

Journée d'études du vendredi 12 octobre 2018

« Mythes modernes et contemporains des dangers du savoir » :

DEREGNONCOURT Marine

Doctorante à l'Université du Luxembourg (Madame Sylvie Freyermuth)

En cotutelle avec l'Université de Lorraine (Monsieur Pierre Degott)

L'acteur, figure mythique d'un « Narcisse égotiste » ?

Ille / Iste ego sum

Du savoir au non-savoir :

Du texte au corps de l'acteur :

Phèdre de Jean Racine et Partage de midi de Paul Claudel

Ce texte inédit, que vous venez d'entendre¹, de Jon Fosse lu par Gabriel Dufay, intitulé : « Quand un ange passe par la scène » nous paraît semblable aux propos tenus par Rosalba Galvagno quant aux *Métamorphoses* d'Ovide : « les instants de cette transformation de *formas en noua corpora*, qu'Ovide a posée, dès les quatre vers d'introduction (...) comme la matière même de son livre », « cet instant fugace, (...) cet entre-deux où une " forme " se perd et où un " nouveau corps " apparaît »².

¹ **Avant de prendre la parole** : montrer l'affiche de l'évènement (qui apparaît à l'initiale de la vidéo) avant de diffuser de **57 minutes et 6 secondes à 1 heure et 52 secondes**.

Denis GUÉNOUN, « Théâtre et poésie / autour de Denis Guénoun », <https://vimeo.com/152403822> (page consultée le 18 août 2018).

² Hélène VIAL, « La métamorphose dans les *Métamorphoses* d'Ovide : étude sur l'art de la variation », *L'information littéraire* 2004/2 (Vol. 56), p. 34-37.

Étymologiquement, l'incarnation (du verbe latin *incarnare*) consiste à « entrer dans la chair de ». C'est, en d'autres termes, une métamorphose qui s'apparente à un dosage entre identité et altérité. Dans sa *Présentation du Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot³, Sabine Chaouche affirme que l'art du comédien est un jeu de métamorphoses au sein duquel il existe autant d'unicité que de variété. L'acteur serait donc l'égal des dieux ou de Prométhée car il est capable de se cloner et d'incarner un personnage, à la fois même et autre, humain et monstrueux⁴.

La communication que nous vous proposons pour tenter d'apporter humblement notre pierre à l'édifice de cette journée d'études cherchera à répondre à la question suivante : « Comment le savoir fait-il place au non-savoir au cours d'une rencontre singulière entre un texte et un corps d'acteur ? ». Pour ce faire, notre réflexion s'appuiera sur *Phèdre* de Jean Racine, mis en scène par Patrice Chéreau, en 2003, au Théâtre de l'Odéon et sur *Partage de midi* de Paul Claudel, mis en scène par Yves Beaunesne, en 2007, à la Comédie-Française.

Nous allons procéder en deux temps. D'une part, nous envisagerons la question du savoir intrinsèquement liée au corpus théâtral précité. Tout comme le confirme Madame Vial en préambule d'un de ses articles consacré aux Sirènes ovidiennes, s'intéresser au savoir et non à ses dangers peut de prime abord paraître étonnant voire paradoxal⁵ ; surtout dans le cadre qui nous réunit aujourd'hui. Pour autant, ce savoir va directement céder sa place à son envers, autrement dit au non-savoir. En effet, les deux pièces de théâtre susmentionnées

³ Sabine CHAOUCHE, « Présentation », *Diderot. Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2000, p. 21.

⁴ Karine ROY, « Prométhée biologiste au tournant du XXI^{ème} siècle : le cas du clonage humain dans la fiction », dans Anne de Cremoux et Hélène Vial, *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 213.

⁵ Hélène VIAL, « Savoir, métamorphose et chant : les *Doctae Sirenes* d'Ovide », *Les sirènes ou Le savoir périlleux : d'Homère au XXI^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 161.

mettent au jour le caractère innommé et innommable du désir. Ce qui se joue dès lors, c'est « le problème de l'incommunicabilité dans le monde moderne et postmoderne » : [...] conséquences de l'amour et du désir [...] »⁶.

