



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



FILMER
LE MISANTHROPE
À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

SOMMAIRE

2

- I.** **MOLIÈRE À L'ÉCRAN : UNE AUTRE SCÈNE POUR LA COMÉDIE**
p.3

- II.** **CLÉMENT HERVIEU-LÉGER : « LES SPECTATEURS VONT
PASSER PAR LE REGARD DE DON KENT »**
p.6

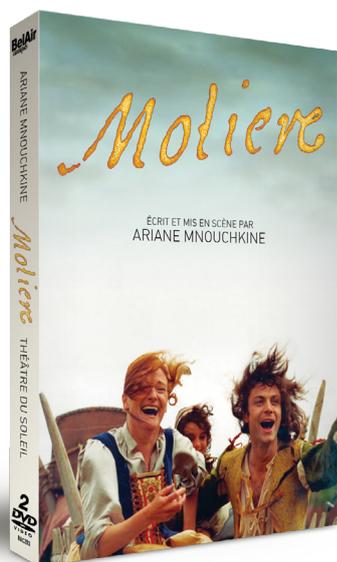
- III.** **LE DÉFI DU DIRECT : PRÉPARATION PRÉCISE ET LIBERTÉ
D'IMPROVISATION**
p.11

- IV.** **MOLIÈRE DANS L'ŒIL DES RÉALISATEURS**
p.14

I. MOLIERE À L'ÉCRAN : UNE AUTRE SCÈNE POUR LA COMÉDIE

Molière est sans doute, des auteurs français, celui dont la vie et l'œuvre ont inspiré le plus de films. Ses pièces ont fourni au cinéma un répertoire comique largement connu du grand public et ce patrimoine classique s'est vu, du cinéma des premiers temps au cinéma contemporain, perpétuellement revisité, réinventé, modernisé. Qu'elles inspirent des démarches auteuristes où le comique se teinte de noirceur, ou qu'elles fassent triompher la bouffonnerie dans les grandes comédies populaires, les pièces de Molière ont réussi à conquérir cette autre scène qu'est l'écran pour offrir au théâtre un nouvel espace où le comique puisse continuer ses métamorphoses. Italo Calvino disait des œuvres classiques qu'elles « n'avaient jamais fini de dire ce qu'elles avaient à nous dire » : la rencontre, par-delà les siècles, de Molière et de cet art résolument moderne qu'est le cinéma est encore la preuve de l'actualité toujours vivante du grand auteur classique.

■ Molière, personnage de cinéma



Molière (BAC203) DVD disponible chez Bel Air
Classiques : belairclassiques.com

La vie de Molière, si romanesque dans sa trajectoire et si mystérieuse par les défauts de sa chronologie, offre au cinéma l'occasion de mêler le biographique au romanesque, tout en jouant de la mise en abyme (Molière ayant été lui-même acteur). C'est Léonce Perret qui consacre au dramaturge ce que nous appellerions aujourd'hui son premier « biopic » avec *Molière* en 1910, sur un scénario de Louis Feuillade et d'Abel Gance. Le film brosse, en une série de courts tableaux, l'ascension de l'auteur, de sa rencontre avec Scaramouche à la quatrième représentation fatale du *Malade imaginaire*. Jacques de Féraudy livre lui aussi en 1922 un *Molière, sa vie, son œuvre*, avec les Sociétaires de la Comédie-Française pour le tricentenaire de la naissance de l'auteur.

Mais c'est indéniablement l'œuvre magistrale d'Ariane Mnouchkine (*Molière*, 1978) qui offre au dramaturge le grand film biographique qui lui fallait. Cette immense fresque dont la mise en scène fait l'éloge conjugué d'un théâtre et d'un cinéma épris de liberté, suit Molière (Philippe Caubère) de la naissance de sa vocation jusqu'à sa mort, tout en peignant crûment la France rurale et troublée de la Fronde, puis les fastes de Versailles. Malgré l'accueil d'abord défavorable, le film est un chef-d'œuvre désormais incontesté.

Plus récemment, le personnage Molière a pu apparaître chez Gérard Corbiau par exemple, dans le film qu'il consacre à Louis XIV (*Le roi danse*, 2000) et qui traite en arrière-plan de la rivalité entre Molière et Lully. Ou encore en 2007 dans *Molière, ou le comédien malgré lui* de Laurent Tirard avec Romain Duris, qui offre une compilation de scènes, de personnages et de bons mots moliéresques. Cette comédie populaire oublie volontairement la vérité biographique pour ne prétendre qu'au rire, et l'histrionisme de l'acteur principal l'emporte sur le reste.

