexibilité pour nos personnages. Je me souviens avoir apporté une touche athlétique à mon personnage, en faisant notamment des roulades, grâce à ma pratique antérieure du volley-ball. Cela m'a permis de créer un personnage à la fois exubérant et arrogant dans sa posture ».

- Pouvez-vous me décrire le décor de la mise en scène de Mohamed Kouka ?

« Si je me souviens bien, le décor était assez simple, avec deux passerelles inclinées vers la gauche et la droite, s'enroulant autour des côtés de la scène pour représenter le monde extérieur. À l'intérieur de ces passerelles, Mohamed Kouka avait reconstitué un jardin avec une balançoire placée au centre de la scène pour symboliser la maison. Je me souviens distinctement d'Agnès assise sur la balançoire pendant la majeure partie de sa conversation avec Arnolphe.

De plus, à droite et à gauche, une séparation imaginaire sur les passerelles a été créée. Par exemple, le personnage d'Horace, mon personnage, descend rejoindre Agnès et ils se retrouvent dans la rue. Mon personnage a beaucoup évolué sur ces passerelles ainsi que sur l'avant-scène, censée représenter l'extérieur de la maison. Ainsi, il y avait une séparation imaginaire entre l'avant-scène, qui était également considérée comme une extension des passerelles, et la maison où se trouvait la balançoire. Enfin, il y avait une séparation à l'arrière de la balançoire, qui séparait la scène de l'arrière-scène, toujours de manière imaginaire.

Enfin, une ouverture a été aménagée pour que les acteurs puissent entrer et sortir comme s'ils entraient et sortaient de la maison. Mohamed Kouka avait beaucoup utilisé la lumière pour souligner les séparations entre l'extérieur et l'intérieur de la maison ».

Annexe 2 : Participation à des performances artistiques

Les Femmes aux pilons (2017)

La performance intitulée *Les Femmes aux Pilon* a été conçue par Hafedh Djedidi et présentée lors du Premier Forum des Arts en octobre 2017. Cette performance, à laquelle j'ai participé, était le fruit de la collaboration entre plusieurs performeuses, interprétant différents métiers de femmes (soldats, infirmières, avocates, enseignantes, etc.). L'intention du concepteur de cette performance était de décrier l'aliénation des femmes obligées d'assumer et leurs professions et leurs statuts de ménagères au sein d'une société fortement patriarcale.



Elle consistait en une procession artistique, qui nous a permis d'arpenter les rues de la ville de Sousse, passant notamment par la place centrale, anciennement appelée "Bab Bhar" et le quai des arts, manifestant ainsi, par le martèlement délibérément assourdissant des pilons, notre colère de femmes aliénées.

Armées de nos pilons et d'autres accessoires de cuisine, nous avons attiré l'attention du public et remis en question les stéréotypes de genre qui persistent dans notre société, mettant en évidence l'importance de l'égalité des sexes.



Photos illustrant ma participation à la performance *Les Femmes aux Pilon*, Sousse, 2017 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane

Les Hommes d'Argile 4 (2017)

La performance *Les Hommes d'argile*, conçue par l'artiste et metteur en scène Hafedh Djedidi, a vu le jour en 2008 lors de sa première édition, grâce à un partenariat entre la Municipalité de Sousse, l'association Radhedh Méditerranéen pour les Arts et l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Sousse. En octobre 2017, j'ai eu le privilège de participer à la quatrième édition de cet événement et de figurer parmi les douze performers choisis pour y prendre part. Notre défilé s'est déroulé sur un parcours allant de l'Institut Supérieur des Beaux-arts de Sousse vers la Corniche de Boujaafar, en passant par la grande avenue Habib Bourguiba et la Place des Villes Jumelées. La procession finissait par une immersion dans la méditerranée, symbolisant ainsi le retour à l'eau, au commencement de la vie.

Dans le cadre de ma recherche qui explore notamment les choix esthétiques de l'artiste et leur impact sur les possibilités d'interprétation, je tiens à souligner l'importance de l'argile en tant que matériau artistique. Comme le montrent les images, l'argile a joué un rôle significatif en enveloppant, d'une certaine manière, mon identité. Ce matériau m'a donné une liberté d'expression, m'incitant ainsi à solliciter une participation active de l'observateur dans le processus créatif.



Photos illustrant ma participation à la performance *Les Hommes d'Argile 4*, Sousse, 2017 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane

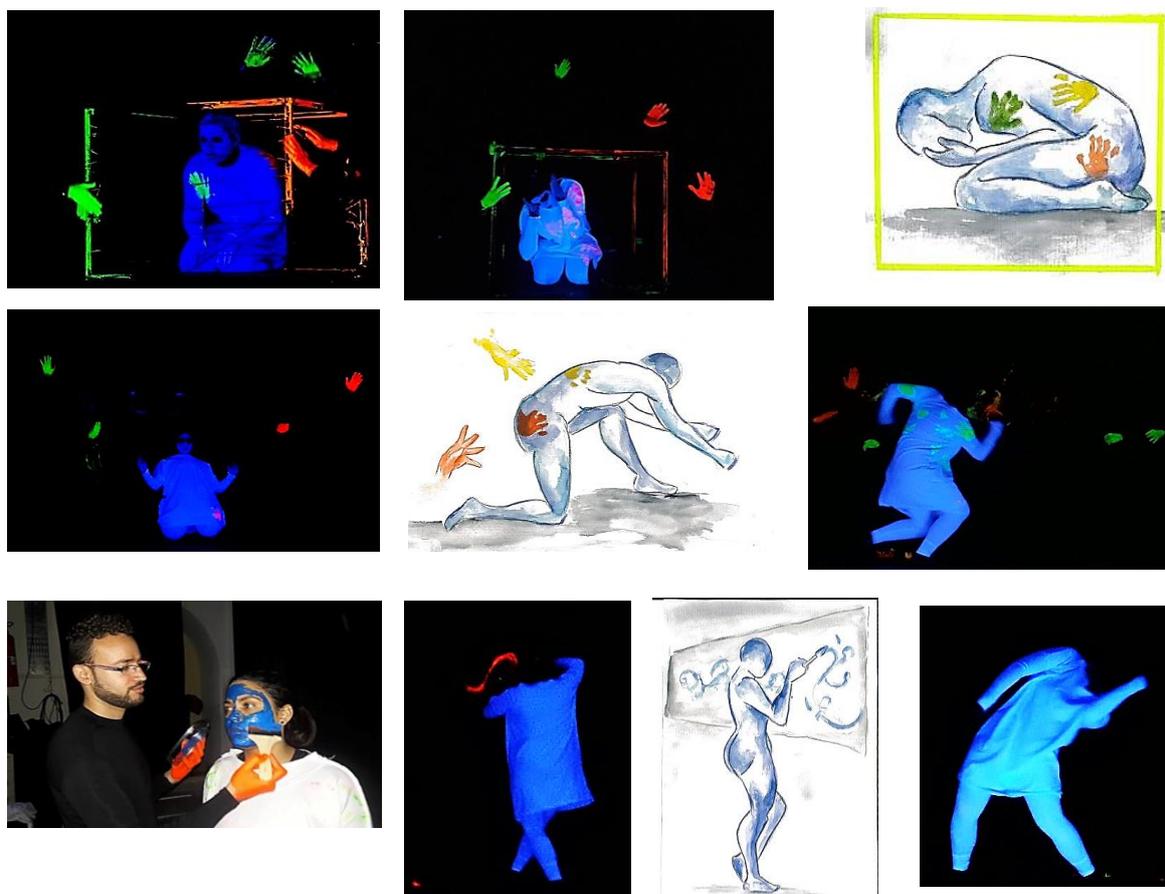
Zanamrada (2018)

Nous étions un groupe de six étudiants en arts plastiques et en design, réunis pour collaborer sur notre spectacle intitulé Zanamrada (Androgyne). Ce projet a été réalisé dans le cadre de notre Atelier de Transcréation lors de notre Master 2 de Recherche, sous la direction de Hafedh Djedidi.

Nous avons accordé une grande importance à l'expression corporelle, à la lumière noire, à la peinture lumineuse et au son. Nous avons également utilisé quelques accessoires théâtraux tels qu'un cube en bois, de la laine, des papiers consono noirs, des mains et des pinceaux avec de la peinture lumineuse bleue. De plus, en tant qu'actrice principale, j'ai revêtu un costume ajusté de couleur blanche, ce qui permettait de simplifier la silhouette du corps et de lui donner une forme originelle.



Affiche publicitaire de Zanamrada, Centre Culturel Universitaire Yahia Ibn Omar, Sousse, 2018 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane



Photos illustrant ma participation à la performance Zanamrada, Centre Culturel Universitaire Yahia Ibn Omar, Sousse, 2018 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane

Intelligence et Intuition (2019)

J'ai participé en tant qu'interprète à une performance intitulée *Intelligence et Intuition* lors de la Dix-huitième Session des Journées d'Études et de Pratiques théâtrales et d'Arts Visuels (JEPTAV⁴⁰⁵). Cet événement s'est déroulé du 4 au 7 mars 2019 à Sousse, dans le cadre de l'atelier de Danse-Théâtre animé par Charitini Tsikoura.



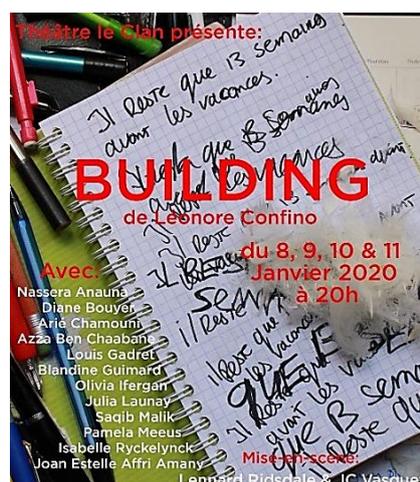
Photos illustrant ma participation à la performance *Intelligence et Intuition*, Sousse, 2019 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane

⁴⁰⁵Ces événements comprenaient également des expositions, des spectacles, des ateliers et un colloque scientifique, couvrant une variété de thèmes intéressants.

