



HAL
open science

Vivre une mise en scène “ historiquement informée ”. Parcours de recherche et formation des comédiens

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé, Frédéric Sprogis

► To cite this version:

Tiphaine Pocquet Du Haut-Jussé, Frédéric Sprogis. Vivre une mise en scène “ historiquement informée ”. Parcours de recherche et formation des comédiens. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2016, Mettre en scène(s) L'École des femmes selon les sources historiques / Staging L'École des femmes according to historical sources, 5. hal-03910251

HAL Id: hal-03910251

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03910251>

Submitted on 21 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Vivre une mise en scène « historiquement informée ». Parcours de recherche et formation des comédiens

Tiphaine POCQUET (ENS de Lyon) et Frédéric SPROGIS (Paris) ; avec la collaboration
d'Aurélia POUCH (Université Paris-Sorbonne)

Pour tous deux, jeunes chercheurs travaillant sur des corpus théâtraux, la question était légitime : pourquoi quitter les rives rassurantes de la recherche universitaire pour se livrer aux dangers de la scène et se risquer à l'école des comédiens ? Nous avons une première expérience de spectateur « baroque¹ », pour avoir assisté aux merveilleux spectacles de Benjamin Lazar ou à la lecture en Sorbonne du *Véritable Saint Genest* par Louise Moaty. Comme beaucoup de spectateurs, nous avons découvert ce travail inspiré des propositions d'Eugène Green dans un mélange d'éblouissement et de légère interrogation. La petite pierre du scrupule fit son travail et suscita le désir de comprendre davantage les enjeux de la restitution « baroque ». L'école thématique de Saint-Hippolyte-du-Fort en juin 2013² nous offrit la possibilité de rencontrer certains acteurs héritiers d'E. Green (Anne-Guersande Ledoux et certains membres de l'atelier baroque qu'elle dirigeait alors à l'IRCL) ainsi que deux figures de la recherche historiquement informée, Pierre-Alain Clerc et Olivier Bettens. Pour la première fois, nous pûmes expérimenter une prononciation et une gestuelle « nouvelles » sur les textes de Molière, Corneille, Racine ou Tristan l'Hermitte. Au moment où nous écrivons, en juin 2016, un spectacle a vu le jour, *L'École des femmes*, dans lequel nous jouons les rôles d'Agnès et d'Horace, en alternance avec Aurélia Pouch pour celui-là³. Après avoir tourné à Paris, Lyon et Montpellier, la pièce s'apprête à commencer un périple en terres suisses. Nous nous proposons de revenir sur ce parcours pour en tirer un récit d'expérience, sans toutefois prétendre à aucune modélisation.

¹ Les guillemets signalent notre embarras, embarras qui nous conduira à écarter le terme de baroque dans la suite de notre propos. En effet, ce terme général, emprunté à l'histoire artistique et littéraire, a tendance à uniformiser des propositions et pratiques variées dans leur réalisation qui, en partant des travaux fondateurs d'E. Green, peuvent dialoguer entre elles et différer les unes des autres.

² Organisée par Bénédicte Louvat-Molozay et Xavier Bisaro, avec l'aide financière de l'Institut universitaire de France, le CNRS et l'Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge Classique et les Lumières (IRCL-UMR5186 du CNRS).

³ Les extraits ici présentés ont été captés au Théâtre de la Vignette de Montpellier, le 3 mai 2016. Aurélia Pouch joue le rôle d'Agnès.

I. « Mais enfin, contez-moi cette histoire » : expérience d'une mise en scène historiquement informée⁴

1. Le temps collectif : les inflexions du projet

Le projet de *L'École des femmes* donna lieu à diverses représentations : à Paris en octobre 2015, Lyon en mars 2016, Boulogne-Billancourt et Montpellier en mai 2016. La troupe du Théâtre à la Source composée essentiellement de chercheurs de tous âges travailla selon une méthode qui s'élabora au fil des mois et nous fit osciller entre journées d'étude (sur la déclamation, les décors et les costumes ou encore les *lazzi* et le jeu italien), lectures à la table et passages au plateau. Trouver le bon équilibre entre ces différentes composantes fut le grand et beau défi de ce projet. Nous voudrions nous arrêter sur deux épisodes révélateurs, nous semble-t-il, de la constitution de ces équilibres autant que de l'influence du collectif sur l'avancée du projet.

Nous commencerons par revenir sur une session de formation à Montpellier, en octobre 2014, dont le projet était de faire travailler les apprentis comédiens avec les chercheurs autour des scènes de *lazzi* entre Alain et Georgette. À mesure que les propositions des universitaires fusaient, le désarroi des comédiens augmentait. En effet pour des apprentis, il reste difficile d'intégrer plusieurs propositions successives et parfois contradictoires. Ainsi, impossible de poser le bout du pied sur la scène sans accepter de revoir cambrure, courbure, nombre de pas, etc. La sortie de crise vint d'une proposition de Bénédicte Louvat-Molozay consistant à nous séparer en groupes différenciés mais pour travailler sur une même scène, la scène 2 de l'acte II où Arnolphe est en fureur car il vient d'apprendre que Georgette et Alain ont toléré les visites d'un jeune homme auprès de sa pupille. Sous la houlette d'Emanuele De Luca, un groupe se concentra sur l'influence du jeu italien, s'appliquant à proposer un *lazzo* dans la scène (le *lazzo* dit du mouchoir supposant de dérouler un mouchoir tiré d'une poche et de s'essuyer le front avec). Un autre travailla plutôt autour des propositions de Mickaël Bouffard sur la symétrie des valets et la question du rythme. Enfin, un troisième avec Claude Bourqui creusa l'interprétation du côté du farcesque. Ce fut finalement la (re)lecture du texte de J. Donneau de Visé qui nous permit de trancher. En effet, on trouve dans *Zélinde* la remarque suivante d'Argimont :

[...] La scène qu'Arnolphe fait avec Alain et Georgette, lorsqu'il leur demande comment Horace s'est introduit chez lui, est un jeu de théâtre qui éblouit, puisqu'il n'est pas vraisemblable que deux personnes tombent par symétrie, jusques à six ou sept fois à genoux, aux deux côtés de leur maître. Je veux que la peur les fasse tomber, mais il est impossible que cela arrive tant de fois, et ce n'est pas une action naturelle.

et plus loin :

ZÉLINDE :

[...] Est-il vraisemblable qu'Alain et Georgette tombent tant de fois à genoux dans les boues, alors qu'Arnolphe est en colère⁵?