■ Du film d'art à l'adaptation sulfureuse : Molière revisité par le cinéma

Dès sa naissance, le cinéma, dont les origines sont foraines, s'est rapproché du théâtre pour se doter d'une légitimité culturelle. Il a pour cette raison naturellement puisé dans le répertoire moliéresque. Coquelin Aîné joue ainsi quelques scènes des *Précieuses ridicules* pour le Phono-Cinéma-Théâtre présenté lors de l'Exposition universelle de 1900. Georges Méliès réalise en 1908 une adaptation de *L'Avare*, dont il ne reste malheureusement qu'un fragment. La firme Pathé s'associe en 1908 avec la société Le Film d'Art qui fera jouer en 1910 les Comédiens-Français dans *Les Précieuses ridicules* (Georges Berr, Béatrix Dussane) et *L'Avare* (Théophile Barral). Pathé s'associe également avec la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) dirigée par Albert Capellani qui produira un *Dom Juan* en 1908 et un *Tartuffe* en 1910.

Plus tard, Léonce Perret permettra à nouveau au cinéma de filmer les Comédiens-Français jouant Molière, cette fois dans l'enceinte même de la Salle Richelieu en captant quelques scènes des *Précieuses ridicules* pour son film *Une soirée à la Comédie-Française* (1935).

En 1926, le réalisateur allemand Friedrich Wilhelm Murnau réalise une étonnante version muette du *Tartuffe* de Molière. Avec l'inquiétant Emil Jannings dans le rôle-titre, *Herr Tartuff* opère une transfiguration fascinante du théâtre en cinéma. Le film expressionniste transforme le théâtre de l'hypocrisie en affrontement lumineux : Orgon est « victime d'une ombre » qu'il s'agit de dissiper (Jacques Rancière) pour délivrer le cinéma de ses propres forces obscures.

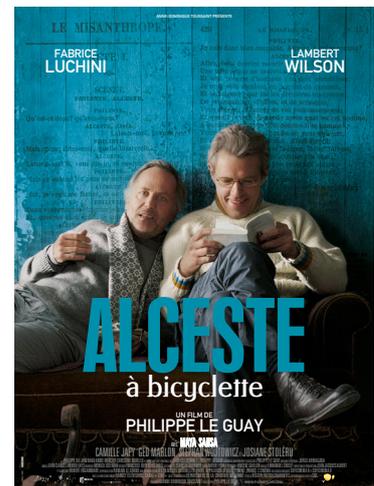


Une soirée à la Comédie-Française, Léonce Perret, 1935 © Coll. Comédie-Française

Dans les années 1960, l'ORTF encourage la réalisation d'un certain nombre de téléfilms adaptés des pièces de Molière : *Le Bourgeois gentilhomme* de Pierre Badel (1968) avec Michel Serrault, *Le Malade imaginaire* de Claude Santelli (1971) où Michel Bouquet endosse un de ses rôles favoris, celui d'Argan, *L'École des femmes* de Raymond Rouleau (1973), d'après la mise en scène de la Comédie-Française où la très jeune Isabelle Adjani avait ému dans le rôle d'Agnès face à Bernard Blier en Arnolphe. De cette production comique se détache le *Dom Juan* de Marcel Bluwal (1965) avec Michel Piccoli et Claude Brasseur. Ce téléfilm, tourné en décors naturels (Saline d'Arc-et-Senans de Ledoux) est le chef-d'œuvre du réalisateur : il livre au grand public une version tragique et épurée de la pièce qui devient la chronique précipitée d'un châtiment annoncé dès l'ouverture.

Dans les années 1980, les pièces de Molière vont connaître un très grand succès populaire au cinéma grâce à une série de films au comique bouffon, portés par le jeu volontairement outré de leur acteur principal. Louis de Funès triomphe ainsi en Harpagon dans *L'Avare* qu'il coréalise avec Jean Girault en 1979. Roger Coggio réalise et produit une série de films avec Michel Galabru *Les Fourberies de Scapin* (1980), *Le Bourgeois gentilhomme* (1982), *Monsieur de Pourceaugnac* réalisé par Michel Mitrani (1985). Réalisé lui aussi pour le cinéma, *Le Tartuffe* de Gérard Depardieu (1984), se distingue par sa noirceur et l'austérité d'une mise en scène qui reprend celle de Jacques Lassalle pour le T.N.S. Le *Dom Juan* de Jacques Weber témoigne de la même volonté de mettre le théâtre de Molière au service d'un projet personnel d'acteur. À côté de ces tentatives, *George Dandin* de Roger Planchon 1988 (avec Claude Brasseur) propose une vision libre et auteuriste de la farce.

Molière aujourd'hui encore inspire un certain nombre de téléfilms (*L'Avare*, de Christian de Chalonge avec Michel Serrault en 2006) ou de films portés par des vedettes (comme le montre le succès récent d'*Alceste à bicyclette* de Philippe Le Guay en 2013 avec Fabrice Luchini).