D'autre part, nous nous axerons sur l'interprétation de Marina Hands et Éric Ruf dans les mises en scène précitées. Que se passe-t-il quand le corps actorial expérimente le théâtre « poétique » ? Comment une « métamorphose » en « monstre » peut-elle se produire ? Tout comme le préconise le metteur en scène franco-suisse Valère Novarina⁷, il faut parfois mieux ne pas savoir. C'est alors, pour reprendre les termes préambulaires de cette réflexion, qu'« un ange » peut passer « par la scène » et que le théâtre peut devenir magique.

1. « Ce qui est su à l'insu du savoir donne à penser autrement »⁸ :

Le (non-) savoir dans *Phèdre* de Jean Racine et *Partage de midi* de Paul Claudel

Fabricateurs de mensonges, les poètes considèrent la parole comme toute-puissante. Au théâtre, la parole est performative car elle est censée produire un effet sur le spectateur⁹. Il suffit qu'un personnage s'adresse à un autre pour qu'il y ait action. Le théâtre fait ainsi vivre le poète et le poème. Le poème dramatique, en l'occurrence, permet de faire s'exprimer des personnages qui, délivrés de langage quotidien, parviennent à une révélation.

⁶ Marc ESCOLA, « Éros : représentations et métamorphoses (revue Rilune) », http://www.fabula.org/actualites/eros-representations-et-metamorphoses_85119.php (page consultée le 18 août 2018).

⁷ Odile CORNUZ, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », dans Barbara Selmecci Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande, *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Nantes, Default, 2012, p. 301-315.

⁸ Muriel PIC, Barbara SELMECCI CASTIONI et Jean-Pierre VAN ELSLANDE, « Introduction », *La pensée sans abri, non-savoir en littérature*, Nantes, Default, 2012, p. 10.

⁹ Florence LECA-MERCIER, « La parole efficiente dans la série *Harry Potter* », *Questions de communication* [En ligne], 9 | 2006, mis en ligne le 30 juin 2006, consulté le 18 août 2018.

URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/7943>.

Que faire en cas de séduction ? Séduire, c'est à la fois convaincre, persuader et détourner. Est « séduisant » ce qui, par définition, est désirable, enchanteur et enivrant¹⁰. Avec *Phèdre* de Jean Racine (sujet mythique grec et romain) et *Partage de midi* de Paul Claudel (drame fortement basé sur *Tristan et Iseult* de Richard Wagner), nous nous retrouvons dès lors face à un paradoxe discursif caractérisé par le malentendu, le double sens et l'équivoque. En effet, comment exprimer ce qui ne peut l'être, autrement dit le désir (du latin *desiderare*) qui, en tant que tel, ne se nomme pas¹¹ ? Comment le théâtre fait-il pour ne pas demeurer sidéré face à ce qui résiste au langage ? En quoi le désir interroge-t-il les mécanismes du langage ? Jean-Loup Rivière prétend que : « si le théâtre est une pratique qui tourne autour du « pas-nommable » alors il se pourrait bien qu [...] ' il ait rapport au désir et, [...] l'on ne l'envisage pas suffisamment sous cette perspective, [qu'] il ne parle que de cela »¹².

Qu'il s'agisse d'Hippolyte dans *Phèdre* de Jean Racine ou de Mesa dans *Partage de midi* de Paul Claudel, ils se retrouvent tous deux confrontés à Aricie et Ysé qui incarnent la femme fatale (liée au *fatum* : le destin), séductrice, *anima*, hybride et androgyne, à la fois nymphe et sirène. « [...] la transmission de ce qu'elles savent [...] comporte, par la jouissance sensorielle dont elle s'accompagne, un danger de mort pour celui qui en bénéficie »¹³. Ce sont des héroïnes tragiques dans tous les sens du terme car elles aiment de façon absolue et n'existent que par cette passion exclusive. L'excès et la transgression caractérisent donc la

¹⁰ Krystyn MODRZEJEWSKA, « Introduction », *L'art de la séduction dans le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Harmattan, 2009, p. 9.

¹¹ Propos de Patrick Dandrey dans Adèle VAN REETH, « Racine 4/4 : Phèdre », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/racine-44-phedre> (page consultée le 18 août 2018).

¹² Jean-Loup RIVIÈRE, « Une histoire sans nom », dans Bernard Debroux (éd.), *Alternatives théâtrales*, 104, 2010, p. 4.