⁴ *L'École des femmes*, Acte II, Scène 5, v. 483, éd. Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, Flammarion, « GF », 2011, p.68.

⁵ Jean Donneau de Visé, *Zélinde ou la Véritable critique de L'École des Femmes*, 1663, dans *La Querelle de L'École des femmes*, éd. G. Mongrédien, Paris, STFM, 1971, t.1, sc. III, p.29 et 68.

Il fut ainsi décidé de jouer la symétrie, invraisemblable dans son excès, en faisant chuter Alain et Georgette au moins six fois, tout en gardant l'expressivité des visages. La scène que nous avons surnommée « scène des pistons » naquit de ces jeux d'aller-retour de la scène aux textes des sources⁶.

La dimension collective du travail allait se maintenir dans le cadre des répétitions ultérieures. À défaut d'un regard directeur véritablement surplombant, nous avons ainsi adopté le regard tournant. Mickaël Bouffard anima et organisa tout de même une partie de ces répétitions en collaboration avec Pierre-Alain Clerc. Il orienta notre travail sur le corps et les postures par une réflexion constante autour du geste civil et incivil dans la droite ligne de ses sujets de recherche⁷. Par ailleurs, il nous proposa de travailler à partir d'images d'époque (tableaux, éventails ou frontispices) pour trouver certains gestes des mains ou les positions de pieds. Le meilleur exemple fut sans doute le frontispice de Chauveau, présent dans les éditions de 1663 et repris par Pierre Brissart dans les *Œuvres Complètes* de 1682. Il figure la scène du sermon qui précède la lecture des maximes : Agnès écoute Arnolphe, assis sur son fauteuil, elle a le visage tourné vers lui, les bras dans la position d'attente d'une jeune femme modeste, l'ouvrage dans la poche de son tablier. Le « tableau » se trouve serti dans la mise en scène proposée par la troupe du Théâtre à la Source. C'est ce travail sur le geste et le corps social qui donne à la mise en scène son caractère pictural.

Enfin, un des derniers apports de cette session d'octobre 2014 fut la discussion avec Béla Czuppon, comédien de profession et directeur de la Baignoire à Montpellier. L'échange avec un professionnel nous rappela la nécessité de ne pas négliger le travail sur le plateau car tout historique qu'il soit, le théâtre est avant tout art de présence. Ce fut également l'occasion de dessiner les contours du projet *École des femmes* : un travail incluant des chercheurs de tous horizons, se prêtant au jeu de la scène, hors des contraintes de rentabilité et hors du temps court des professionnels.

Le deuxième évènement collectif que nous voudrions rappeler fut celui des répétitions, en août 2016, au Conservatoire à rayonnement régional de la rue de Madrid. Outre les questions de survie matérielle et de constitution de notre troupe en association, fut abordé le problème de la mobilité des comédiens sur la scène. À l'époque émergeait une différence très visible entre d'un côté le jeu d'un Arnolphe tout en mouvement, adressé au partenaire, qui accentuait la dimension comique de la pièce et de l'autre, l'immobilité des comédiens de même rang⁸, dont le jeu de trois quarts consistait à regarder le spectateur lorsqu'ils étaient en situation de parole et le partenaire en situation

⁶ Au texte de J. Donneau de Visé il faudrait ajouter les didascalies de l'édition de 1734, nous renvoyons sur ce sujet aux articles de Pierre-Alain Clerc et Bénédicte Louvat-Molozay, dans ce même numéro.

⁷ Nous renvoyons à la thèse de Mickaël Bouffard, *Le Bon Air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, et à sa communication, « Civilité et incivilités dans *L'École des femmes* », dans « Pour une mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources historiques », journée d'études du 30 mai 2015, Centre de musique baroque de Versailles. Il oppose le manque de civilité d'Arnolphe au trop plein de civilité d'Horace. Notons que la réflexion sur la civilité était déjà au cœur du travail de Pierre Force dans *Molière ou le prix des choses*, Paris, Nathan, 1994. La perspective anthropologique qui est la sienne reliait les échanges de civilités à une pratique du don et du contre don, et croise étonnamment pour nous les enjeux de la mise en scène historiquement informée.

⁸ La réflexion ne vaut pas, bien sûr, pour Alain et Georgette mais pour Horace, Chrysalde et Agnès dans une moindre mesure.

d'écoute, conformément au traité de Franciscus Lang⁹. À l'origine de cette différence, la célèbre mention par J. Donneau de Visé que Molière « récite de Porfile¹⁰ ». La question se posait alors : le jeu du comédien Molière devait-il être visiblement différent de celui des autres ? Et plus profondément, était-il possible pour nous de retrouver ce jeu, le fallait-il même ? On trancha provisoirement par un ajustement bilatéral, Arnolphe se devait d'être plus tranquille dans certaines scènes d'écoute et ses partenaires d'introduire davantage de mouvements dans leurs scènes¹¹. En arrière-fond du débat, la question du « naturel » pour lequel on loua tant Molière et ses comédiens et qui reste le lieu d'achoppement dans les débats actuels entre les praticiens et chercheurs¹².