©Les Films des Tournelles



Loïc Corbéry dans *Dom Juan et Sganarelle* de Vincent Macaigne (2016)

En partenariat avec Arte, la Comédie-Française propose régulièrement à un réalisateur d'adapter librement une des pièces de la saison tout en en gardant la distribution : Vincent Macaigne a pu ainsi proposer une version très surprenante et débridée de *Dom Juan* en mai 2016 (*Dom Juan et Sganarelle*), prouvant encore une fois, s'il en était besoin, que le grand auteur classique reste notre contemporain.

■ Les captations au service de la mémoire et de la diffusion du théâtre de Molière

Les mises en scène des pièces de Molière ont fait l'objet de nombreuses captations dont la réalisation est le fruit d'un travail désormais réfléchi, qui semble beaucoup moins mécanique et rigide que par le passé du fait de l'entente et de la collaboration préalable entre le metteur en scène et le réalisateur. En témoignent les réussites que sont *L'École des femmes* (mise en scène de Didier Bezace) filmée par Don Kent dans la Cour d'honneur du Palais des papes à Avignon en 2001 ou encore *Le Bourgeois gentilhomme* de Benjamin Lazar en 2005 filmé par Martin Faudreau.

Celle que l'on surnomme « la Maison de Molière » se devait non seulement de conserver la mémoire des mises en scènes du dramaturge en les filmant mais également de contribuer par là à la diffusion de ses pièces : la Comédie-Française a ainsi initié un cycle de captations des mises en scène des pièces de Molière jouées dans la Salle Richelieu ou au Théâtre du Vieux-Colombier (*La Collection Molière* réunit ces films en un coffret de 17 DVD). Le partenariat Pathé-Live donne un nouveau visage à cette politique de conservation et de diffusion puisque pour la première fois, une pièce de Molière (*Le Misanthrope*, mis en scène par Clément Hervieu Léger, filmé par Don Kent) est retransmise en direct puis en différé dans un réseau de 400 salles de cinéma en France et à l'étranger.



Le Misanthrope, mise en scène de Clément Hervieu-Léger, 2016, © Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

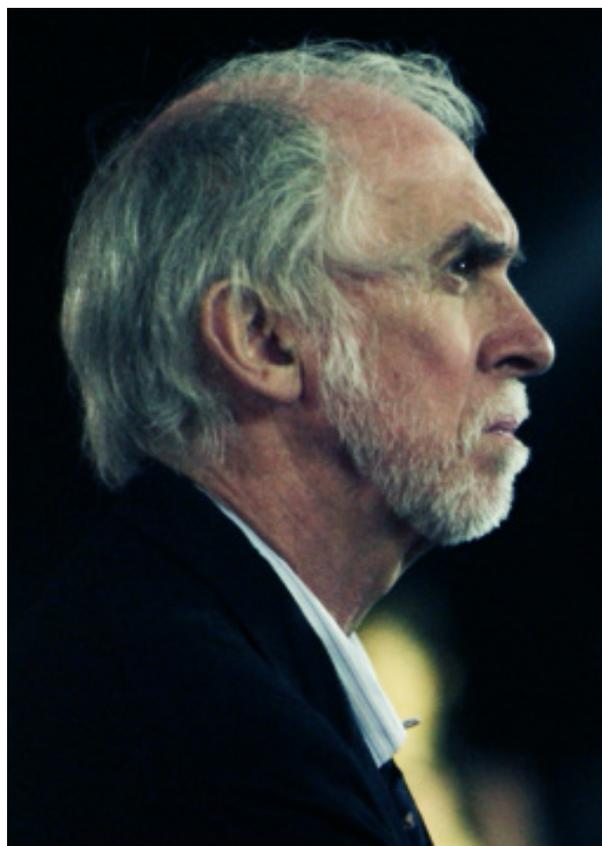
QUESTIONS

1. Avez-vous déjà vu un film inspiré d'une pièce de Molière ? Qui tenait le rôle principal ? Quel était le genre du film ?
2. Quels liens privilégiés unissent Molière et la Comédie-Française ? Pourquoi cette institution encourage-t-elle la réalisation de films tirés des pièces du dramaturge ?
3. Dans quelle mesure un réalisateur peut-il prendre des libertés avec une pièce classique lorsqu'il choisit de l'adapter ? Appuyez-vous sur des exemples précis.

II. CLÉMENT HERVIEU-LÉGER : « LES SPECTATEURS VONT PASSER PAR LE REGARD DE DON KENT »



© Stéphane Lavoué, Coll. Comédie-Française



Clément Hervieu-Léger, *Don Kent*, comment préparez-vous ensemble cette captation du *Misanthrope* ?