Building (2019)

J'ai rejoint la troupe de théâtre "Théâtre le Clan" en 2019. Nous avons travaillé sur la représentation du spectacle *Building* de Léonore Confino. Les représentations ont eu lieu les 8, 9, 10 et 11 janvier 2020 à 20h, au théâtre de La Jonquière à Paris. La mise en scène était assurée par Lennard Ridsdale et JC Vasquez.

Cette expérience en tant que comédienne sur scène a été enrichissante, car elle m'a permis d'en apprendre davantage sur l'apport de l'imaginaire du comédien dans la construction de l'espace dramatique d'une pièce de théâtre. J'ai également pris conscience des contraintes du texte théâtral et de son influence sur le jeu des comédiens. Tout au long de cette année de travail, j'ai pu approfondir mes connaissances en scénographie, notamment en ce qui concerne la mise en place du décor, de la lumière, des accessoires, et bien d'autres aspects encore. J'ai également exploré les étapes nécessaires pour passer du texte à la scène.



Photos illustrant ma participation au spectacle *Building*, mis en scène par Lennard Ridsdale et JC Vasquez, Théâtre de La Jonquière, Paris, 2019 © Archives personnelles de Azza Ben Chaabane

**Annexe 3 : Articles de
presse sur les adaptations
de *L'École des femmes* en
Tunisie**



Coupage de presse non daté du Journal Magazine de la radio : Entretien avec Mohamed Aziza, consulté dans éd. Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022.



Coupage de presse non daté du Journal Magazine de la radio : Entretien avec Aly Ben Ayed, consulté dans éd. Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022.

من 17 الى 24 جوان 1994

ثقافة

مدرسة النساء : عمل قديم جديد لفرقة مدينة تونس



محمد كوكبة الكبير في مدجسور التواصل بين المسرح التونسي وبمهره إذ

يسمى أصحابها الى البحث عن وسائل جديدة لأداء مسرح شعبي موجه الى الجمهور المريض دون التسوط في الكليشيات الشعبية التافهة واستجدان الى الضحك بطريقة سخيفة وعبارات سوقية تدعو الى البكاء أكثر من الضحك... ومما يرسخ هذا الأمر ويشعره هذا هذا التواصل بين الاجيال الذي يبشر بخير كثير فال جانيبو اسما من الرعييل الاول نجد أسماء لازالت تتحس طريقها هذا التعامل المشترك يستفيد منه الطرفان أما الاستفادة الأكبر فيكون الجمهور. توفيق حسن

وتقديمها في ثوب جديد لجمهور السرح في تونس لاقامة البيئة على تطور العمل المسرحي والحرفية السرحية بلادنا... هذا العمل يساهم فيه كل من محمد كوكبة والرفقة الطرودي والشريف العبيدي وعماد العبيدي وجيبية السوسي (في دور رجل) وكوثر الباردي وعمر زويتن ورمضان شطا والمثجي التونسي. هذه المسرحية تنتظر منها الدور

في إطار الاحتفالات بذكرى مرور أربعين سنة على تأسيس أول فرقة مسرحية محترفة في تونس تضع هذه الأيام فرقة مدينة تونس للمسئات الأخيرة لمسرحية "مدرسة النساء"... هذه المسرحية الهزلية الشهيرة للكاتب الفرنسي الساخر موليير اقتبها الأستاذ حمدي الحمايدي وهو أستاذ جامعي مختص في المسرح له في ميدان التاليف المسرحي "الدالية" للمسرح المنسوي و"الشقيقة" لفرقة بلدية تونس و"دون سابق

Article en arabe daté de juin 1994, écrit par Tawfik Hassan, fait référence à *L'École des femmes*, mis en scène par Mohamed Kouka, consulté dans *ولهي رفيق تونس* éd. Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022.

كوثر الباردي

التونسي «مدرسة النساء» 1/06/94

في الذكرى الأربعين لتأسيس فرقة مدينة تونس للمسرح!!

تونس - الشروق

شرعت فرقة مدينة تونس للمسرح في الاعداد لعمل مسرحي جديد بعنوان «مدرسة النساء» وهي مقتبسة عن مسرحية موليير، الاقتباس لحمدي الحمايدي والإخراج لمحمد كوكبة، أما في التمثيل فنجد كلا من الشريف العبيدي والرفقة الطرودي وكوثر الباردي وعمر زويتن ورمضان شطا والمثجي التونسي وجيبية السوسي وعماد العبيدي. لماذا «مدرسة النساء» اليوم؟! ولماذا هذه المسرحية دون غيرها بالذات؟! الإجابة عن هذين السؤالين على لسان إدارة الفرقة: «يدخل هذا المشروع في إطار هام وهو ذكرى مرور أربعين سنة على تأسيس أول فرقة مسرحية محترفة ببلادنا، وقد اخترنا مسرحية «مدرسة النساء» لإعادة إخراجها في ثوب جديد وقراءة معاصرة لأن هذه المسرحية التي مر على تقديمها ما يزيد عن الثلاثين سنة تعتبر محطة من أهم المحطات التي عرفها تاريخ هذه الفرقة حيث لاقت هذه المسرحية عند تقديمها نجاحا كبيرا كما كانت من أول المسرحيات التي جابت البلاد شرقا وغربا من أقاصي الجنوب الى أطراف الشمال خصوصا في الأرياف والقرى التونسية...»

ويضيف السيد محمد كوكبة مخرج المسرحية ومدير الفرقة: «لقد ارتأينا ان إعادة إخراج هذه المسرحية اليوم في حد ذاته تكريم لهذه المسيرة والدور الهام الذي تلعبه فرقة مدينة تونس في الساحة الثقافية الى وقتنا الحاضر، كما ننوي من خلال تقديم هذا العمل في ثوب جديد اقامة البنية على تطور العمل المسرحي والحرفية المسرحية ببلادنا ونطمح لتقيام بنفس الرحلة في نفس فضاءات العروض التي قدمت بها عند انتاجها لأول مرة.»

أما الأستاذ حمدي الحمايدي فيقول «بالنسبة الى المنفرد التونسي اليوم، تكمن أهمية هذه المسرحية تكمن في مدى تقاعها مع واقعها من حيث المضمون ومن حيث أدوات التعبير، المسألة إذن ليست مسألة اخلاص للنص المعتمد بقدر ما هي تحيين لاشكالية من طريق خلق رابط متين بين العمل المسرحي ومثقله هذا الرابط يتمثل في البحث عن وسائل جديدة لأداء مسرح شعبي موجه الى الجمهور العريض دون ان يكون مفرغا من الداخل بواسطة الكليشيات والتقنيات المهترئة والقناعات الشعبية

Article en arabe du Journal "Al Chourouk" sur *L'École des femmes*, mis en scène par Mohamed Kouka, consulté dans *ولهي رفيق تونس* éd. Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022.

Les yeux d'Anissa (Wahada Rajhi)

Théâtre

La T.V.T. prépare «L'École des femmes»

Une pièce facétieuse et pathétique

Hamdi Hmaïdi pour le texte et Mohamed Kouka pour la mise en scène se sont attaqués à une pièce de Molière : "L'école de femmes".

La TVT, tout le monde le sait, est une vénérable institution, puisqu'elle fête cette année son 40ème anniversaire. Elle, qui connut un rayonnement particulier sous la direction de feu Aly Ben Ayed, cherche à préserver cette aura en perpétuant un répertoire classique. Une option qui ne l'empêche guère de rester attentive aux auteurs, contemporains ni aux expériences nouvelles. Sous la férule de Mohamed Kouka, actif comédien, metteur en scène, le ton se veut différent, dénuqué, même si on reste fidèle à l'esprit premier. C'est ainsi, qu'en cette occasion commémorative, la troupe présente

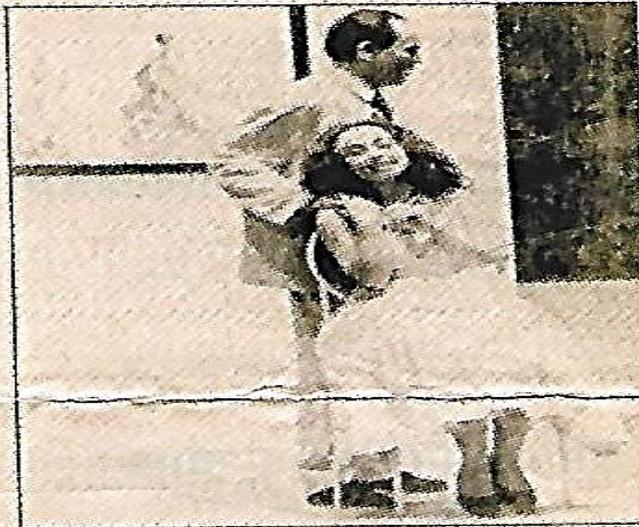
une pièce fétiche de son répertoire, en l'occurrence "L'école des femmes" de Molière. Pour la circonstance et afin de rajeunir le potentiel humain de la compagnie, Mohamed Kouka a tenu à s'entourer de jeunes comédiens talentueux ressortissants de l'ISAD et de nouvelles recrues qui ont déjà fait leur preuve sur la place tels : Monger Ben Hafsia, Naïma Jani, Wahida Rajhi, Néjib Belkadhi et Kaouther Bardi.

Certains pourraient dénigrer le choix de la dernière création de la TVT.