¹³ Hélène VIAL, « Introduction », *Les sirènes ou Le savoir périlleux : d'Homère au XXIe siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 10.

relation passionnelle qui unit ces quatre protagonistes. La passion amoureuse est dévorante, elle s'inscrit dans le corps avec toute sa sauvagerie, sa cruauté et son euphorie. Les intrigues sont donc dominées par l'amour absolu, l'amour fou et l'amour - rêve. Marier les contraires permet de mettre en exergue les stratégies de la séduction, concept ambivalent à la fois porteur et destructeur. Face à Aricie pour l'un et Ysé pour l'autre, Hippolyte et Mesa éprouvent une sensation inédite et une « ébullition » (*effervescere*)¹⁴. Alors qu'auparavant leur vie, leur motivation et leurs objectifs étaient parfaitement clairs, il a suffi d'une rencontre et d'un seul regard pour tout changer. Hippolyte et Mesa sont soudain fascinés par une femme mystérieuse à laquelle ils ne peuvent résister. Ils ne maîtrisent donc aucunement la situation. Ils sont davantage en train de vivre une « reconnaissance » et une « re- naissance », génératrice, selon Aristote, du tragique¹⁵. En attestent les citations suivantes :

HIPPOLYTE : « Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi !

Un moment a vaincu mon audace imprudente,

Cette âme si superbe est enfin dépendante »¹⁶.

MESA : « Tout est fini ! Je ne vous attendais pas.

J'avais si bien arrangé

De me retirer, de me sortir d'entre les hommes,

¹⁴ Dominique MILLET-GÉRARD, « Claudel Ovide et l' « évolution » : La Légende de Prâkriti », dans Hélène Casanova-Robin (éd.), *Ovide, figures de l'hybride : illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, Paris, Chamion, 2009, p. 451.

¹⁵ Hélène VIAL, « Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le devenir des personnages tragiques dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans Anne de Cremoux et Hélène Vial, *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p.

¹⁶ Acte II, Scène 2 : L'aveu d'Hippolyte à Aricie (vers 536-538).

Anne RÉGENT et Laurent SUSINI (éd.), *Phèdre. Racine*, Paris, Larousse, 2006 (Coll. Petits classiques), p. 61.

c'était fait !

Pourquoi venez-vous me rechercher ? pourquoi
venez-vous me déranger ? »¹⁷.

Ces citations nous paraissent intimement liées aux *Métamorphoses* d'Ovide, œuvre fortement influencée par la tragédie¹⁸ : « Ovide a été captivé par la passion et par ce qu'est une passion pour celui qui en est possédé. Pas par la passion dans le sens ordinaire du terme mais par la passion poussée à l'extrême ; la passion paroxystique, celle qui va provoquer le basculement d'une forme en un nouveau corps »¹⁹.

¹⁷ Acte I, Scène 3 : La rencontre entre Ysé et Mesa.

Paul CLAUDEL, *Partage de midi*, Paris, Gallimard, 2012, p. 45.

¹⁸ Hélène VIAL, « Savoir métamorphosé, savoir métamorphosant : le devenir des personnages tragiques dans les *Métamorphoses* d'Ovide », dans Anne de Cremoux et Hélène Vial, *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 79.

Anne DE CREMOUX, « Connaissance, action et tragique chez Aristote : lecture du chapitre I4 de la *Poétique*, I453 b 27-54 a 9 », dans Anne de Cremoux et Hélène Vial, *Figures tragiques du savoir : les dangers de la connaissance dans les tragédies grecques et leur postérité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 49-60.

¹⁹ Propos d'Hélène Vial dans Adèle VAN REETH, « Les *Métamorphoses* d'Ovide (4/4). Une aventure du corps », <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-metamorphoses-dovid-44-une-aventure-du-corps> (page consultée le 14 août 2018).