Don Kent : Nous avons déjà commencé à échanger au téléphone. Dans un premier temps, je vais voir la pièce, je vais voir comment cela se passe sur scène. Puis je vais suivre les répétitions, cela compte beaucoup pour moi. Pendant les répétitions, je me fais tout petit dans un coin, j'écoute et je vois ce que Clément dit, je commence à avoir une idée de ses intentions parce que mon travail consiste à montrer ses intentions, à les traduire, et je ne peux en avoir de notion que si j'entends ce que Clément demande à ses acteurs. Pourquoi le comédien fait tel geste, tel mouvement à tel moment ? Cela me permet de me dire qu'à ce moment-là, avec les caméras – il y en aura huit dans la salle – je ne serai pas nécessairement sur la personne qui est en train de parler, parce que la réaction de celui qui l'écoute est également importante. Traduire une pièce de théâtre pour l'écran implique forcément de faire des choix. Et le fait de connaître les intentions m'aide à les faire. Tout ce que je fais en ce moment est un travail virtuel : j'écoute, je regarde, j'interprète, je réfléchis aux choix que je vais devoir faire. En parallèle, je travaille à partir d'un

enregistrement en plan large de la pièce. Ensuite, je prends des décisions concrètes pour traduire ce qui se passe dans l'espace. Parce que si le théâtre est dans l'espace, le film est dans le temps. Un plan vient après l'autre. C'est la traduction d'une langue dans une autre langue. J'élabore donc un découpage pour mes huit caméras, comme un *shooting script*, avec tous les plans numérotés et toutes les grosseurs de plans. Je fais ensuite un premier tournage que je montre à Clément et dont nous discutons ensemble.

Vous réalisez donc une première captation avant le direct.

DK : Il y a une première captation montée en direct que je tourne avec les cadreur deux jours avant le véritable direct. Chaque cadreur a une fiche avec les plans qui sont numérotés de 1 à ... 900 (on va avoir beaucoup de plans, je crois !). C'est la première version concrète des idées virtuelles. J'ai ensuite une journée de travail avec les cadreur. Si Clément a des remarques, il me les fait passer, et on les intègre dans le découpage. C'est là qu'on vérifie qu'on n'a rien loupé d'important. La question du rythme compte aussi beaucoup : il y a des moments où le rythme change dans la pièce, de quelle façon va-t-on arriver à traduire ce changement ?

Clément Hervieu-Léger : En fait, nous avons la chance d'avoir une répétition générale...

DK : Nous avons la chance aussi de pouvoir faire un vrai travail d'équipe : je travaille avec les mêmes cadres depuis quinze ans, certains travaillaient déjà avec moi quand j'ai filmé Clément dans *Une visite inopportune* de Copi au Théâtre du Vieux-Colombier en 2004. Ce sont des gens qui aiment le théâtre, qui connaissent mon travail et mes goûts, ce ne sont pas simplement des exécutants, ce sont des gens qui apportent des choses. Ils font des propositions qui concernent le cadre : être un peu plus serré, un peu plus large pour mieux traduire ce qu'il se passe.

Quand on voit la pièce, on sent qu'elle pourrait être filmée en longs plans-séquences. Est-ce comme cela que vous envisagez le rythme de votre découpage ?

DK : Ce qui est important, c'est de ne pas imprimer un rythme qui soit faux, de respecter le rythme de la pièce. Par moment, la longueur des plans est la façon de rendre ce qui se passe sur scène, à d'autres moments, le rythme est plus rapide, il y a des échanges de regards entre les personnages. J'ai déjà une idée virtuelle du rythme et le découpage indique un *timing*. À tel moment précis, je passerai d'un gros plan sur Loïc Corbéry à une réaction d'Éric Génovèse. Mais ce *timing* n'est pas forcément le bon la première fois. Nous le vérifions ensemble avec Clément, pour faire les corrections nécessaires avant de tourner une seconde fois.

Dans la mise en scène de Clément Hervieu-Léger, la lumière est très particulière, certaines zones du plateau sont volontairement sous-exposées, quelles questions cela pose-t-il pour la captation ?

DK : Encore une fois, c'est une question d'interprétation. L'époque est finie où la télé arrivait sur le plateau et mettait des grandes lumières blanches qui détruisaient toute la mise en scène. Avec les caméras que nous avons, nous pouvons régler les paramètres de l'image au lieu de rajouter des lumières qui ruinaient l'effet voulu par le metteur en scène.