"Encore un classique ?"

Mais, Mohamed Kouka ne précise son option : "Classique peut être, mais d'une grande actualité et contemporanéité".

Traduite par Hamdi Hmaïdi, "L'école des femmes" n'est pas restituée dans l'esprit du texte de Molière, mais dans une proposition de lecture contemporaine qui opte pour un réalisme tout à la fois politique et social. Nous l'avons traitée d'une manière onirique et distan-



Mohamed Kouka et Anissa Rajhi en répétition

Un Molière new look ? Certes, ajoute Kouka, qui exalte la modernité et l'actualité de cette relecture.

"Molière, et je n'avance rien de nouveau, est un auteur précurseur par rapport à son époque. "L'école des femmes" est une pièce d'une grande actualité par sa quête de l'humanité, des protagonistes qui l'habitent et de leurs sentiments amoureux. C'est une forme d'éducation sentimentale tributaire d'une ambiance culturelle et politique particulière".

C'est ainsi que, pour la circonstance, Mohamed Kouka a opté pour une absence d'impressionnisme et de réalisme dans l'interprétation des personnages.

Du théâtre organique, en somme, énergique, libre de

siéré et débarrassé de ses conventions, revient occupé par l'actualité comme il se si bien le faire en son époque. Mohamed Kouka est tout ému par cette nouvelle mise en scène et le plaisir qu'il prend à interpréter le rôle d'Arnolt en alternance avec Chérif Laâbidi. C'est même le rôle fut créé naguère par l'épouse toutant Nouredine Kasbaoui.

La pièce qui sera donnée au cours du mois d'octobre sur la scène du Théâtre municipal de Tunis n'empêche pas Kouka d'envisager si tout se présente bien, un nouveau Molière le "Fartulle" tout simplement que trait comme on le sait des faux dévots et autres gens d'religions.

De l'intégrisme et d'

Coupage de presse non daté sur *L'École des femmes*, mis en scène par Mohamed Kouka, « La TVT prépare *L'École des femmes*, une pièce facétieuse et pathétique », consulté dans *محول يرفيتون* Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, non paginé.



Coupures de presse sous les titres « *L'École des femmes à Sidi Bou Said* » et « *C'est plus vrai que Molière* » datées du 13 octobre 1963, font référence à *L'École des femmes*, mis en scène par Mohamed Aziza et adaptée par Mohamed Zorgati en 1962.

فرقة مدينة تونس للمسرح
بإدارة محمد كوكبة

بالتعاون مع البعثة الثقافية الفرنسية

تقدم

<< مدرسة النساء >> لموليار

المخرج: محمد كوكبة

التمثيل:	الشمس: حمدي العمادي
تمثيل:	محمد كوكبة
	كوكبة السنادري
	وحيدة الراحمي
	المنجي التونسي
	الشريف الحميدي
	حبيبة السويدي
	نجيب بالقاضي
	رمضان شمس

يومي الجمعة 13 والسبت 14 جانفسي 1995 على الساعة السابعة مساء بمسرح مدينة تونس

اعلان صحفي عن مسرحية مدرسة النساء

Annnonce de presse en arabe pour *L'École des femmes*, mis en scène par Mohamed Kouka, 1995, consulté dans *مدونتي في مسرح تونس*. Mohamed Al Mai (dir), Tunis, Journées Théâtrales de Carthage, 2022, 23e édition, non paginé.

Articles publiés

- ❖ Azza Ben Chaabane, « Le devenir de *L'École des femmes* à la rencontre des imaginaires », *Kaléidoscope (compilation d'Articles)*, Sousse, Publications de l'Unité de recherche en esthétiques et pratiques des Arts UR13ES57, Juin-Novembre 2020, Numéro double 5 et 6, pp.43-56.
- ❖ Azza Ben Chaabane, « La scénographie dans le spectacle *Destin de femmes* : enjeux et perspectives », *États de l'art*, Sousse, publications du CIRDAV (Centre International de Recherche et de Documentation sur les Arts Vivants), Juin 2023, n°3, pp.15-29.

Le devenir de l'École des femmes à la rencontre des imaginaires

Azza BEN CHAABANE

Doctorante en Cotutelle

Université de Sousse / Université de Rennes 2

Unité de recherche : Esthétiques et Pratiques des Arts - UR13ES57

Abstract :

La représentation d'une pièce théâtrale, à chaque fois unique dans son genre, pourra être suivie d'une « autre représentation ». Cette possibilité du « répétable » d'où le sens du mot « représentation » constitue une des caractéristiques du texte dramatique, œuvre toujours en devenir et à venir, donc « inachevée ».

Notre avons choisi de travailler sur une pièce de Molière " *l'École des femmes* " ; cette pièce, depuis sa création, est reprise de manière constante. L'enjeu principal de notre propos est d'expliquer le phénomène de l'inachèvement artistique¹ de cette fable qui va à la rencontre des imaginaires, ceux des metteurs en scène, des comédiens et des scénographes, tout en nous appuyant sur quelques mises en scènes contemporaines. Notre étude, d'obédience comparative, permettra d'explorer les différentes ouvertures dramaturgiques dans l'interprétation de l'œuvre qui la rend ainsi œuvre ouverte et inachevée.

Mots clés : représentation, imaginaires, inachèvement artistique.

Introduction :

Certes, tout texte théâtral est un texte ouvert, dans la mesure où il invite les actants de la représentation (Auteur, metteur en scène, comédien, scénographe, spectateur) à l'interpréter ou même à lui donner une nouvelle dimension. Le texte seul, sans ses intervenants ne peut pas aboutir à son propre achèvement puisqu'il est destiné à être porté à la scène.

¹ L'inachèvement artistique est une expression qui désigne l'état d'inachèvement d'une œuvre d'art. L'œuvre inachevée selon notre recherche serait donc appréhendée comme œuvre « ouverte » toujours à faire.

Cette question de l'inachèvement inhérente à tout texte théâtral dans la mesure où ce dernier est destiné à la représentation en public a fait l'objet de plusieurs approches. Anne UBERSFELD affirme que le texte théâtral est « *incomplet*, « *illisible* », *sans la représentation qui achève de lui donner sens* »¹. D'un autre point de vue, le va et vient constant entre texte théâtral et représentation est chez Bertolt BRECHT un mouvement sans fin, en témoigne l'exemple de sa pièce « *la vie de Galilée* »² qui est selon lui, une œuvre destinée à ne jamais être achevée.

Mettre en scène est un acte de création, cet acte manifeste un regard intérieur qui révèle un rapport particulier au monde et une vision personnelle de la pièce théâtrale. En effet, la mise en scène peut donner lieu à des adaptations inattendues, ouvrant de nouvelles perspectives pour la pièce et l'œuvre restera toujours à faire.

Dans le présent article nous allons traiter une pièce de Molière « *L'École des Femmes* ». Cette pièce fût présentée pour la première fois à Paris le 26 décembre 1662 au théâtre du Palais Royal. Cela fait trois siècles que la pièce est régulièrement reprise par des metteurs en scène d'horizons divers et variés, dans des espaces théâtraux, des pays, des époques et des cultures différents.

De Louis JOUVET à Didier BEZACE, en passant par Jean Paul ROUSSILLON, Antoine VITEZ, Marcel MARECHAL, Jacques LASSALLE, Christian SCHIARETTI, Armand ELOI, Philippe ADRIEN et l'actuel directeur de l'odéon, Stéphane BRAUNSCHWEIG Les possibilités de réécriture et de réinterprétation ont ouvert le champ à une innovation dont font montre ces mises en scène contemporaines et leurs scénographies. Divers processus de traduction, de vulgarisation et d'adaptation ont pu affecter cette fable. De ces adaptations émergent certaines idées

¹UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, page de couverture.

² *La Vie de Galilée* est une pièce de théâtre de Bertolt Brecht écrite de 1938 à 1939, pendant son exil au Danemark, révisée et traduite en anglais en 1945 lors de son séjour aux États-Unis, puis retravaillée jusqu'en 1954 dans sa version dite « berlinoise ». Cette pièce est une biographie théâtrale de Galilée. Brecht a écrit 3 versions de la vie de Galilée apportant à chaque fois des différences notables.

nouvelles qui servent la cause toujours aussi impérieuse dans les mises en scène contemporaines celle de l'équilibre des rapports homme / femme. Se pose alors la question du devenir de l'œuvre elle-même dans un monde qui est aujourd'hui ouvert sur un possible toujours changeant. Que devient l'*Ecole des femmes* dans ce carrefour des imaginaires ¹?

La pièce et son contexte

Molière compose *L'École des femmes*, sa première grande comédie morale en vers répondant au principe "*castigat ridendo mores*" (corriger les mœurs par le rire) formule créée par Jean de Santeuil.

En effet, la pièce qui raconte l'histoire d'un jeune bourgeois nommé Arnolphe, entretient l'idée générale de l'homme qui, estimant que l'esprit rend les femmes frivoles et infidèles, fait élever une jeune fille, Agnès, dans l'ignorance afin de pouvoir plus tard l'épouser sans craindre d'elle les infidélités des femmes trop éclairées .

A travers cette pièce théâtrale, Molière pose la question de l'accès des femmes au savoir ainsi que leur statut au sein de la famille et de la société. En outre, Molière traduit à travers cette comédie un affrontement entre le fort et le faible, entre l'homme et la femme, entre la raison et l'amour qui traverse les siècles et dont l'acuité fait écho à notre présent.

Dans notre propos, nous avons choisi de mettre en évidence les mises en scène d'Eric VIGNER (1999), Didier BEZACE (2001), Catherine ANNE (2014), Armand ELOI (2015), et celle de Stéphane BRAUNSCHWEIG (2018). Une comparaison entre ces mises en scènes contemporaine s'avère nécessaire.