2. Le temps individuel : la recherche corporelle par strates

Entre ces grandes sessions de travail collectif, il était nécessaire que l'incorporation de l'ensemble des pistes de recherches se fasse sur le temps long de l'apprentissage individuel. Aussi la mise en pratique du texte et du jeu s'est-elle patiemment construite au cours de répétitions par groupes réduits, comme nous le permettait le texte de Molière. En effet, la fin de l'acte V mise à part, le travail peut parfaitement être mené en binôme, sauf pour Arnolphe, personnage autour duquel gravitent tous les autres. Horace, par exemple, n'interagit qu'avec Arnolphe. Paradoxalement, Agnès et son galant n'ont besoin de se retrouver que pour une scène – l'essentiel de leurs rencontres se déroulant loin des yeux des spectateurs¹³. En partant de ce constat pratique, la méthode de travail qui s'est construite au fur et à mesure a été celle d'une élaboration par « strates » de conseils ou de recherches. Cette démarche a eu, à notre sentiment, deux effets, complémentaires mais aussi, parfois, presque contradictoires : un retour nécessaire sur ce qui avait été accompli, nous amenant parfois à des corrections importantes, mais aussi des apports directs au jeu lui-même dans la variation que nous avons constamment recherchée et dans les effets comiques. Ainsi le texte et le jeu se trouvaient-ils constamment revitalisés par les couches successives de conseils et de consignes. En effet, le texte s'est éclairci au fur et à mesure des « strates » de travail, dans une sorte de retour en spirale : nous avons pu en identifier trois.

Nous devons d'abord nous intéresser au texte lui-même. La mémorisation du texte – dont nous ne parlerons pas ici – n'a pas été pensée comme une étape préalable à tout

⁹ P. Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et observationibus quibusdam de arte comica [...] accesserunt imagines symbolica pro exhibitione et vestitu theatri*, Monachii Riedlin, 1727. C'est ce jeu de trois quart que Diderot critiquera vertement en son temps.

¹⁰ « Voici comme il récite de Porfile », J. Donneau de Visé, « Réponse à L'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis », 1664 [*La Querelle de L'École des Femmes*, t. II, éd. citée, p. 286.].

¹¹ Voir les encadrés « le jeu de trois-quarts » et « Déplacement scénique ».

¹² On renvoie à l'article de B. Louvat Molozay, « Recherche universitaire et pratique théâtrale : un dialogue impossible ? », *Scènes baroques d'aujourd'hui : la mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain (théâtre, opéra, danse)*, dir. Céline Candiard et Julia Gros-de Gasquet, Lyon, PUL, à paraître. Au sujet de l'école thématique et des participants, elle explique : « Ce qui m'apparut en outre, à la toute fin de la semaine, c'est que les uns et les autres, comme nous tous sans doute, étaient mus par des convictions et, pour commencer, par une certaine conception du théâtre, de ce qu'il est, de ce qu'il doit être, de la manière dont il représente la nature, de ses fonctions sociales et anthropologiques, voire de son rapport au sacré, et que ce qui se jouait, en définitive, était le rapport au "naturel". Maître-mot du discours de Pierre-Alain Clerc, le terme n'est pas utilisé comme tel par Olivier Bettens, mais ce dernier considère que la prononciation du "bon usage" n'a guère évolué entre 1700 et aujourd'hui et que l'alexandrin est une stylisation de la prose. Le naturel est à l'inverse absent, banni même du travail d'Eugène Green et de ses héritiers, qui conçoivent davantage le théâtre comme un cérémonial très éloigné de la vie. » Nous reviendrons sur cette question dans notre deuxième partie.

¹³ À ce sujet, voir la communication de Marc Douguet, « Le hors-scène dans *L'École des femmes* » dans ce même numéro.

progrès ; au contraire, elle a été concomitante à celle des traits de prononciation. Par ailleurs, la distinction nécessaire des personnages les uns des autres fut un vaste chantier qui a sollicité notre attention du début à la fin du projet. La notion de « bon usage », au centre des conseils d'Olivier Bettens, nous a guidés dans ce premier travail sur lequel nous nous sommes fondés pour introduire des effets de variété, à plusieurs échelles. Tout d'abord, il s'agissait de différencier les personnages pour ne pas uniformiser la déclamation du texte. L'objectif était de tendre vers « la variation venue d'une prononciation proche du discours ordinaire mais avec des nuances propres aux différents personnages, selon le principe de la variation phonétique¹⁴ ». Il fallait, en particulier, parvenir à faire sentir l'archaïsme d'Arnolphe face à la bonne tenue de la prononciation, qu'il s'agisse du strict bon usage, incarné par Chrysalde, ou de la prononciation de la cour, qui est celle d'Horace¹⁵. Dès lors, notre apprentissage du texte lui-même se trouvait infléchi par cette première incorporation, de manière à ne pas conserver des traits incohérents, plus difficiles à effacer après mémorisation. Rechercher la variété devait ensuite nous conduire à la débusquer dans le texte du même personnage. Les longs récits de *L'École des femmes* ont fait l'objet de recherches spécifiques : Horace et Agnès pouvaient ainsi faire vivre les scènes représentées loin des yeux d'Arnolphe et des spectateurs. Les variables ont été différentes, qu'il s'agisse de la hauteur de la voix d'Agnès pour faire entendre les différents timbres, le sien, plus haut et chantant, et celui de la « vieille » entremetteuse, plus bas et sentencieux, à l'acte II, ou de la prononciation pour Horace au cours de la lecture de la lettre en prose. Pour celle-ci, en suivant les conseils d'Olivier Bettens et de Philippe Caron, il a fallu multiplier les apocopes et élisions du e muet, afin de rapprocher la lettre du langage parlé, et de l'éloigner de la déclamation – rajoutant en cela une difficulté supplémentaire après l'incorporation du rythme de l'alexandrin. Enfin, les discours nous ont permis de travailler précisément sur les articulations rhétoriques ainsi que sur le débit de l'alexandrin¹⁶, afin de favoriser une plus grande écoute et une meilleure compréhension du spectateur. Dans le discours d'Horace¹⁷, marquer des temps de pause entre la *propositio* (« Il le faut avouer, l'amour est un grand maître »), la *ratio* (« Ce qu'on ne fut jamais il nous enseigne à l'être ») ou la *confirmatio* de la *ratio* (« Et souvent de nos mœurs l'absolu changement / Devient par ses leçons l'ouvrage d'un moment ») permettait à la fois de faire mieux entendre le texte assez long de cette tirade et donnait à Arnolphe l'opportunité de développer son jeu de grimaces.