CHL : Ces questions techniques me concernent peu en vérité. J'ai livré un spectacle et ce que dit Don est extrêmement juste, son travail est d'être le plus fidèle possible à l'esprit de ce spectacle. La question de la traduction est exactement la même que pour la traduction d'un texte en langue étrangère : faut-il traduire mot à mot ou doit-on de temps en temps prendre des libertés pour se permettre d'être au plus proche de l'esprit du texte ? C'est la grande question. C'est aussi une question de

confiance. Il se trouve que j'ai eu l'occasion et la chance d'être dans des spectacles filmés par Don. Un travail comme celui-là commence par la création d'une équipe. C'est très compliqué pour un metteur en scène et pour les comédiens de voir arriver quelqu'un de l'extérieur qui va tout à coup s'emparer du spectacle et le livrer au plus grand nombre, puisqu'au cinéma, on va toucher beaucoup plus de gens que lors d'une représentation théâtrale. À la Comédie-Française, nous avons la chance de travailler avec Don depuis plusieurs années, sa présence nous est familière, quand il est avec nous aux répétitions, c'est une personne de plus de l'équipe. Et c'est une des qualités majeures de cette aventure là. On recrée une équipe et on poursuit le travail. C'est assez passionnant !

Finalement, quand on est dans une salle de spectacle, il y a 860 spectateurs et chacun fait son spectacle. Dans mes spectacles, des scènes se jouent simultanément ; des jeux de regards ont lieu dans l'ombre mais n'en sont pas moins importants. Qu'est-ce qu'on décide de montrer ? Est-ce que l'écoute est plus importante que la prise de parole ? Chacun peut faire son spectacle. Et là, c'est comme si je donnais ce spectacle à Don en lui disant : « maintenant, tu es le spectateur ! », et tous les spectateurs vont passer par le regard de Don. Cela demande une grande confiance. C'est pour cette raison qu'on échange. Je peux dire à Don : « À ce moment, c'est sur ça que je voulais que le spectateur se focalise, qu'il fasse un gros plan. » (ce qui est possible au théâtre grâce à la lumière, par exemple, qui resserre une situation, un point particulier). Maintenant, c'est Don qui va être le spectateur idéal.

Pour la scène des portraits, sans doute une des plus complexes à filmer, avez-vous donné des indications particulières à Don Kent ?

CHL : Nous avons cette chance de faire un premier montage, je trouve cela très bien. Parce qu'après tout, je ne suis pas le meilleur spectateur de mes spectacles. Je le connais trop pour être un bon spectateur. Il faut ce premier montage pour que je puisse dire à Don, il me semble que là, il manque ceci ou il manque cela...

DK : Il va y avoir beaucoup de discussions à propos de cette scène, parce qu'il y a les portraits et il y a simultanément les réactions, qui sont très importantes.

CHL : Bien sûr, c'est une série de portraits de cour, qui, en fait, si on les regarde bien, sont assez compliqués parce qu'on parle de gens qu'on ne voit pas dans le spectacle et qu'on y fait parfois référence à des choses qui nous sont assez étrangères. Ce qui compte, c'est la situation :



Le Misanthrope, mise en scène de Clément Hervieu-Léger, 2016, © Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

ce sont les deux marquis qui poussent Célimène à parler. Le plaisir qu'elle a, à la fin d'une période de veuvage, de reprendre la parole, d'être à nouveau au centre des conversations, de plaire. Ce qui compte c'est la manière dont elle devient le centre et la manière dont les autres la poussent, ce que ça produit chez eux (ils font en fait monter la situation) et ce que ça produit chez Alceste.

Jusqu'à ce moment de bascule où ça devient inquiétant...

CHL : Inquiétant, violent, brutal entre eux. Et, j'y tiens beaucoup. D'habitude, on a Célimène et les marquis qui forment une entité. Pour moi dans cette scène, il se joue aussi quelque chose entre les marquis, ils ont chacun leur rapport à Célimène, il y a une rivalité qui se joue entre les deux. Souvent on en fait un bloc, qui rend difficile à comprendre les raisons pour lesquelles leur rivalité, au début de l'acte III, éclate vraiment.

Don Kent, avez-vous déjà réfléchi au découpage de cette scène ?

DK : Je suis en train de le faire, de trouver le rythme. C'est une scène de repas, qui pose des difficultés particulières. Il y a également Philinte qui est là, de dos. Filmer Philinte est très difficile dans cette scène-là.

CHL : Oui, parce qu'il parle très peu.

DK : Sa relation avec Alceste est différente des autres. Il y a une amitié...

CHL : Oui, il est entre les deux...

DK : Donc chaque personnage réagit différemment, et il faudra montrer ces différences.

CHL : Philinte et Célimène, par exemple, se parlent très peu dans la scène, ils ont très peu d'échanges directs. Mais nous, nous devons aussi montrer qu'ils se connaissent, qu'il n'est pas un étranger chez Célimène. Et c'est typiquement dans ce genre de scènes, dans les regards échangés, dans les rires communs, qu'on peut créer cette proximité.