L'objectif est de montrer que ces mises en scène contemporaines et leurs scénographies ont permis à la pièce originale de se réinterpréter à chaque revisite. Les différentes interprétations de

¹ Qui sont ces imaginaires ?

En effet, l'espace scénique est le lieu de rencontre des imaginaires des actants de la représentation qui sont l'auteur, le metteur en scène, le comédien, le scénographe et le spectateur. Ainsi que le précise Tadeusz KOWZAN dans son ouvrage *sémiologie du théâtre* « *Les spectacles résultent du travail de nombreux Co-créateurs* ».

cette fable font d'elle une œuvre ouverte toujours à faire, autrement dit une œuvre inachevée.

Mise en scène d'Eric VIGNER : 1999

Pour VIGNER, sa mise en scène repose sur deux concepts principaux qui sont « l'amour » et « l'enfance ». Ainsi que le précise Eric VIGNER " *Tout commence là. Le moment initial, c'est l'amour. Arnolphe rencontre l'amour pour la première fois. Ce jour-là, il y a treize ans, dans la personne d'une petite fille élue parmi d'autres ; c'est sur ce sentiment inconnu à lui-même jusqu'alors, sur la puissance de cet événement-là, qu'il va construire, rêver une architecture, une ville, des lois, des règles, une école.* "¹. D'ailleurs, de ce point de vue, le paradoxe de l'enfance est déjà inscrit dans le titre de la pièce. On pense tout de suite à une désignation d'êtres adultes « Les femmes », à une institution qui concerne les enfants « l'Ecole ».

En ce qui concerne le décor, nous remarquons l'usage du bois clair ajouré à plusieurs niveaux, une forêt de barreaux de bois qui peuvent évoquer un lit mezzanine mais tout autant un lit d'enfant, ceci nous donne l'impression d'une réminiscence de chambre enfantine à travers le décor.

¹ Eric VIGNER, « *L'Ecole des Femmes, le moment initial c'est l'amour* », <http://www.ericvigner.com/archives/documents/18429/moment-initial-cest-lamour-eric-vigner-lecole-femmes.html>, Consulté le 01 janvier 2020.



Figure 1: une réminiscence de chambre enfantine à

D'un autre point de vue, une ségrégation entre les hommes et les femmes est accentuée par l'acte de coiffure et de costumes.

Mise en scène de Didier BEZACE (2001)

Pour la mise en scène de Didier bezace, le décor est épuré mais grandiose : un immense plateau nu.

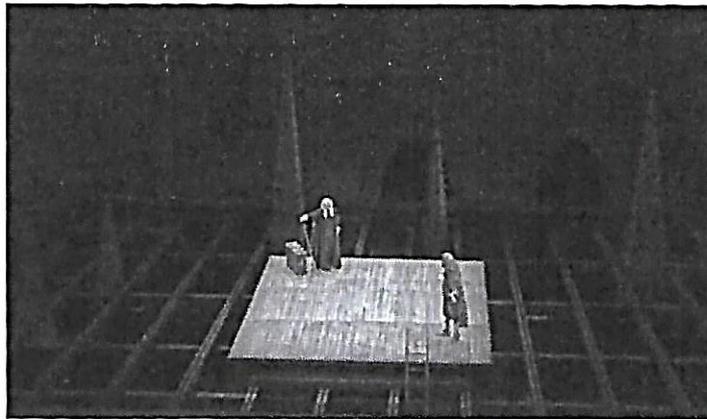


Figure 2: Mise en scène de Didier BEZACE : Plateau nu

L'intention de Didier Bezace est d'attirer tous les regards sur le premier rôle masculin de *L'École des femmes* et de montrer par le dispositif scénique et dramaturgique, la solitude d'un homme qui

s'achemine vers sa perte. Autrement dit, l'idée est de représenter sur scène l'univers mental d'un personnage. L'absence de décor neutralise l'espace dramatique sans pour autant le gommer totalement. Marcel FREYDEFONT ne nous contredira pas quand il écrit : « *il y a toujours un décor, y compris l'absence de décor* »¹. De ce point de vue, le dépouillement de la scène va permettre, nous semble-t-il, une meilleure concentration sur l'intériorité des personnages.

Mise en scène de Catherine ANNE (2014)

Le 6 janvier 2014, la metteuse en scène Catherine ANNE propose une version de *l'école des femmes* dans le diptyque « *Agnès hier et aujourd'hui* » au Théâtre des Quartiers d'Ivry. Une vision féminine d'une pièce traditionnellement montée par des Hommes.

Ce diptyque est composé de *L'École des femmes* (1662) de Molière et *d'Agnès* (1995) de Catherine Anne. Une distribution exclusivement féminine pour travailler la question du genre qui semble tant travailler notre société. Ce qui nous semble intéressant dans la mise en scène de Catherine Anne, c'est le fait de travailler sur le clivage (masculin/féminin) à partir d'une équipe de femmes.

Scénographie

Une scénographie unique intégrant des parties mobiles afin de faire apparaître sur le plateau la modernité de *l'École des femmes* et le classicisme d'*Agnès*. Le dispositif scénique évoque l'enfermement et l'isolement avec une maison cube posée sur l'espace vide du plateau, surmontée d'une terrasse.

¹ FREYDEFONT Marcel, *Petit traité de Scénographie*, Joca Séria, France, 2007, p27.



Figure 3: Dispositif scénique de Catherine Anne

Trouée à gauche par une grande porte à guillotine ; Cette guillotine coulissante, passe et repasse, s'arrête et continue, cache et montre. Et à droite, par une porte tournante, elle aussi occultant plus qu'ouvrant sur l'intérieur. Ce dispositif permet des passages rapides entre le dedans et le dehors. Catherine Anne redécouvre avec ce diptyque entièrement féminin, deux Agnès venues de deux époques différentes portant un seul et unique message.

Mise en scène d'Armand ELOI : 2015

Armand ELOI s'interroge sur la place de la femme dans une interprétation classique de « *L'École des Femmes* ».

La Scénographie se base sur une géante cage dorée au centre de la scène, qui se fait glorieuse en rotation. Sur la scène on trouve : un jardin, une grille, une géante glorieuse en cuivre légèrement oxydé ainsi que des bancs.



Figure 4: Mise en scène d'Armand ELOI

Cage et grille : nous donne l'impression de la prison et renforce la métaphore de l'enfermement ; c'est comme si nous étions en train de regarder un oiseau sur son perchoir. Armand Eloi représente la maison comme une cage d'oiseau et la rue comme un paysage indéfini avec un fond vert abstrait.

L'École des femmes d'après Eloi, c'est donc l'histoire de l'envol d'une jeune fille sous le regard impuissant de son tuteur.

Concernant les costumes, Armand Eloi a choisi pour Agnès qu'elle soit tout vêtue de jaune et de blanc ; Jaune, comme la couleur traditionnelle des cocus parce qu'elle attribuera bientôt, par sa conduite, des cornes de son tuteur ; et blanche de son innocence. Tandis qu'Arnolphe est tout en rouge; rouge du sang de son désir, rouge comme sa colère, son despotisme domestique ainsi que sa jalousie. En conséquence, le costume pour Eloi identifie le personnage et symbolise son caractère.

En outre, la scénographie Pour Armand ELOI est au service de la fable théâtrale. D'ailleurs, il montre la question de la domination masculine évoquée par le texte à travers le dispositif scénique. De ce fait on peut dire qu'Armand Eloi est resté fidèle au texte de Molière.

Comme Source d'inspiration, le metteur en scène Armand Eloi et la scénographe Emmanuelle SAGE LENOIR ont délibérément

choisi de placer le point de vue de la pièce, décors et costumes, plus tard qu'à l'époque de Molière, soit au XVIIIème siècle, sous l'influence de la peinture de Watteau à Fragonard si romantique et théâtrale à la fois.



Figure 5: tableau *LA LISEUSE* - JEAN-HONORE FRAGONARD



Figure 6: Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), *La fête à Saint-Cloud*

A partir de la scénographie d'Emmanuelle SAGE LENOIR, on se trouve devant une vision légère et poétique offerte à ce classique de Molière et qui traduit la quête de liberté, celle d'Agnès, donc de la femme). Comme le signal Armand Eloi, au cours de l'interview qu'il nous a accordé : *« j'ai donné une lecture de la pièce dans laquelle Agnès est une fille extrêmement intelligente, qui a été tenue dans l'ignorance, mais dès qu'elle découvre les choses, elle a une manière d'agir qui témoigne d'une liberté absolue je dirais, à la fois par rapport à son père, par rapport à la société dans laquelle elle vit et éventuellement par rapport à la religion, donc je trouve que c'est un personnage puissant et qui doit faire écho pour nous à notre jeunesse à nous et à nos adolescents »*¹.

¹- Interview fait par nous même à Paris le 25/04/2019.

La vision de *l'École des femmes* d'Armand Eloï est « *un authentique plaidoyer pour la liberté des femmes et l'égalité des sexes* »¹.

Mise en scène de Stéphane BRAUNSCHWEIG : 2018

En novembre 2018, Stéphane BRAUNSCHWEIG donne sa propre vision de la fable moliéresque "*l'École des femmes*". Une mise en scène contemporaine qui suit le courant d'aujourd'hui et qui se concentre sur les possibilités de relations entre les personnages et permet le jeu sur l'enfermement.

Concernant la scénographie : La pièce est donnée dans une salle de sport ou plutôt dans une salle qui prend cette allure.