L'adjonction des déplacements et des gestes de civilité et d'incivilité dans notre travail a été la deuxième grande « strate » de notre apprentissage. Pour nous, apprentis-comédiens, cette nouvelle étape a révélé un certain nombre de problèmes posés par le texte qui ont tendance à échapper au regard du seul lecteur. Les gestes de civilité, en particulier au moment de la révérence¹⁸, sont indissociables du texte de Molière car celui-ci a été écrit pour eux. Pour le spectateur et le comédien d'aujourd'hui, ils jettent une

¹⁴ Bénédicte Louvat-Molozay, « Recherche universitaire et pratique théâtrale : un dialogue impossible ? ».

¹⁵ La prononciation du verbe croire est un des nombreux exemples de traits différenciés selon les personnages. Arnolphe doit prononcer la diphtongue « oi » selon l'ancienne mode, [wè] : « Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage (I, 1) ». Horace, lui, prononce selon la mode de la cour en 1660, [è] : « Et j'en crois merveilleux les divertissements ».

¹⁶ Pierre Alain-Clerc, « Quelques sources qui peuvent orienter l'Action du comédien », séminaire « Pour une mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources historiques », 30 mai 2015, Centre de musique baroque de Versailles.

¹⁷ *L'École des femmes*, acte III, scène 4, v. 900-903.

¹⁸ Mickaël Bouffard, « Civilité et incivilités dans *L'École des femmes* », séminaire « Pour une mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources historiques », 30 mai 2015, Centre de musique baroque de Versailles.

lumière nouvelle sur un texte que l'on croyait bien connaître. De ce fait, l'apprentissage exact de gestes historiquement informés a naturellement fait émerger des séances de répétition de nouveaux effets comiques. L'entrée en scène d'Horace a demandé un travail de déplacement assez conséquent, ce que les interruptions du texte ne précisaient guère :

ARNOLPHE
Hor...
HORACE
Seigneur Ar...
ARNOLPHE
Horace !
HORACE
Arnolphe¹⁹

La reconnaissance progressive des deux personnages nous a permis de répéter le geste de civilité de la révérence, ainsi que de le décomposer : le public peut l'identifier une première fois avant de le voir répété tout au long de la pièce. Horace ôte son chapeau, fait trois pas, la cavade – le geste de civilité consistant à baiser sa propre main pour témoigner le respect à son interlocuteur²⁰ – et enfin la révérence elle-même au moment où il prononce le nom complet d'Arnolphe. Les sources multiples apportées par Mickaël Bouffard ont contribué à renforcer la variation de jeu et la distinction entre les personnages : là où la diction archaïque d'Arnolphe s'oppose à celle d'Horace ou d'Agnès, ses gestes incivils ne font que l'éloigner encore plus des bonnes manières du jeune homme de cour, qu'il les refuse²¹ ou qu'il les caricature²².

Enfin, la réalisation des costumes, dirigée par Delphine Desnus et Mickaël Bouffard, a été un élément décisif dans l'élaboration du jeu puisque porter ces costumes a considérablement modifié à la fois les déplacements déjà travaillés, mais aussi la prononciation du texte lui-même. Les chaussures à talons – plus ou moins grands selon la condition sociale des personnages – en modifiant le point d'équilibre, nous ont amenés à reprendre les déplacements et les gestes comme la révérence. La robe d'Agnès, composée de trois jupes, a demandé un nouveau temps d'apprentissage aussi bien pour la comédienne que pour les comédiens qui l'accompagnent, Arnolphe dans la scène de la promenade (II, 5) ou Horace dans la scène du duo amoureux (V, 3), puisque la « vie » du

¹⁹ *L'École des femmes*, I, 4, v. 252.

²⁰ À ce sujet, voir l'article de Mickaël Bouffard, « La Cavade amoureuse : de l'hexis corporelle au motif figuratif », *L'Invention du geste amoureux dans les arts visuels – Ambiguïtés, codifications et transgressions*, Collectif, Peter Lang, à paraître, 2017. Mickaël Bouffard cite le catalogue gestuel de John Bulwer, *Chirologia, or, The Natural Language of the Hand* (1644) qui, dans son explication de la cavade, paraît définir précisément l'attitude d'Horace à l'acte I : « Baiser sa main, est l'expression obséquieuse de ceux qui adorent et montrent leur respect par la solennité curiale de la salutation ou de la prise de congé. Cette gracieuse conduite de la main [...], Tertullien et d'autres lui reconnaissent la valeur d'une civilité, au sens noble du terme. »

²¹ *L'École des femmes*, III, 4, v. 848-851 : « Rien ne me fâche tant que ces cérémonies / Et si l'on m'en croyait elles seraient bannies. / C'est un maudit usage et la plupart des gens / Y perdent sottement les deux tiers de leurs temps. » Le choix a été fait de reproduire avec dédain une esquisse de révérence sur le mot de « cérémonie » alors même qu'Horace venait, pour la sixième fois de la pièce, d'appliquer son code de bonne conduite.

²² *L'École des femmes*, V, 3, v. 1438-1441 : « Très volontiers, vous dis-je, et je me sens ravir / De cette occasion que j'ai de vous servir. / Je rends grâce au Ciel de ce qu'il me l'envoie, / Et n'ai jamais rien fait avec si grande joie. » Alors qu'Horace vient de lui proposer d'abriter d'Agnès dans sa maison, nous avons proposé qu'Arnolphe se lance dans une série de révérences ébauchées et de cavades en direction du « Ciel » qu'il remercie.

costume sur scène imposait de prendre un espace scénique bien plus conséquent, tout en élargissant les gestes et modifiant légèrement les postures. Par ailleurs, le port du corset a réorienté certains gestes : du fait de l'impossibilité de lever les bras très haut, de se pencher facilement, le « cadre de bienséance » se trouvait naturellement respecté ; enfin, le corset a des incidences sur la respiration même de la comédienne, il oblige à une prise de souffle plus basse.