Clément Hervieu-Léger, y a-t-il une influence du cinéma sur votre mise en scène, qui expliquerait le fait qu'elle est plus susceptible qu'une autre d'être filmée ?

CHL : On a dit de ce spectacle qu'il avait quelque chose de cinématographique, que je n'ai pas forcément cherché mais qui fait partie de moi. C'est lié à notre culture : la culture des comédiens n'est plus exclusivement théâtrale, elle est plus mêlée, et chez les jeunes comédiens, je constate qu'il y a une plus grande culture cinématographique qu'une connaissance du répertoire classique par exemple. J'ai l'impression, c'est du moins ce qu'on a dit de ce spectacle, que la

direction dans laquelle j'ai pu conduire les acteurs, peut se prêter particulièrement à cet exercice de la captation.

Sans doute aussi parce que, on l'oublie, mais à ce moment-là dans la carrière de Molière, il y avait une vraie interrogation sur la question du naturel. À cette époque, la manière de jouer était assez outrancière, et cette question fait partie de mon travail sur ce spectacle. Notre notion du naturel n'est pas du tout la même que celle dont parlait Molière au XVII^{ème} siècle, il avait un grand pas à faire pour s'extraire d'une certaine manière de faire baroque. Il le franchit quand il monte *La Critique de l'École des femmes* ou *L'Impromptu de Versailles*, ces deux petites pièces en prose qui ont précédé *Le Misanthrope*. Il se trouve que j'ai monté *La Critique* et que c'est ce qui m'a donné envie de monter *Le Misanthrope*. *La Critique*, c'est une heure avec des gens qui sortent du théâtre et qui parlent de ce qu'ils ont vu. Ça ne semble rien mais en 1663, c'est une révolution dramaturgique incroyable, c'est du temps réel, en prose, avec des gens qui parlent, il n'y a pas d'action. Ce qui est au centre, c'est la question du naturel. J'ai continué à me poser la question du naturel, et j'y réponds avec ce qu'on y met maintenant. La lecture contemporaine du répertoire classique pose la question du naturel plus que celle de l'actualisation. Cette question du naturel m'a conduit à des choix scéniques qui, peut-être, du point de vue du jeu, se rapprochent davantage du cinéma.

DK : Pour ma part, ce sont les mouvements des comédiens que je trouve très modernes, et très cinématographiques.

CHL : Parce qu'en fait, ce qui m'importe, c'est l'incarnation. Pour qu'on puisse continuer à faire vivre ce répertoire, il faut qu'il soit incarné, il faut que ça vive dans les corps. C'est ce qui me rassure dans les discussions qu'on peut avoir avec Don, parce que pour moi, un mouvement peut avoir autant d'importance qu'un mot. Et de temps en temps, ce que racontent les corps, qui peut parfois être contradictoire avec ce que dit le texte, m'importe. Et ce sont ces rapports là qui sont vibrants au théâtre. Et puis il y a d'autres questions qui sont mes fils rouges. L'action par exemple se déroule en une journée : j'ai essayé de tenir l'unité de temps, on commence par ouvrir les volets et on terminera par les fermer au cinquième acte. De quelle manière on s'habille pour le jour et comment on termine dans des costumes qui sont davantage des costumes de soirée ? Pourquoi cette journée ? Je me suis dit qu'elle était sans doute la dernière année du veuvage de Célimène. D'où l'idée aussi qu'elle reçoit chez elle et qu'elle va remettre de la couleur. Certains spectateurs le voient, d'autres non, et

ce n'est pas grave. Mais à l'acte II, le valet entre avec des robes, qui mettent Célimène dans un état de joie intense. Et cette joie qu'elle a devant les robes, devant la couleur, m'importe davantage que le portrait qu'est en train de faire Alceste de Clitandre. Ce qui m'importe c'est l'interaction, la manière dont Alceste continue de faire monter sa jalousie, et le fait que la joie de Célimène ne fasse que nourrir sa jalousie.

DK : C'est une scène que j'ai déjà découpée, et en effet, je suis très souvent sur Célimène avec la caméra, quand elle prend les robes, qu'elle saute en l'air de joie. On entend donc Alceste qui parle *off*. Je reviens par moments sur eux deux, pour les lier ensemble.

CHL : Les regards pour moi sont importants, quand elle fait ça, elle a des regards sur Alceste, le regard permet de passer d'un acteur à l'autre. J'ai confiance en Don pour que le spectateur puisse aussi par un jeu de regards, par les places des corps, se créer un chemin dans l'espace.

DK : Le moment où Alceste monte l'escalier est important pour moi. Et la manière dont il regarde ce qu'il se passe, avant le moment où il explose.