2. « Le travail du corps est apte à donner à l'acteur son propre texte »²⁰ :

« Cet obscur savoir de l'acteur »²¹ , entre (non-) savoir, *innocence* et *inconnaissance*

Le monstrueux est prégnant non seulement dans *Les Métamorphoses* d'Ovide mais aussi dans les interprétations de Marina Hands et Éric Ruf au sein des mises en scène de Patrice Chéreau et d'Yves Beaunesne²². Le monstrueux n'existe pas en soi. Il nécessite une parole et un regard. Le monstre (du latin *monstrare* et *monere*), nom commun duquel dérive l'adjectif précité, démontre et avertit. Tout comme Narcisse - chanté par Orphée, sous l'autorité de Bacchus (le dieu de la tragédie et du théâtre) au livre III, soit le livre le plus tragique des *Métamorphoses* ovidiennes -, le monstre est un miroir. Même si le monstrueux est le fait d'êtres humains, quand nous y sommes confrontés, nous pouvons sembler atterrés et hors du langage. En effet, à l'instar du paradoxe, le monstrueux même consiste à inverser le savoir. C'est d'un savoir contraire qu'advient le monstrueux²³. Jean Cocteau est le premier à postuler que les « grands acteurs » sont, à l'instar de François-Joseph Talma, des « monstres sacrés »²⁴. En effet, un acteur est extraordinaire sur scène s'il arrive à grandir, à se dépasser et devient, par son talent, impressionnant et monstrueux. Ce type d'acteurs parvient, *in fine*, à interpeller et à " choquer " - dans le bon sens du terme - le public.

²⁰ Isabelle Villeneuve-Galipeau cite Béatrice Picon-Vallin dans Isabelle VILLENEUVE-GALIPEAU (1995). *Cet obscur savoir de l'acteur : L'acteur, l'actrice en scène — Corps/Jeu/Voix. Jeu*, (77), 165.

²¹ Titre d'Isabelle Villeneuve-Galipeau.

²² **Montrer une photo de chaque mise en scène.**

²³ Georges-Arthur GOLDSCHMIDT, « La décision du monstrueux », *Imaginaire & Inconscient* 2004/1 (n° 13), p. 11-14.

²⁴ Propos de Laurent Lemire dans Étienne KLEIN, « Que nous montrent les monstres ? », <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/que-nous-montrent-les-monstres> (page consultée le 19 août).

Le « monstre » et le « monstrueux » sont intrinsèquement liés au désir. Rencontrer le désir est vraisemblablement la rencontre la plus immatérielle qui soit. C'est moins la rencontre avec le corps que la rencontre avec un mouvement dans le corps, un pas de danse dangereux et évanescent, une apparition fugace, un trouble dans l'organisation du réel, le passage d'une ombre ou d'une lumière dans un paysage ; bref, une métamorphose. Le désir s'apparente donc à une autre dimension qui s'ouvre sous nos pieds et dans laquelle nous acceptons de tomber. Le désir est un spectre, autrement dit un glissement entre deux mondes, une fêlure qui devient béance, le surgissement d'un possible à conquérir. L'émergence du désir est aussi un espace frôlé où les corps se reconnaissent et s'attirent. Comment dès lors représenter le désir ? Comment donner à voir, avec les moyens du plateau, une passion érotique aussi brûlante que celle qui habite Hippolyte et Aricie et Mesa et Ysé ? Qui dit mettre en scène le désir sur un plateau, dit omniprésence d'Éros et de Thanatos, entre bestialité et sublime.

Le dire racinien et le dire claudélien s'apprennent par la pratique. L'alexandrin racinien et le verset claudélien " se poumonent ", s'inspirent et se respirent. Il faut pouvoir " mériter " chaque mot, phrase, réplique et silence qui fondent la partition actoriale, autrement dit entrer en résonance avec le timbre des mots, du phrasé et coïncider avec le sens du texte. Le théâtre dépend de la présence d'un corps et d'une voix qui s'emparent du poème. La langue doit passer par le corps. En résulte une mystérieuse alchimie, celle d'un corps modulé et joué par un texte. Dans « Rhétorique de l'image », extrait de *L'Obvie et l'obtus*, Roland Barthes définit l'importance de la langue « connotée », autrement dit une langue qui puise sa force dans les figures de style telles que la métaphore ou la métonymie, lesquelles s'apparentent à un « discours » sur le réel. Ce discours est

toujours inépuisable, multiple et varie en fonction du public. Cette langue est une pure langue de désir, c'est-à-dire éminemment ouverte²⁵.