Les gants²³, dernier ajout en date pour le costume d'Horace, sont un des exemples les plus marquants de l'apport des costumes à notre projet. Les sources apportent au texte de Molière des effets comiques que notre expérience de spectateur moderne pourrait qualifier d'inattendus mais qui, replacés dans le contexte de création, paraissent évidents. La scrupuleuse civilité dont fait preuve Horace face à l'incivilité revendiquée d'Arnolphe ne peut que produire sur le plateau un puissant effet comique. Revenons aux fausses sorties d'Horace que nous avons déjà évoquées. Le jeune homme, comprenant que son « entretien » lasse Arnolphe, décide de le quitter avant de revenir sur scène par deux fois pour s'assurer de la discrétion de son ami (puisqu'il ne faudrait pas que M. de la Souche apprenne son amour pour Agnès). Ce jeu de scène, qui se trouve souligné par la répétition de la révérence, s'est vu considérablement renforcé par l'ajout des gants. Le geste de civilité, déjà fort complexe, devient alors : ôter le chapeau, ôter le gant de la main droite, le placer dans sa main gauche, faire trois pas, faire la cavade et enfin la révérence elle-même avant de se repositionner. Ces fausses sorties permettent tout à la fois au public de distinguer clairement Horace, trop civil, d'Arnolphe, qui ne l'est pas assez, et de rire devant le ralentissement excessif du rythme du texte : il fallait alors trouver de nouvelles pauses, de nouvelles articulations pour ne pas perdre en clarté de compréhension. Cependant, nous sommes vite arrivés à la conclusion que l'on ne pouvait lutter contre les attitudes impliquées par le corps et le costume : ôter et remettre un gant ne peut échapper à la difficulté de manipuler l'accessoire, comme cela devait être le cas au XVII^e siècle. En plus de tous les artifices de costume, le jeu du gant de la main droite provoque un « trou » dans le texte d'Horace, propre à laisser s'exprimer les rires du public. Grâce en soit rendue, ici, au costume, plutôt qu'au jeu du comédien.

Nous avons expérimenté, dans ce temps individuel, le travail par strates au niveau du texte, des gestes et du costume ce qui nous a prouvé que l'application stricte des sources (quand bien même elles pourraient paraître « bizarres » de notre point de vue de spectateur moderne) permet d'apporter de nouveaux effets comiques sur scène, effets pour lesquels Molière a vraisemblablement composé son texte. Ce long travail de recherche et de mise en pratique, mené pendant plus de deux ans, a été pensé sur un objet spécifique, la seule *École des Femmes* : quelles conclusions peut-on alors tirer d'une expérience si particulière ?

II. « Vous me direz : pourquoi cette narration ? » : perspectives et propositions²⁴

1. *Contrainte et naturel*

Le parcours de recherche « incarnée » ou « expérimentale » qui vient d'être décrit nous mène à un problème. En effet, si notre recherche de la variété visait à retrouver des

²³ Antoine de Courtin, *Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, chez Hélie Josset, 1671, p.49 : « Il est bon d'avertir ici, qu'il faut toujours ôter son gant et baiser la main en prenant ce que l'on nous présente : comme aussi en rendant, ou donnant quelque chose à quelqu'un [...]. » La référence nous a été donnée par Mickaël Bouffard.

²⁴ *L'École des femmes*, I, 1, v. 149.

niveaux de prononciation différents selon les personnages, leur condition, leur éducation, leur respect de la civilité du XVII^e siècle, alors le jeu comique que nous proposons doit se rapprocher d'un jeu « naturel », propre à imiter tant que faire se peut de l'attitude du paysan, de la jeune fille sortant du couvent, ou encore du jeune homme de cour. Pourtant, ces deux années de travail nécessaires à l'assimilation de l'ensemble des « strates » du jeu historiquement informé nous ont paru, à nous apprentis comédiens, bien davantage de l'ordre de la contrainte que du naturel. Si le travail d'Eugène Green bannit l'idée du naturel pour construire un spectacle sur des contraintes poétiques et profondément théâtrales, la proposition de notre *École des Femmes*, fondée sur d'autres principes et pistes de recherches, concernant le débit, la prononciation, les gestes, nous éloigne des spectacles de celui-ci, mais n'est pas si différente dans son principe même.

En effet, notre projet est aussi un projet à contrainte, précisément celle du « naturel » théâtral de Molière qui est, lui aussi, une artificialité. Le passage bien connu de la direction de ses acteurs par Molière dans *L'Impromptu de Versailles* ne dit pas autre chose tant la variation qu'il souhaite voir chez ses acteurs passe par des consignes précises : si Molière n'a « rien à dire » à La Grange qui joua Horace, ce n'est pas que son rôle lui corresponde naturellement. En effet, « l'honnête homme de Cour » – rôle dévolu à Brécourt, ancien Alain, dans la nouvelle pièce – doit « prendre un air posé, un ton de voix naturel, et gesticuler le moins [...] possible²⁵ ». Il reste que ce « ton de voix naturel » doit être « pris » par le comédien : il s'agit d'être en scène en respectant au plus près le code de l'honnête homme et de ses multiples contraintes²⁶. Pour tous les comédiens, la nécessité de jouer de « trois quarts » ancrerait déjà nos attitudes au plateau dans un cadre contraint. Chercher à regarder notre interlocuteur lorsqu'il parle, puis s'adresser au public lorsque nous lui répondons entraînait deux sensations contradictoires : un jeu qui devait paraître « naturel » au public puisque la position du corps de trois quarts vise à donner l'illusion que les paroles du personnage étaient adressées à son interlocuteur, tout en tournant la tête vers le public, mais un contrôle de tous les instants pour les comédiens, dont les pieds doivent adopter la troisième position, « le visage est tourné vers le public, tandis que le corps est tourné (*i.e. de trois quarts*) dans la direction de (l'autre) acteur²⁷. ».

Ce naturel contraint est aussi ce par quoi nous avons pu créer une *École des Femmes* historiquement informée en respectant la multiplication des sources de contraintes, malgré les difficultés en termes de réalité scénique. Cela nous confrontait à un paradoxe : l'étrangeté de ce naturel nous saisissait parfois : les gestes d'inconvenance d'Arnolphe (le doigt dans le nez devant Agnès²⁸, le « gros dos » face au Notaire²⁹) pouvaient paraître fort modernes, voire incongrus sur la scène, mais ces gestes attestés par les sources pouvaient dès lors être intégrés au jeu et devenir une source de comique légitimée historiquement³⁰.