Figure7: mise en scène de Stéphane BRAUNSCHWEIG

Le Décor est simple, sombre et grillagé. En outre, nous remarquons l'ajout d'éléments contemporains à la pièce comme la projection vidéo ; BRAUNSCHWEIG renforce ainsi l'importance du rôle d'Agnès avec des séquences filmées, étant donné que toute la pièce est écrite de point de vue d'Arnolphe, n'est pas de point de vue d'Agnès.

Comme le signal Stéphane BRAUNSCHWEIG, au cours de l'interview qu'il nous a accordé : « *Ce qui était important pour moi*

¹ - Idem.

avec ces vidéos, c'était de donner une existence à Agnès en dehors de sa relation avec Arnolphe »¹

En outre, l'ajout de la projection vidéo au spectacle montre bien que BRAUNSCHWEIG établit une résonance de la pièce moliéresque avec le monde dans lequel on vit, le monde de l'image et de la technologie.



Figure 5: la chambre d'Agnès

Par ailleurs, BRAUNSCHWEIG crée une incursion dans l'intimité d'Agnès en recréant la chambre d'Agnès, lieu de son enfermement. Cette chambre est séparée du monde extérieur à travers un rideau.

On a l'impression que ce rideau, devenu la prison en métal qui ferme à Agnès l'accès au monde qui l'entoure. Nous remarquons aussi l'usage du costume moderne. C'est un clin d'œil que fait BRAUNSCHWEIG à l'époque contemporaine.

Il n'y a pas de XVII^e siècle pour Stéphane BRAUNSCHWEIG quand il monte Molière. Tout se passe aujourd'hui. *« Pour moi, Molière, c'est toujours par rapport à aujourd'hui. Notre École des femmes sera imprégnée de ce qui se passe maintenant, dans ce contexte de la parole libérée des femmes. La question de la*

¹ Interview fait par nous même à Paris le 13/ 10/2020 à 10h.

domination insidieuse et invisible des hommes est bien là »¹. Écrit BRAUNSCHWEIG.

Stéphane BRAUNSCHWEIG a voulu faire un spectacle qui soit compréhensible par tout le monde, afin de faire comprendre et entendre les jeunes du 21^{ème} siècle, l'actualité de Molière et en particulier d'une pièce écrite au 17^{ème} siècle.

Conclusion

Avec cet éclairage, les mises en scène de « *L'école des femmes* » de Molière offrent des visions très différentes de la fable. A chaque nouvelle mise en scène, une nouvelle interprétation de la fable.

L'œuvre se réinterprète de nouveau, de nouvelles perspectives émergent à chaque nouvelle revisite de la fable et l'œuvre restera inachevée.

Mais ce qui nous a intéressé dans ce panoramique des mises en scène de l'École des femmes, ce n'est pas tant le fait d'explorer et d'analyser les scénographies mais plutôt le fait de mettre en exergue le message que les metteurs en scène cherchent à transmettre en essayant, avec le changement porté sur l'espace dramatique, d'apporter leurs propres visions de la fable de Molière en rapport avec la question du statut de la femme dans la société.

A chaque nouvelle mise en scène un metteur en scène remet en question cette inégalité sociale des sexes en apportant sa propre vision du sujet. Sans doute, le rapport *homme/femme*, prend encore une grande ampleur et participe jusqu'à aujourd'hui à ce vaste questionnement que constitue ce clivage homme/femme. Il est vrai que le statut de la femme a beaucoup évolué dans les sociétés d'aujourd'hui mais il n'en continue pas moins à brûler les planches. En conclusion, les scénographies contemporaines ont permis à la pièce originale de se réinterpréter de manière contemporaine et à travers les décennies et les siècles. De ce fait, comme il n'y a pas de clôture possible et que la pièce continue de nous parler, elle reste donc œuvre ouverte.

¹ COSTAZ Gilles, « Stéphane BRAUNSCHWEIG, *La Préfiguration de Lolita* », in, *L'École des Femmes*, théâtral magazine, France, novembre 2018, p 26.

Bibliographie :

Dictionnaire du théâtre, ALBIN Michel, Encyclopédie Universalis, Paris, 1998, 924 pages.

Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, volume 1(A-K) Et volume 2 (L-Z), CORVIN Michel, Larousse-Bordas, Paris, 2000, 1920 pages reliés.

RENATO Lori, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Grenelle sas, Paris, 2006.

Tadeusz KOWZAN, *Sémiologie du Théâtre*, Editions Nathan, France, 1992.

Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe 2: L'expérience vécue*, Gallimard, France, 1949.

FREYDEFONT Marcel, *petit traité de scénographie*, Joca Seria, France, 2007.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.

VODOZ Isabelle, « *Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies* », In, *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain*, n°34-35, Paroles inachevées, Etudes linguistiques pragmatiques et processuelles de conversations, brouillons et textes. Vincennes, 1986, pp. 95-109.

GRESILLON Almuth, « *De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène* », in, *Cahiers de praxématique*, Pulm, Montpellier, 1996, p 71-93.

COSTAZ Gilles, « *Stéphane BRAUNSCHEWIG, La Préfiguration de Lolita* », in, *L'Ecole des Femmes*, théâtral magazine, France, novembre 2018, p 26-29.

ZELCER Pascal, « *Diptyque Agnès hier et aujourd'hui* », file:///E:/Ma%20thèse%20%20documents/Doctorat%20en%20EPAV/C orpus/Catherine%20anne/1-Revue%20presse%20diptyque.pdf, Consulté le 15 janvier 2020.

Eric VIGNER, « *L'Ecole des Femmes, le moment initial c'est l'amour* », <http://www.ericvigner.com/archives/documents/18429/moment-initial-cest-lamour-eric-vigner-lecole-femmes.html>, Consulté le 01 janvier 2020.

DAC - *dossier d'accompagnement culturel théâtre*, file:///E:/Ma%20thèse%20%20documents/Doctorat%20en%20EPAV/C orpus/Catherine%20anne/catherine%20anne.pdf, Consulté le 02 janvier 2020.

Carole GUIDICELLI, « *L'École des femmes de Molière dans la mise en scène de Didier bezace* »,

**La scénographie dans le spectacle ‘‘Destin de femmes’’ :
enjeux et perspectives**

Azza BEN CHAABANE

Doctorante, Université de Sousse (ISBAS), Université de Rennes 2

Abstract :

La scénographie théâtrale n'est plus seulement l'art de la représentation, elle est désormais un moyen de rencontre des imaginaires des actants de la représentation (auteur, metteur en scène, scénographe, comédien, spectateur). Les actants de la représentation¹ proposent ainsi aux spectateurs une expérience à vivre à travers la scénographie théâtrale, laquelle sollicite leurs propres imaginaires mais encadrée par les directives de la mise en scène. De ce fait, la scénographie communique avec le spectateur à travers un langage des signes.

À travers trois valises, des fils à linges, des affiches, des draps blancs, trois mannequins, un banc, et des projections vidéo qui meublent la scénographie, ‘‘Destin de femmes’’, la pièce de théâtre de l'auteur et metteur en scène Hafedh Djedidi traite en profondeur de l'être de la femme, de son rapport à l'homme et à l'art. L'enjeu principal de notre propos est de réfléchir sur le processus de création de la scénographie de cette pièce théâtrale ainsi que sur sa réception par le public. Se faisant, notre étude permettra d'explorer l'apport de la scénographie à l'histoire racontée, son influence sur le spectateur et les modalités de rencontre des imaginaires des actants de la représentation.

Mots clés : imaginaires, espace dramatique, scénographie, actants de la représentation.

¹Les actants de la représentation sont l'auteur, le metteur en scène, le comédien, le scénographe et le spectateur. Ainsi l'espace scénique est le lieu de la rencontre de leurs imaginaires.

La mise en scène d'une pièce théâtrale a toujours été l'expression d'une vision et le reflet d'une culture. Par ailleurs, on ne peut plus parler d'une mise en scène sans évoquer la scénographie, une composante essentielle de la mise en scène, car elle enrichit l'expérience théâtrale en ajoutant une dimension esthétique et dramatique. La scénographie est également porteuse d'un langage plastique qui fait appel à l'imaginaire du spectateur et le transporte dans l'univers de la fable de la pièce. Selon Pierre Sonrel « *Le spectateur arraché à son milieu est transporté dans le monde irréel de la scène* »².

En Tunisie, la scénographie évolue de plus en plus grâce à son ouverture sur les productions occidentales contemporaines. Autrefois, les mises en scène ne prenaient pas en compte l'importance du décor, ce qui les intéressait était le texte et le jeu des acteurs. C'est ce qui a fait que le décor était une béquille pour appuyer le réalisme des pièces interprétées. Hafedh Djedidi qui est d'abord un chercheur signale son article intitulé « *La fortune de Molière dans le théâtre tunisien* » que : « *les mises en scène de l'époque ne cherchaient pas à innover au niveau de la scénographie, mais s'appuyaient essentiellement sur la force des textes adaptés, truffés d'adages et de maximes populaires, tout en reproduisant les techniques de jeu propre au théâtre classique* »³.

Ainsi, la mise en scène avait recours, au départ, à des dispositifs scéniques figuratifs très simples relevant du référent culturel tunisien. À cette époque, les conditions de création étaient souvent difficiles et les moyens limités, ce qui expliquait l'indigence esthétique des décors. En revanche aujourd'hui, les metteurs en scène tunisiens se tournent désormais vers la recherche et la réflexion de l'espace-temps à représenter. Ceci est notamment dû à la révolution de la scénographie moderne, qui a permis de rompre avec la scénographie mise en place depuis la Renaissance.

En se référant à l'ouvrage de Renato Lori « *le métier de la scénographie* »⁴, les deux pionniers de la scénographie moderne sont

² Pierre SONREL, *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1984, p14.