« Le théâtre a besoin de maîtrise, de bons instruments, mais aussi de savoir ce qu'il ne sait pas »²⁶. En d'autres termes, le théâtre doit rechercher continuellement l'inconnu. En ce qui concerne l'acteur, il lui faut, à l'instar des chanteurs d'opéra, chercher le sous-texte, autrement dit ce que le texte ne dit pas, « [...] cheval de Troie qui [...] conduit vers l'inconnu »²⁷. Le simple fait qu'un acteur monte sur scène pour dire un texte démontre qu'il existe un savoir de l'acteur. Ce savoir est à la fois immédiat et insaisissable. La connaissance et l'expérience s'incarnent dans l'inconnu et la musicalité du jeu théâtral. Un acteur devient « savant » dès l'instant où il prend conscience à la fois « de tout ce qu'il joue et de tout ce que son jeu permet d'atteindre dans l'intangible »²⁸. Et pourtant, Valère Novarina prétend, quant à lui, que : « L'acteur ne doit pas faire l'intelligent - et même, dans un certain sens, l'acteur ne doit pas comprendre : il ne faut surtout pas qu'il vienne dénouer quoi que ce soit à la place du spectateur »²⁹.

Le spectateur profane est toujours fasciné par cette capacité actoriale à retenir le texte par cœur. Pour l'acteur, savoir « par cœur » signifie savoir « par corps ». Cela ne consiste pas à mémoriser un contenu mais plutôt à inscrire une pensée dans un processus d'incarnation. Comparable à une descente aux enfers, le non-savoir de l'acteur est un savoir passé par le corps. C'est l'intelligence de

²⁵ Scott BRYSON, « La Chair devenue parole : Aliénation et raison d'État dans la possession de Loudun », dans Martine Debaisieux, *Le labyrinthe de Versailles : parcours critiques de Molière à la Fontaine*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 148.

²⁶ Isabelle VILLENEUVE-GALIPEAU, *Op. cit.*, p. 166.

²⁷ Isabelle Villeneuve-Galipeau cite Jacques Lassalle.

²⁸ Isabelle VILLENEUVE-GALIPEAU, *Op. cit.*, p. 168.

²⁹ « Valère Novarina, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 100 ».

Christine RAMAT, « Le non-savoir dans le théâtre de Valère Novarina ou le gai savoir de rien », Barbara Selmecci Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande, *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Nantes, Defaut, 2012, p. 291.

l'incarnation. Le non-savoir s'apparente à une épreuve du savoir qui prouve et s'éprouve par la chair³⁰. Passer du « cœur » au « corps » permet de retrouver le chant, comparable au chant orphique. Sur scène, le corps actorial s'apparente, entre présence et absence, à une (trans-) figuration. Pour le comédien, la scène est un laboratoire de recherche corporelle. Qu'il soit soumis, désirant, jaloux ou ambitieux, le corps du comédien en jeu ne peut être un corps sage. Il se doit d'être " habité " et affecté. Au théâtre, il existe une exigence de chair. Il y a donc bel et bien une forme d(e)' (in-) connaissance que l'acteur prend en charge, qui n'existe qu'au théâtre et qui est intrinsèquement liée au mystère de la présence réelle, dans le *hic et nunc* de la représentation théâtrale. Selon Robert Abirached, l'incarnation théâtrale, *in fine*, « est en même temps approche et distance, prise de possession et dérobade, - nous ajoutons : *savoir et non-savoir* -, plongée simulée dans le réel et émersion ambiguë dans un autre domaine. Cet ensemble de phénomènes contradictoires, il faut en chercher la clé dans la notion de jeu »³¹.

³⁰ Propos de Valère Novarina dans Odile CORNUZ, « L'innocence victorieuse. Entretien avec Valère Novarina, par Odile Cornuz », dans Barbara Selmeci Castioni, Muriel Pic et Jean-Pierre van Elslande, *La pensée sans abri, non-savoir et littérature*, Nantes, Defaut, 2012, p. 301-315.

³¹ « R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, 1994, Gallimard, p. 71 ». Krystyn MODRZEJEWSKA, « Le trio amoureux (J.-P. Sartre, *Huis-clos*) », *L'art de la séduction dans le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Harmattan, 2009, p. 89.