Le choix que nous avons adopté pour faire entendre les « Maximes du mariage » procède également de notre exploitation de cette contrainte du naturel. Selon une hypothèse de travail proposée par Olivier Bettens, Agnès, à peine sortie du couvent,

²⁵ *L'Impromptu de Versailles*, dans Molière, *Œuvres complètes*, t. II, éd. dirigée par G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, 2010, p. 828. Voir également l'article de Bénédicte Louvat-Molozay, « Recherche universitaire et pratique théâtrale : un dialogue impossible ? ».

²⁶ À ce sujet, nous renvoyons à la communication de Bénédicte Louvat-Molozay et Jean-Noël Laurenti dans le présent numéro : « La notion de "naturel" et la place de l'"écart" dans les genres dramatiques ».

²⁷ Franciscus Lang, *Dissertatio de actione scenica*, trad. de Mickaël Bouffard.

²⁸ Le geste a été proposé à la scène du sermon d'Arnolphe sur le vers « C'est ce qu'entendent mal les femmes d'aujourd'hui », *L'École des Femmes*, III, 3, v.717

²⁹ « Pourquoi hausser le dos ? Est-ce qu'on parle en fat [...] ? », *L'École des Femmes*, IV, 2, v. 1070

³⁰ Tous ces exemples viennent des recherches menées par Mickaël Bouffard tout au long du projet.

retrouve ses réflexes de novice lisant un catéchisme appris sous une forme figée et musicale. La variation métrique (heptasyllabes, octosyllabes, et alexandrins³¹) devient ainsi l'appui d'une prononciation musicale et systématique, propre à retenir l'attention du spectateur sur un passage trop souvent escamoté de diverses façons par les mises en scène contemporaines³². Ce choix, qui reste une hypothèse, fondé par ailleurs sur une information historique, apporte une forte contrainte au jeu d'Agnès, dans un idéal d'imitation possible d'une réalité sociale du XVII^e siècle.

Cette « contrainte » naturelle nous éloigne de la contrainte du cérémonial théâtral d'un Eugène Green pour privilégier la diversité. Nous avons donc retrouvé la nécessité d'un rapport à la contrainte qu'admet Eugène Green, mais à celle-ci, nous avons ajouté l'objectif de la variation, en la cherchant sur tous les chemins ouverts grâce aux sources identifiées par la recherche (prononciation, postures, gestes, déplacements, costumes...).

2. L'école des comédiens ?

À l'issue de ces trois années de travail se pose la question du partage possible d'une pratique théâtrale historiquement informée. Toute la difficulté de l'apprentissage par strates que nous venons de présenter est qu'il suppose un temps long de sédimentation et la fréquentation assidue des divers maîtres à danser et parler. L'assimilation de la troisième position selon les codes de la danse ou *crux scenica*, servant de position d'attente sur la scène, le jeté du pied pour la marche, font partie de cette incorporation au long cours qui n'exclut pas le constat parfois décevant que les progrès gagnés à un endroit se perdent ailleurs. Ce qui se vit à l'échelle de l'individu est valable à l'échelle de la pièce, car quel savoir tirer d'une pratique au coup par coup, résolvant les problèmes au fil de leur apparition ? B. Louvat-Molozay a bien résumé cette difficulté en parlant d'une fidélité aux sources « non capitalisable³³ ». Ainsi, le projet vaut autant pour le résultat obtenu que dans sa démarche même de tâtonnement. Le spectacle que nous proposons est « vivant » au plein sens du terme, il vit de ses remaniements successifs apportés par la pratique historienne des sources autant que par l'expérience de la scène car chaque représentation apporte son lot de nouveautés. La démarche historiquement informée semble ainsi ne pouvoir se déployer qu'appliquée à un objet singulier. La tentation de faire système à partir des sources était déjà mise à distance par O. Bettens dans son travail sur *L'Art de bien chanter* de Bacilly³⁴ et constitue la singularité même du projet. Il serait donc bien difficile de figer un contenu transmissible d'enseignement, autrement dit de faire

³¹ « Elle ne se doit parer, / Qu'autant que peut désirer / Le mari qui la possède. / C'est lui que touche seul le soin de sa beauté ; / Et pour rien doit être conté, / Que les autres la trouvent laide. », *L'École des Femmes*, III, 2, v.754-759.

³² Ainsi Jacques Lassalle, dans sa mise en scène à la Comédie-Française (saison 2011-2012) avait-il fait lire les Maximes à Agnès d'un ton de plus en plus rapide et sonore, jusqu'au cri quasiment inarticulé, suggérant par là-même l'emprise tyrannique d'Arnolphe.

³³ Bénédicte Louvat-Molozay, « Recherche universitaire et pratique théâtrale : un dialogue impossible ? », : « [...] tenir jusqu'au bout l'exigence historique, la fidélité aux sources, est chose extrêmement difficile et non capitalisable : c'est au cas par cas qu'il faut travailler, sérier les problèmes et y répondre, quant à la prononciation, au jeu, au geste, en tenant compte des caractéristiques propres aux genres, aux périodes et aux personnages – de sorte que le seul élément capitalisable dans cette approche est la disponibilité intellectuelle et corporelle des interprètes ».

³⁴ Olivier Bettens, « Les bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. J.-N. Laurenti, Annales de l'ACRAS (Association pour un Centre de recherche sur les arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles), juin 2010, n°4, p.165-184.

« école ». Reste à transmettre un goût, peut-être une méthode ou pour le moins un trajet significatif.