³ Hafedh DJEDIDI « *La fortune de Molière dans le théâtre tunisien* », in *Molière dans le théâtre tunisien* (dir. Muhammad Al-May), Tunis, Publications des Journées Théâtrales de Carthage Numéro 23, 2022.

⁴ RENATO Lori, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Grenelle sas, Paris, 2006

Adolphe Appia⁵ et l'Anglais Edward Craig⁶. Ils ont essayé à travers leurs scénographies d'évoquer chez le spectateur des sensations qui allient émotions et réflexions. D'autres artistes et théoriciens ont suivi cette voie en cherchant à approfondir le dialogue intérieur entre l'œuvre et l'imaginaire du spectateur, comme Meyerhold⁷ qui a révolutionné le théâtre dans sa forme en s'opposant au réalisme. Robert Wilson,⁸ avec sa mise en scène de la pièce *Orlando*⁹ de Virginia Woolf, a utilisé le personnage d'Orlando comme figure géométrique instable et inattendue, offrant ainsi au spectateur un moment de recherche et de réflexion.

Au XXI siècle, la scénographie continue de se développer grâce aux nouvelles technologies, offrant de nouvelles possibilités pour donner du sens à la dramaturgie. En somme, la scénographie contemporaine ne cesse de se développer, ce qui enrichit la lecture qu'on en fait et entraîne un changement notable dans ses modalités de réception et de perception.

Ainsi, en se référant à une pièce théâtrale tunisienne '*Destin de femmes*' de l'auteur et metteur en scène Hafedh Djedidi, nous allons réfléchir au processus de création de la scénographie contemporaine en analysant la conception de l'espace dramatique de cette pièce ainsi que sa réception par le public. Quel est l'apport de la scénographie de '*Destin de femmes*' à la fable ? Comment traduit-elle les questions soulevées par le metteur en scène et quel impact a-t-elle sur le spectateur ? En quoi est-elle un lieu de rencontre des imaginaires¹⁰ et comment cette rencontre s'opère-t-elle ?

⁵ Décorateur et metteur en scène suisse.

⁶ Acteur, metteur en scène et décorateur du théâtre.

⁷ Vsevolod Meyerhold : dramaturge et metteur en scène russe, il est l'un des premiers metteurs en scène du XX -ème siècle qui a rejeté le théâtre de son temps.

⁸ Robert WILSON est un metteur en scène et plasticien américain, surnommé Bob Wilson, il est reconnu comme un des chefs de file du théâtre d'avant-garde new-yorkais.

⁹ Orlando est un roman de Virginia Woolf, paru en 1928.

¹⁰ Selon Gilbert Durand, un philosophe français connu pour ses travaux sur l'imaginaire, l'imaginaire est « *dérivé de la perception, il est le fruit de l'observation et de l'expérimentation.* »¹⁰. Ainsi, on l'évoque dans le présent article dans la mesure où l'espace scénique est le lieu de rencontre des imaginaires des actants de la représentation (auteur, metteur en scène, scénographe, comédien, spectateur). Comme le précise Tadeusz KOWZAN dans son ouvrage '*Sémiologie du théâtre*' « *Les spectacles résultent du travail de nombreux Cocréateurs* ».

La pièce et son contexte

“*Destin de femmes*”¹¹ ou “*Mektoub n'saa*” est une pièce théâtrale mise en scène par l’auteur et metteur en scène Hafedh Djedidi en 2017, d’abord présentée au Théâtre de poche de DEHLIZ’ART, puis en tournée dans plusieurs villes tunisiennes et internationales dans deux versions, arabe et française. À chaque représentation, l’œuvre voyage à travers le temps et l’espace, transportant avec elle sa culture méditerranéenne. Le changement de lieu de représentation entraîne quelques modifications au niveau de la scénographie, telles que l’emplacement des objets-accessoires sur scène. En conséquence, la scénographie de cette pièce s’adapte à l’espace scénique dans lequel elle est présentée, jusqu’à faire corps avec lui.

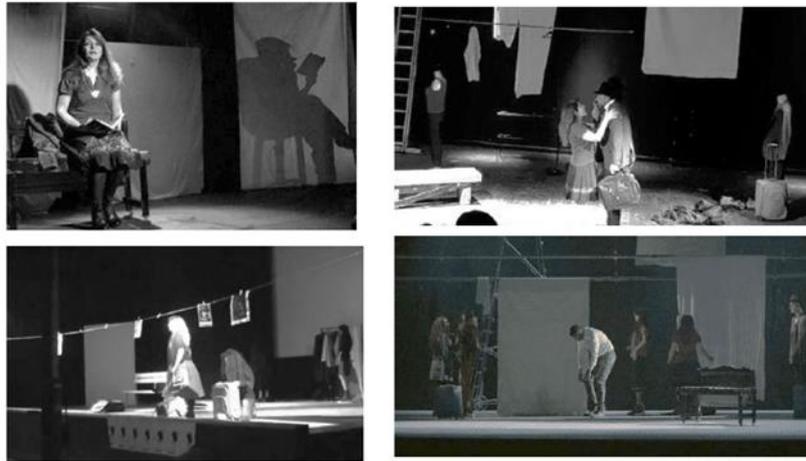


Figure 1: les différentes représentations de “*destin de femmes*” entre Sousse, Tunis et Avignon ont montré des modes d’occupation de l’espace qui ont rajouté à l’esthétique du spectacle

“*Destin de femmes*” est interprétée par trois comédiens, dont deux femmes : Sonia Daou et Raja Said, qui jouent les rôles de Jinène et Dalia deux comédiennes qui ont du mal à s’accepter, et un homme,

¹¹ “*Destin de femmes*” est une récréation de la pièce *Fil à poèmes - Destin de femmes* mise en scène par Hafedh Djedidi en mars 2008.

Abdallah Ben Ali, qui interprète le personnage de l'homme mystérieux et usurpateur du Théâtre de la souterraine, lieu familial des comédiennes. Ce dernier apparaît souvent derrière un carré d'ombre chinoise et son nom de personnage n'est pas attribué par le metteur en scène jusqu'à la fin de la pièce.

De plus, on entend une voix masculine provenant du public, interprétée par l'auteur et metteur en scène Hafedh Djedidi, mais on ne le voit pas sur scène et on ignore d'où vient sa voix qui livre au public son propre statut en tant que metteur en scène et auteur dramaturge.

Le rôle de la voix masculine nous a semblé intéressant et assez original dans cette mise en scène, car d'une part, l'auteur dramatique se situe à la fois à l'intérieur de la pièce à travers ses interventions, où il conte et dirige la scène, et à l'extérieur du fait de son absence physique sur scène. D'autre part, cet acte crée une forme de lien intime entre le public et la scène, réduisant ainsi la distance entre eux.

L'histoire de la pièce

Hafedh Djedidi met en lumière, à travers cette pièce, l'univers secret du théâtre en s'appuyant sur la révolte des comédiens contre leurs propres statuts, afin de représenter leurs personnages ainsi que leurs conflits avec le metteur en scène. De ce fait, on assiste à travers cette œuvre à une crise relationnelle entre les comédiens et le metteur en scène ainsi qu'à leurs rapports à l'espace, l'éclairage, aux accessoires, etc. En d'autres termes, il s'agit de mettre à nu le rapport entre le metteur en scène et les comédiens avant et pendant le jeu scénique, en théâtralisant leur relation.

Par conséquent, il s'agit d'un théâtre dans un théâtre¹² dans la mesure où la pièce théâtrale est une pièce ouverte, où le public ne sait pas toujours s'il assiste à la représentation de la pièce ou à une répétition.

En utilisant la technique du "théâtre dans le théâtre", Hafedh Djedidi tend à anéantir le regard extérieur passif que le spectateur peut avoir sur le comédien. En abordant la question de la vision des comédiens en tant qu'humains, Anne Ubersfeld les nomme "*individus*

¹²Ce concept de "théâtre dans le théâtre" a été popularisé dans le théâtre moderne par Luigi Pirandello, un dramaturge italien du début du XXe siècle, à travers sa pièce célèbre "*Six personnages en quête d'auteur*". Cette pièce a profondément exploré ce concept, faisant de Pirandello un maître de cette technique qui a contribué à faire connaître cette technique et à l'adapter à la théâtralité moderne.

personnages"¹³.

En plus de cette thématique pirandellienne, le spectacle traite aussi de problèmes sociopolitiques d'où les renvois à la crise sociale traversée par la Tunisie à cette époque. Jinène, personnage central de la pièce dit en ces termes :

«[...] ma vie, c'est aussi des bribes de la vie du pays. Mon pays! qui n'a été capable jusque-là que de produire une cascade de technocrates douteux, une armée de marchands journaliers et de faux politiciens... tfouh ! (Elle crache) Et ces plateaux sur les canaux de la honte : cris, diatribes, insultes ! Le tout transmis par les médias étrangers qui raffolent de nos caricatures. ».

Scénographie

Le dispositif scénique de la mise en scène de *Destin de femmes* est constitué d'une scène quasi-vide où l'on trouve quelques accessoires et objets qui animent l'espace scénique. En effet, la pièce s'ouvre sur un plateau recouvert d'une moquette noire, un fil à linge situé en hauteur à l'avant de la scène. Sur ce fil, sont suspendues quelques vieilles affiches de théâtre en format A4, face au public, maintenues grâce à des pinces à linge comme l'illustrent ces images (figure 2 et 3) qui rendent compte aussi des options de la scénographie :



Sur le sol, face au public, repose un accessoire noir en bois ressemblant à un banc de jardin public. Selon le texte de l'auteur, il mesure 70 cm de longueur et environ 40 à 50 cm de hauteur.

¹³ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, p. 101-102.