CHL : Oui, parce qu'en le faisant monter, je crée de la distance et un point de vue distancié sur cette scène de salon. C'est pour cette raison que j'aime les escaliers dans les décors, ils permettent de créer des points de vue différents. De même pour Célimène, quand elle monte les escaliers, elle se retrouve tout d'un coup plus haute que ses partenaires masculins, et cela change le rapport, l'adresse à l'autre.

Clément Hervieu-Léger, les captations ont-elles une place dans votre travail ? Vous arrive-t-il d'en regarder ?

CHL : Je regarde personnellement davantage de captations d'opéra. L'opéra a beaucoup fait pour la captation, parce qu'il y a moins de représentations, qu'elles sont onéreuses et qu'on a envie d'en garder une trace. J'ai eu la chance de commencer la mise en scène aux côtés de Patrice Chéreau, qui lui était à la frontière du théâtre, de l'opéra et du cinéma. J'étais son assistant pour *Così fan tutte* à Aix-en-Provence, qui a été capté. Patrice portait beaucoup de soin à la captation, il avait un regard dessus. Quand on voit aujourd'hui à quel point la captation de *Phèdre* aux Ateliers Berthier de l'Odéon - Théâtre de l'Europe - reste une référence pour toute une génération de jeunes comédiens qui n'ont pas eu la chance et n'auront pas la chance de voir la mise

en scène de Patrice, oui, je me dis que c'est important. Ce que je trouve formidable, en l'occurrence, c'est l'idée du direct, de l'enjeu du direct, du point de vue des acteurs, le danger, le trac qu'engendre l'enregistrement en direct. On arrive ici à faire en sorte que l'exercice de la captation rejoigne le plus possible l'exercice de la représentation théâtrale. Parce qu'on n'est jamais à l'abri d'un accident de parcours et cela fait partie de notre métier. Il y a des jours par exemple où les accessoires sont contre vous, on casse trois verres, on ne peut pas le prévoir. Et ça me plaît de me dire qu'on prend aussi ce risque-là !



Le Misanthrope, mise en scène de Clément Hervieu-Léger, 2016,
© Brigitte Enguérand, Coll. Comédie-Française

DK : Je suis totalement d'accord avec Clément sur le direct. Moi, j'adore ça ! La plupart des choses qu'on voit à la télévision en ce moment sont formatées, rien ne dépasse. Le théâtre est du spectacle vivant, quelque

chose peut se passer, ce n'est jamais pareil chaque soir. Je me rappelle avoir tourné en direct un spectacle dans la Cour d'honneur d'Avignon, c'était un spectacle de Jérôme Deschamps et Masha Makeïeff (*Les Pieds dans l'eau*, 1996, ndlr), ce soir-là, le mistral faisait bouger le décor d'une certaine façon. Avec le direct, il y a cette possibilité d'un hasard, qui donne ce supplément d'âme que tout le monde ressent.

Qu'est-ce qu'on peut attendre de la diffusion de cette captation en direct dans les salles de cinéma ?

CHL : Le sentiment de pouvoir toucher un plus grand nombre. Nous avons la chance de vivre dans ce théâtre et le public francilien peut y venir facilement même si, parce que c'est la Comédie-Française, certains spectateurs peuvent venir de plus loin. Mais malgré tout, ce n'est pas si simple et je pense que c'est important que le théâtre puisse vivre ailleurs. Ce sont des expériences qui ont été menées pour la danse, pour l'opéra. On a peut-être eu plus de craintes à le faire avec le théâtre. C'est important de mettre le théâtre au même niveau que l'opéra et la danse, parce que ce n'est pas un art moindre. Et surtout qu'on le fasse avec ce répertoire-là parce qu'il est notre bien commun, pas seulement parce que c'est Molière et que cela a été écrit au XVII^{ème} siècle et que *Le Misanthrope* est une des pièces les plus jouées dans le monde, ce n'est pas que cela... C'est simplement que c'est une pièce qui nous parle de nous, qui nous aide à grandir, et plus nombreux seront les gens qui la verront et mieux ce sera.

(Interview réalisée le 20 janvier 2017)

QUESTIONS

1. Retracer chronologiquement les étapes de la préparation d'une captation en direct.
2. Comment la captation de Don Kent s'efforce-t-elle de rendre la simultanéité des actions qui est au principe de cette mise en scène du *Misanthrope* ? Appuyez-vous sur le visionnage du film et sur le fragment de découpage.
3. Comment expliquez-vous le lien qu'établit Clément Hervieu-Léger entre le naturel et le jeu cinématographique ? Comment cette quête du naturel se voit réalisée dans sa mise en scène ?