Nous voudrions terminer en soulignant que, du point de vue des comédiens apprentis, le travail sur des sources ne devrait en aucun cas exclure un travail plus général sur le corps, le souffle, la voix et sur les émotions. En cela, le travail d'un comédien dans une mise en scène historiquement informée ne diffère pas de celui d'un autre comédien et le rapport informé au passé n'exclut pas la prise en compte des corps au présent. Plus encore, il semble que certaines questions de jeu ne trouveront jamais réponse dans les traités de civilité ou manuels de prononciation. Nous voudrions ainsi prendre un exemple qui fut source de nombreux débats et tâtonnements dans le jeu des comédiennes : la question de la bêtise d'Agnès. Celle-ci se trouve mentionnée de manière récurrente, tant par les personnages de la pièce, Arnolphe notamment³⁵, que par les personnages de la querelle qui s'étonnent de l'évolution fulgurante de la jeune femme. Ainsi Cléone peut s'exclamer dans *La Guerre comique* :

Nous passons la plus sensible faute qui soit dans *L'École des Femmes*. Peut-on souffrir que cette Agnès qui dans les premières Scènes paraît l'innocence même, se déniaise si promptement ? L'esprit lui vient furieusement vite ! Elle écrit le poulet et se sert du stratagème de son jaloux pour le faire tenir à Horace ; Cela est galant pour une fille élevée dans la solitude, et il y en a beaucoup dans le monde qui seraient plus sottes qu'elle³⁶.

On retrouve cette même critique sur l'évolution quasiment magique³⁷ du personnage d'Agnès chez J. Donneau de Visé³⁸. Ce sentiment de croissance accélérée du personnage est accentué par le fait que ce mûrissement a lieu à l'ombre du hors-scène, comme la plupart des actions d'Agnès dont la vue nous est occultée (écriture de la lettre, don de la lettre avec le grès, fuite hors de chez elle). Dans la scène 3 de l'acte I, où Agnès apparaît pour la première fois en couseuse de cornettes, ses paroles sont rares et saturées par le lexique des travaux ménagers et de l'animalité. Pourtant, on découvrira à la scène 5 de l'acte II qu'elle a déjà rencontré Horace qui s'est amouraché d'elle ; en arrière-fond se pose la question de savoir si l'on a donc jamais accès à l'innocente Agnès. Lors de sa première apparition elle est déjà en quelque sorte modelée par l'amour, ce qu'elle racontera sans ambages à l'acte II scène 5 : la scène est donc peut-être toujours le lieu de son déniaisement. Si l'on suivait les sources, il fallait pourtant faire sentir « l'innocence

³⁵ Arnolphe parle d'une « innocente » v. 140, de « bonté naturelle » v. 147. Horace dira qu'elle est « simple », v. 319, « dans l'ignorance ». Les maximes sur la sottise (« Épouser une sottise est pour n'être point sot », v. 82), formulées par Arnolphe, renvoient à Agnès indirectement, elles s'inscrivent d'abord dans un débat amical avec Chrysalde sur l'intérêt d'épouser ou non une « femme stupide » (v. 103). S'adressant à elle, Arnolphe n'emploiera jamais le lexique de la stupidité ou de la sottise mais celui de l'ignorance, laissant place aux insultes à l'acte V : « coquine », « traîtresse », « impertinente », « Madame l'impudente » (v. 1501, 1520, 1523, 1533) qui connotent plutôt la ruse et l'esprit malin. Notons donc que ces discours de la sottise sont donc essentiellement le fait d'énonciateurs masculins, et s'échangent dans un entre soi excluant la présence féminine.

³⁶ P. de la Croix, *La Guerre comique ou la défense de L'École des Femmes*, « Dispute première », *La Querelle de L'École des Femmes*, éd. G. Mongrédien, t. II, p. 419.

³⁷ On renvoie à l'analyse de Jean Serroy dans son édition de 1985 qui rapproche cette évolution magique d'un temps adolescent, la pièce exposerait ainsi le passage de l'enfance à l'âge de femme. *L'École des femmes*, Folio classique, 1985, p. 288-298.

³⁸ « Est-il possible qu'il y ait des gens qui ne s'aperçoivent pas qu'il n'y a rien de plus inégal que le rôle d'Agnès, et que l'esprit lui vient en vingt-quatre heures ? », *Zélinde*, Scène VIII, éd. Mongrédien, t. I, p. 65.

même » des premières scènes pour que le trajet fulgurant vers l'esprit soit ensuite perceptible aux spectateurs, de la même manière qu'il l'avait été pour les spectateurs de 1662.

Plusieurs propositions ont émergé dans la troupe quant à l'interprétation possible de cette première apparition. On commença par jouer une Agnès inexpressive, *recto tono*, comme un morceau de cire inerte³⁹. Mais outre la difficulté au théâtre de faire passer pareille inexpressivité, certains spectateurs nous firent remarquer que l'on perdait ainsi toute la dimension comique de la scène. Pour retrouver le rire, nous nous dirigeâmes alors vers une Agnès à la bêtise manifeste : bouche ouverte, hochement de tête en avant et en arrière, prononciation légèrement rapprochée de celle des paysans Alain et Georgette, « gens tous aussi simples qu'elle⁴⁰ » selon Arnolphe. Mais on peinait alors à comprendre le charme qu'avait pu exercer ce corps de sottise aux yeux d'Horace et le maintien de cette séduction chez Horace, même après la fréquentation rapprochée de la jeune fille⁴¹. Cette dernière remarque nous conduisit alors vers une Agnès plus enfantine, dont les hochements de tête se devaient d'être charmants. Cette Agnès naïve et enfantine avait en outre l'avantage d'entrer en résonance avec celle de la scène des maximes lisant les préceptes comme un catéchisme chantonné. La lecture sur le modèle des récitations de couvent étant ici le lieu d'un dessillement progressif pour une Agnès découvrant l'interdit posé sur des gestes qu'elle venait elle-même d'accomplir dans les scènes précédentes⁴².

On voit que dans ce débat sur l'Agnès des premiers actes, les sources furent le point de départ de la réflexion mais qu'elles s'avèrent assez vite insuffisantes. Qu'est-ce qu'une sottise au XVII^e siècle ? Qu'est-ce que jouer la sottise dans une comédie ? De quelle nature est cette sottise d'Agnès dont la description nous est donnée très souvent selon des points de vue masculins ? C'est bien à la lecture et à la relecture du texte que nous convie ainsi la mise en scène, dans une démarche qui rejoint celle de certains metteurs en scène cherchant à monter *L'École des femmes* en dehors de la démarche historiquement informée. Que les sources aient leurs limites n'empêche néanmoins nullement de les utiliser, au sens propre du mot source, comme origine, en même temps que lieu de retour pour la pratique.