Ce banc change de signification en fonction de son utilisation. Ainsi, il peut être interprété comme un siège sur lequel chaque personnage peut s'asseoir pour se reposer, discuter ou encore révéler ses conflits intérieurs. Ce banc incite-t-il ainsi le spectateur pour l'amener à décrypter la scène et à dégager du sens selon la posture et le propos du personnage chaque fois qu'il a recours à cet accessoire ? Ensuite, le banc se transforme en lit lorsque la voix du metteur en scène ordonne à la comédienne de s'y coucher en lui laissant toute liberté d'imagination. La voix déclare : « *Je veux que tu t'étendes sur ce banc et de la manière que tu veux. Je m'en fous si tu balances tes jambes des deux côtés, que tu te ramasses comme un corps en gésine, que tu t'y retournes comme une droguée en manque. Tu fais ce que tu veux* ».



Figure 4 : Les fonctions du banc noir en bois

De ce fait, en se référant à deux approches, celle d'Anne Ubersfeld précisant que le texte théâtral est troué et laisse des vides, et que c'est à la représentation de combler ces vides pour donner un sens complet à l'œuvre. « *Le texte de théâtre est incomplet, « illisible », sans la représentation qui achève de lui donner sens* »¹⁴.

Dans notre cas, la comédienne Sonia Daou est appelée à combler ces vides par sa recherche du personnage, c'est-à-dire le voyage qu'elle fait vers son propre personnage. Ainsi, Sonia DAOU va combler, au

¹⁴UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996, Page de couverture.

niveau du jeu scénique, ce que le texte ne dit pas. La deuxième approche est celle d'Umberto Eco, qui dit que « *le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc* »¹⁵. Cela rejoint l'idée de la convention aristotélicienne, selon laquelle l'espace-temps est limité par les paramètres de l'unité. Ainsi, ce qu'est le personnage, son passé, etc., c'est au comédien de le reconstituer en utilisant son propre imaginaire.

En somme, la comédienne Sonia Daou, dans le rôle de "Jinène", est appelée à combler ce qu'on ne sait pas du personnage au moment de son interaction avec le décor. Par ailleurs, le metteur en scène et le comédien bénéficient tous deux d'une marge de manœuvre leur permettant de donner libre cours à leur imaginaire. Autrement dit, l'œuvre théâtrale reste inachevée jusqu'à son achèvement.

Au fond de la scène, derrière le banc, un drap blanc est tendu à un fil à linge soutenu par deux autres fils ; l'un à droite côté cour et l'autre à gauche, côté jardin, espacés d'environ deux mètres. Il est important de préciser que ce tissu a deux fonctions différentes selon son utilisation. D'un côté, il sert de support de projection pour accueillir les vidéos projetées pendant la pièce. De l'autre côté, il est utilisé en conjonction avec l'éclairage pour créer une illusion optique et faire apparaître des reflets, comme celui de la silhouette d'un homme.



Figure 5 : le drap blanc se transforme à un support de projection

¹⁵Umberto Eco, *Lector in fabula : Le Rôle Du Lecteur*, Grasset, Paris, 1985, P29.





Figure 6 : le drap blanc remplit la fonction du miroir

On a l'impression que cela crée un espace entre le réel et cette échappée imaginaire où l'on essaie de découvrir ce qu'il y a derrière le drap et si ce que l'on voit est réel ou virtuel. De ce fait cela peut évoquer la question de l'enfermement ou de l'absence, et appuie également l'idée du théâtre dans un théâtre, à travers les apparitions et les disparitions des personnages et des accessoires. En conséquence, le processus du caché et montré, du voilement et du dévoilement, est bien présent dans cette mise en scène. Partant de ce fait, nous pouvons dire que rien ne se laisse découvrir, ce qui laisse plus de liberté à l'imaginaire du spectateur. Stéphane Braunshweig signale lors d'une interview réalisée par nous à Paris pour les besoins de nos recherches : *« à partir du moment où l'imaginaire du metteur en scène va se raconter ou être illustrer sur scène, à ce moment-là, on va tuer l'imaginaire du spectateur donc une pièce ou l'imaginaire du spectateur est très sollicité implique de garder cette possibilité que le metteur en scène ne montre pas trop ce que lui-même imagine »*¹⁶.

Sur scène, il y a aussi trois mannequins (deux femmes et un homme) qui sont habillés comme les personnages et constituent ainsi leurs doubles, ce qui, dans certaines scènes on ne sait plus s'ils sont des accessoires ou des personnages. Les comédiens ont eu recours aussi à d'autres accessoires, notamment un panier en bandoulière, une bouteille de vin, une boîte de maquillage, ainsi que trois valises et une valise

¹⁶Interview réalisé par nous-mêmes à Paris le 13/10/2020 à 10h.

diplomatique. Chaque personnage est entré avec sa propre valise, et la fonction de chacune varie en fonction de son usage dans sur scène.



Figure 7 : Les trois mannequins

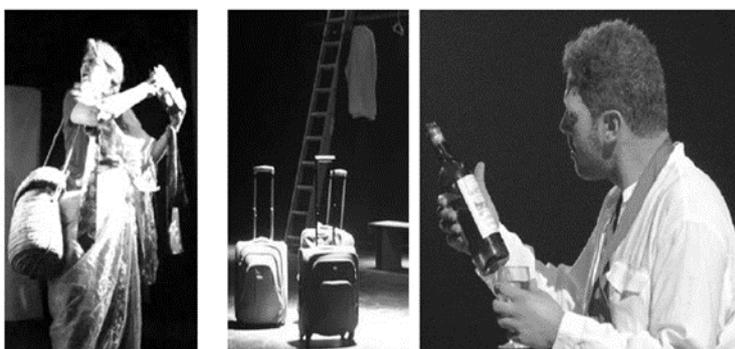


Figure 8 : un panier en bandoulière

Figure 9 : Trois valises

Figure 10 : une bouteille de vin

En outre, il est important de souligner l'utilisation de l'image numérique dans la mise en scène de *Destin de femmes* sous forme de projections vidéo qui viennent meubler la scénographie, reconstituer l'espace scénique et modifier la perception du spectateur. Or, nul ne peut nier l'importance de l'image dans le monde de la scénographie. Dans son ouvrage, *Les plasticiens au défi de la scène*, Marie-Noëlle Semet-Havias affirme que « les projections vidéo font maintenant partie du

vocabulaire des arts de la scène, comme de celui des arts plastiques »¹⁷. Ainsi, les nouvelles technologies, telles que l'art de la vidéo, sont des composantes clés de la transformation de l'espace scénique tout au long du spectacle. En effet, trois projections ont eu lieu sous forme de courts tableaux présentés comme de brèves pièces : l'une montre la descente dans le théâtre par le personnage, l'autre un cheval en plein galop et la dernière montre la comédienne en train de se maquiller et de changer totalement de visage.

Néanmoins, on peut se demander ce que évoquent ces séquences filmées dans la mise en scène de Hafedh Djedidi et l'impact qu'elles ont sur le spectateur. Quel ajout peuvent-elles apporter à la fable de la pièce ?

En effet, à travers ces séquences filmées, le corps des comédiens se dédouble entre un corps visible et réel et un autre invisible et projeté. Il y'a une présence réelle d'un corps vivant et une autre présence avec un corps absent. En conséquence, le corps du comédien devient lui aussi un support d'imaginaires.



Descente au Théâtre du personnage mystérieux



Projection d'un cheval en plein galop, métaphore de la femme libérée.

¹⁷ SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle, (Ed. 2017), *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, L'Harmattan, P203-204.



Figure 12 : Jinène préparant son double maquillé

À travers les séquences vidéo, le metteur en scène nous montre comment le corps du comédien est dédoublé dans l'espace scénique, créant une continuité entre le déroulement projeté et le déroulement réel sur scène. Cela permet au spectateur de voyager vers un univers illusoire et de sentir une autre dimension de l'espace. De ce fait, l'image numérique ne remplace pas l'action des comédiens mais elle lui est complémentaire. Elle renforce et enrichit l'espace scénique en lui donnant plus de profondeur. De plus, l'usage de ces procédés numériques est abordé de manière éloquente dans la mise en scène de Hafedh Djedidi.

Le drap blanc est considéré comme un écran ou une fenêtre qui ouvre sur un monde ailleurs, donnant ainsi plus de spatialité à l'espace scénique. Cette ouverture vers l'ailleurs abolit les limites et l'imaginaire. Par ailleurs, à travers le spectacle "*destin de femmes*" on découvre une syntaxe intéressante entre différents domaines artistiques tels que les arts plastiques, l'art dramatique, les arts vidéo, la musique, la scénographie, etc.

En outre, on remarque une focalisation sur le personnage féminin en tant que support d'imaginaires. La pièce donne à voir la femme dans tous ses états : la femme amoureuse, la femme comédienne, la femme complice artistique, la femme militante etc. Assistons-nous à travers "*destin de femmes*" à un personnage qui évolue d'une femme soumise à une femme qui s'émancipe en menant une sorte de combat, une quête vers sa propre liberté ?

26



Figure 14 : le personnage féminin comme support d'imaginaires dans *Destin de femmes*

Par ailleurs le choix de l'éclairage, autre expression de la scénographie a créé des atmosphères dramatiques saisissantes. L'éclairage varie entre la mise en valeur du personnage et le décor-accessoire dramatique. Les nuances de lumière mixent ainsi l'espace scénique d'un bleu nuit à une atmosphère ocre, en fonction de la nécessité de l'action dramatique et du message à transmettre au spectateur.