Conclusion

Après ces quelques perspectives formulées du point de vue de jeunes chercheurs et d'apprentis comédiens, revenons au point de vue du public. Évoquer le « naturel » dans un projet tel que le nôtre peut être surprenant pour un spectateur qui ne serait pas au fait des recherches sur la déclamation théâtrale – spectateur pour lequel nous avons aussi monté cette *École des femmes*, convaincus que les conditions dans lesquelles la pièce a été écrite sont essentielles pour le sens et le comique. Ranimer ou plutôt réinventer les gestes, dissimulés derrière les couches du temps, des « cérémonies », du « vain compliment », ou de la « galante humeur », permet d'en retrouver toute la verve comique. Au sortir des représentations, à Paris, Lyon, Boulogne-Billancourt ou Montpellier, une remarque nous a

³⁹ « Comme un morceau de cire entre mes mains elle est, [...] », *L'École des femmes*, III, 3, v. 810.

⁴⁰ *L'École des femmes*, I, 1, v. 148.

⁴¹ « Mais qui, dans l'ignorance où l'on veut l'asservir, / Fait briller des attraits capables de ravir », *L'École des femmes*, I, 4, v. 321-322.

⁴² On pense notamment à cette maxime faisant écho à l'écriture de la lettre : « Dans ses meubles, dût-elle en avoir de l'ennui, / Il ne faut écrire, encre, papier, ni plume : / Le mari doit, dans les bonnes coutumes, / Écrire tout ce qui s'écrit chez lui. », *L'École des femmes*, v. 780-783.

souvent été faite : celle d'une expérience étrange de redécouvrir une pièce que l'on connaît par cœur mais que la mise en scène historiquement informée permet d'éclairer, en mettant en lumière des scènes, des vers, des mots sur lesquels le lecteur moderne peut avoir tendance à passer rapidement et dont les nuances pouvaient lui échapper. Nous formons ainsi le vœu que notre expérience comique puisse inspirer d'autres mises en scènes – de comédie comme de tragédie ; un travail du même ordre resterait en effet à mener sur cette dernière. Cependant, on l'a vu, la constitution des outils, des réflexions, des répétitions, modelés à tel point sur un objet propre, serait à reprendre depuis le début. Que l'on nous permette de terminer ce propos sur l'expression d'un sentiment. Personne n'a songé, au début de notre projet, à retrouver au déplacement, au geste, à la chandelle ou à la note près, la création de 1662⁴³. Après les cinq représentations intégrales de *L'École des femmes* que nous venons de vivre ces sept derniers mois, c'est une expérience d'un théâtre bel et bien présent qui a été proposée au public et à laquelle nous avons participé. Tenter de retrouver, non pas Molière lui-même, mais les conditions de représentation de son théâtre, c'est en réalité le rendre plus proche encore, aussi bien du public, des comédiens, que des chercheurs.

BIBLIOGRAPHIE

Éditions de *L'École des femmes*

- MOLIERE, *L'École des femmes*, éd. Bénédicte Louvat-Molozay, Paris, GF-Flammarion, 2011.
 MOLIERE, *L'École des femmes*, dans *Théâtre complet*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 2010.
 MOLIERE, *L'École des femmes*, éd. Jean Serroy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985.

Sources primaires

- COURTIN, Antoine, *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens*, Paris, chez Hélie Josset, 1671.
 DE LA CROIX, Philippe, *La Guerre comique ou la défense de L'École des femmes*, « Dispute première », dans *La Querelle de L'École des Femmes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, STFM, 1971, t. II.
 DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Zélinde ou la véritable critique de L'École des femmes*, dans *La Querelle de L'École des femmes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, STFM, 1971, t. I.
 —, « Réponse à L'Impromptu de Versailles ou la Vengeance des marquis », 1664, dans *La Querelle de L'École des Femmes*, éd. Georges Mongrédien, Paris, STFM, 1971, t. II.
 LANG, Franciscus, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris eandem explicantibus, et obervationibus quibusdam de arte comica [...] accesserunt imagines symbolica pro exhibitione et vestitu theatri*, Monachii Riedlin Vidudae, 1727.
 MOLIERE, *L'Impromptu de Versailles*, in *Théâtre complet*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2010.

⁴³ « Si l'on peut rechercher le temps perdu on ne peut le retrouver, on ne restitue pas l'éphémère ». Pierre-Alain Clerc, « Peut-on "restituer" une comédie de Molière ? », *Annales de l'ACRAS*, juin 2010, n°4, *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. J.-N. Laurenti, p. 220.

Sources secondaires

- BETTENS, Olivier, « Les bigarrures du Seigneur Bénigne : pour une archéologie de la "quantité" syllabique chez Bacilly », *Annales de l'ACRAS*, juin 2010, n°4, *Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. J.-N. Laurenti, p.165-184.
- BOUFFARD, Mickaël, « Civilités et incivilités dans *L'École des femmes* », séminaire « Pour une mise en scène de *L'École des femmes* à partir des sources historiques », 30 mai 2015, Centre de musique baroque de Versailles; article paru dans *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n°5, p. 83-100.
- , *Le Bon Air et la bonne grâce : attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*, thèse de doctorat, 2013.
- , « La Cavade amoureuse : de l'hexis corporelle au motif figuratif », *L'Invention du geste amoureux dans les arts visuels – Ambiguïtés, codifications et transgressions*, Collectif, Peter Lang, à paraître, 2017.
- CLERC, Pierre Alain, « Quelques sources qui peuvent orienter l'Action du comédien », séminaire « Pour une mise en scène de *L'École des Femmes* à partir des sources historiques », 30 mai 2015, Centre de musique baroque de Versailles.
- DOUGUET, Marc, « Le hors-scène dans *L'École des Femmes* », *Arrêt sur scène/Scene focus*, n°5, p. 169-189.
- FORCE, Pierre, *Molière ou le prix des choses*, Paris, Nathan, 1994.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte, « Recherche universitaire et pratique théâtrale : un dialogue impossible ? », *Scènes baroques d'aujourd'hui : la mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain (théâtre, opéra, danse)*, dir. Céline Candiard et Julia Gros-de Gasquet, Lyon, PUL, à paraître.