Figure 15 : Les ambiances créées par l'éclairage

Conclusion

Dans une tentative de cerner les enjeux de la scénographie d'une pièce théâtrale contemporaine, ainsi que ses modes de création du sens, il fallait s'interroger sur le processus de création de la scénographie de "*Destin de femmes*", ainsi que sur sa réception par le public. Il nous était important de déchiffrer les signes capables de nous éclairer quant à l'apport de la scénographie de cette pièce à la dramaturgie, son impact sur le spectateur ainsi que sur la rencontre des imaginaires des actants de la représentation. Ce qui nous a conduit vers des pistes réflexives qui ont démontré que la scénographie de *Destin de femmes* a enrichi la fable à travers son propre langage plastique, qui est un langage de signes à déchiffrer par le spectateur. Tandis que le spectateur se trouve en face à un enchevêtrement entre deux mondes qui s'offrent à lui, le monde virtuel et le monde réel dont il est invité, à user de son imagination et sa réflexion pour comprendre et déchiffrer ce qu'il voit. Le comédien, lui aussi, intègre cette rencontre des imaginaires et crée sa propre œuvre lors de son interaction avec la scénographie.

L'usage de quelques accessoires et instruments de musique, comme le *riqq* ainsi que le panier en bandoulière, renforcés par les costumes, constituent des *culturèmes* propres à l'identité méditerranéenne.

En définitive, la scénographie de l'espace scénique théâtral contemporain, s'adressant à l'esprit et à l'imaginaire du spectateur tunisien, véhicule des messages visuels et porte des messages variés, de sorte que le spectateur tend à penser le spectacle et non seulement le voir.

Au croisement des imaginaires, la création théâtrale tunisienne ''*Destin de femmes*'' de Hafedh Djedidi a ceci d'innovant, qu'elle brasse, de manière esthétique évidente, des imaginaires bien méditerranéens.

A.B.CH.

Bibliographie :

- Dictionnaire du théâtre*, ALBIN Michel, Encyclopédie Universalis, Paris, 1998, 924 pages.
Dictionnaire encyclopédique du Théâtre, volume 1(A-K) Et volume 2 (L-Z), CORVIN Michel, Larousse-Bordas, Paris, 2000, 1920 pages reliés.
DJEDIDI Hafedh « *La fortune de Molière dans le théâtre tunisien* », in Actes du colloque sur Molière en Tunisie, Publications Journées Théâtrales de Carthage (dir. Muhammad Al-May), Tunis, Éditions Numéro 23, 2022
ECO Umberto, *Lector in fabula : Le Rôle Du Lecteur*, Grasset, Paris, 1985.
FREYDEFONT Marcel, *petit traité de scénographie*, JocaSeria, France, 2007.
KOWZAN Tadeusz, *Sémiologie du Théâtre*, Éditions Nathan, France, 1992.
RENATO Lori, *Le métier de scénographe : au cinéma, au théâtre et à la télévision*, Grenelle sas, Paris, 2006.
SEMET-HAVIARAS Marie-Noëlle, *Les plasticiens au défi de la scène (2000-2015)*, Paris, L'Harmattan, 2017
SONREL Pierre, *Traité de Scénographie*, Librairie théâtrale, Paris, 1984.
UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.

Table des matières

Remerciements	3
Dédicaces	5
Sommaire	6
Avant – Propos	8
Introduction	9
Partie I. La Scénographie : Cheville ouvrière de l’espace scénique	18
Chapitre 1 : L’espace scénique, lieu de rencontre des imaginaires	24
1. L’imaginaire : définitions et portées créatives	25
2. Les ouvriers de l’imaginaire.....	31
3. La scénographie comme outil d’expression des imaginaires	33
Chapitre 2 : Espace scénique, Espace dramatique	37
1. L’espace scénique, lieu d’interaction artistique.....	38
2. L’espace dramatique comme espace de recherche artistique	42
3. La scénographie comme outil de construction de l’espace dramatique	45
A. Le décor	46
B. L’accessoire	47
C. L’éclairage.....	47
D. Le son.....	48
E. Le sol.....	48
F. Le costume	48
G. La coiffure.....	49
H. Le maquillage.....	49
Chapitre 3 : Le théâtre de Molière : chantier d’échange des imaginaires	51
1. Présentation de la fable	51
2. Mise en spectacle du texte et modalités des rencontres des imaginaires	55
3. Molière et l’inégalité des sexes	72
Partie II. Scénographies contemporaines de <i>L’École des femmes</i> : Imaginaires et modalités de conjugaison.....	76

Chapitre 1 : Dramaturgies et Scénographies.....	78
1. Dispositifs scéniques : diversités et parti pris	78
A. Le seuil dans les dispositifs scéniques de <i>L'École des femmes</i> : un lieu d'imaginaires	81
B. Choix des dispositifs scéniques : un moyen de donner vie à l'imaginaire	96
C. L'apport du dispositif scénique dans le traitement du texte de la fable moliéresque <i>L'École des femmes</i> :.....	108
2. Le corps comme support d'imaginaires	115
3. Le costume comme valeur identitaire.....	123
Chapitre 2 : Conception du personnage et scénographie.....	134
1. Personnages et décors	134
2. Personnages et accessoires.....	140
3. Personnages et éclairages	156
Chapitre 3 : La scénographie : la part de l'esthétique, la part de traduction du social	167
1. Le personnage féminin comme support d'imaginaire	167
2. La scénographie comme miroir d'inégalité des sexes ?	173
Partie III. Scénographies et imaginaires : possibilités et limites de l'interprétation du texte moliéresque.....	180
Chapitre 1 : <i>L'École des femmes</i> : Scénographies et émergence des non-dits du texte	182
1. Scénographie : La marge de manœuvre du scénographe.....	183
2. Scénographie : Le champ d'expression de l'acteur	189
3. Scénographie : Le champ d'interprétation du spectateur	195
Chapitre 2 : Limites de l'interprétation du texte moliéresque.....	202
1. Contraintes textuelles et propulsions créatives du scénographe	203
2. Les scénographes face aux contraintes de la scène et du texte :	215
A. Contraintes spatiales :.....	216
a. Les contraintes du lieu théâtral.....	216
b. Les contraintes de la lumière	217
B. Les contraintes temporelles :.....	218
C. Les contraintes matérielles :	219
a. Contraintes logistiques.....	219
b. Contraintes budgétaires :.....	220
c. Les contraintes techniques :.....	220
3. La scénographie face aux attentes du spectateur.....	221

Chapitre 3 : Vers une émancipation de la scénographie ? Repenser le texte moliéresque d'un point de vue plastique ?	226
1. La création d'un dispositif scénographique	227
A. Envisager le seuil d'un point de vue scénographique : Al-Atba comme lieu propice à l'imaginaire	227
B. Choix esthétiques et scénographiques :	232
a. Esquisser l'imaginaire : Le rôle essentiel du dessin en scénographie	233
b. Exploration de l'expression personnelle : Recherches esquissées et inspirations artistiques	236
2. Exploration conceptuelle de l'évolution scénographique : Vers la création d'un scénarimage	245
Conclusion.....	258
Bibliographie.....	273
Table des figures.....	287
Annexes	296
Articles publiés	323
Table des matières.....	352

Titre : L'espace scénique comme lieu d'expression des imaginaires : Le cas des scénographies de *L'École des femmes* dans les mises en scène contemporaines

Résumé : Dans ce projet de thèse, nous mettons en avant l'expression plastique de la scénographie et son impact sur la rencontre des imaginaires des actants de la représentation (auteurs, metteur en scènes, scénographes, comédiens, spectateurs). À partir de l'étude du processus de création de six scénographies de *L'École des femmes* de Molière, dont trois françaises : celles de Catherine Anne (2014), Armand Eloi (2015) et Stéphane Braunschweig (2018) et trois adaptations tunisiennes : celles de Mohamed Aziza (1962), Mohamed Zorgati (1972) et Mohamed Kouka (1995), nous nous sommes donné pour tâche d'identifier les choix esthétiques des scénographes qui leur permettent de créer des "possibilités" d'interprétation du texte théâtral et de favoriser la rencontre des imaginaires des instances.

Notre étude se penche sur le rapport entre dramaturgies et scénographies, en mettant l'accent sur la manière dont les scénographes abordent la question de l'inégalité entre les sexes soulevée par le texte de Molière. Cette thèse cherche également à rendre compte des possibilités et des limites de l'interprétation plastique de ce texte moliéresque. Par ailleurs, dans le cadre de cette recherche, nous proposons, à la fin du manuscrit, un projet scénographique, afin de nous positionner face aux scénographies étudiées et à la problématique des rapports entre hommes et femmes.

Mots clés : l'imaginaire, scénographie, inégalité des sexes, espace scénique, espace dramatique.

Title: The scenic space as a place for expressing the imaginary: the case of the scenography for *The School for Wives (L'École des Femmes)* in contemporary stagings

Abstract: This research focuses on the plastic expression of the scenography and its impact on the meeting of the imaginations of those involved in a theatre production (playwrights, directors, scenographers, actors, spectators). Based on a study of the creative process in six different scenographies of Molière's *The School for Wives (L'École des Femmes)*, including three French adaptations: those of Catherine Anne (2014), Armand Eloi (2015), and Stéphane Braunschweig (2018), as well as three Tunisian adaptations by Mohamed Aziza (1962), Mohamed Zorgati (1972), and Mohamed Kouka (1995), we aim to identify the aesthetic choices made by scenographers in order to generate "possibilities" for interpreting the theatrical text as well as to encourage its dialogue with the practitioners' imagination.

Our study examines the relationship between dramaturgy and scenography, focusing on the ways in which scenographers address the issue of gender inequalities raised by Molière's text. This thesis also seeks to explore the possibilities and limits of the visual interpretation of this text. Furthermore, at the end of the manuscript, we suggest a scenographic project that helps us to illustrate our position towards the scenographies studied and the problematics in regards to men and women that they raise.

Keywords: the imaginary, scenography, gender inequality, stage space, dramatic space.