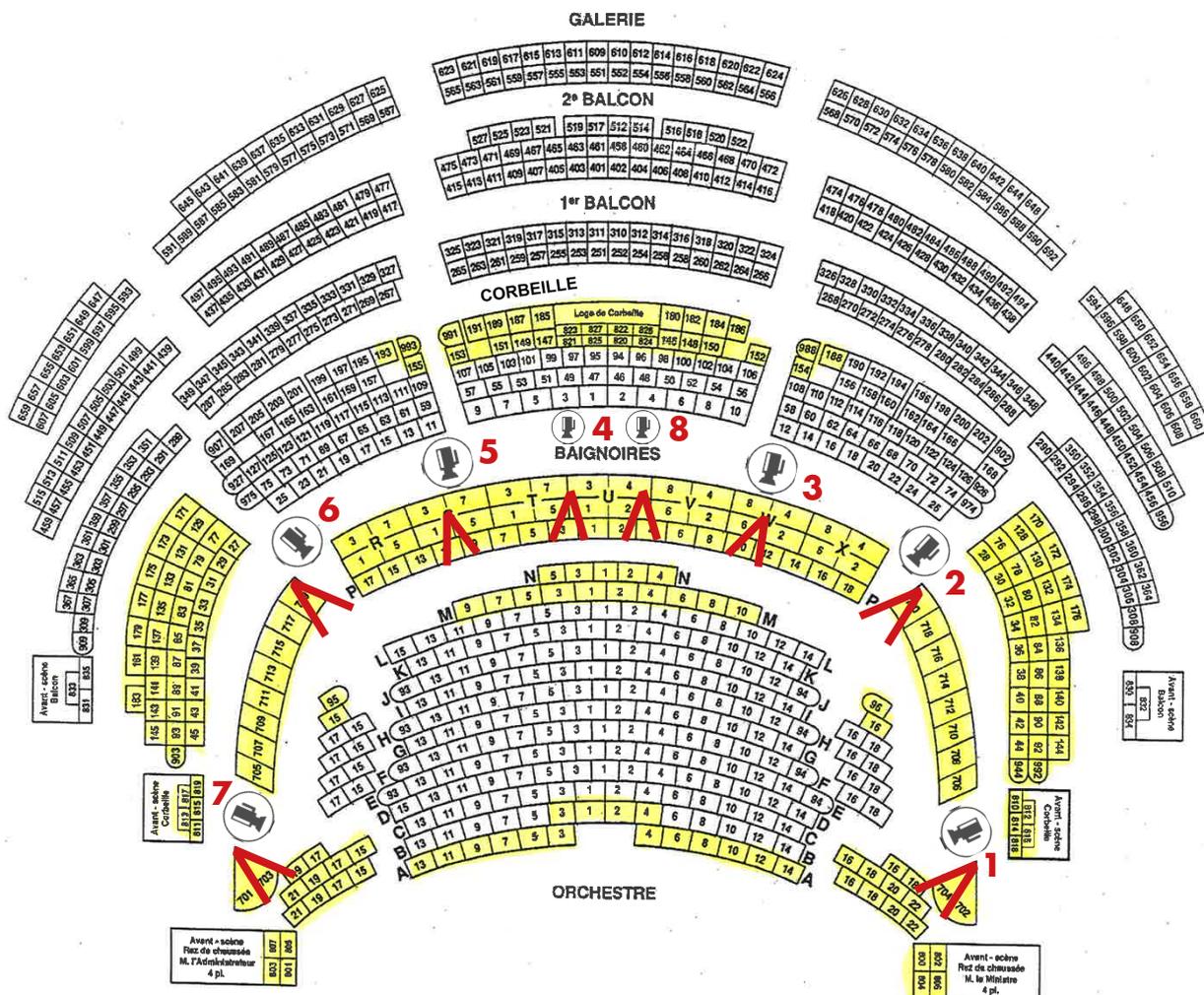
III. LE DÉFI DU DIRECT : PRÉPARATION PRÉCISE ET LIBERTÉ D'IMPROVISATION

Chaque mise en scène dispose d'un dispositif de filmage spécifique. Celui qui est adopté pour *Le Misanthrope* diffère ainsi sensiblement de celui qui avait permis à Don Kent de filmer *Roméo et Juliette* dans la mise en scène d'Eric Ruf en octobre 2016 à la Comédie-Française.

(Pour une étude comparée et un lexique technique, se reporter au dossier consacré à la captation de *Roméo et Juliette* : http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/dossier_cfaucinema1617.pdf)

■ Sept cadreur pour huit caméras

Huit caméras aux focales différentes sont disposées en arc de cercle dans la Salle Richelieu. Elles couvrent l'espace et permettent d'alterner des plans larges et des plans plus resserrés sur les personnages. Chaque cadreur se voit remettre une fiche où sont numérotés les plans qu'il doit tourner, selon le découpage établi à l'avance par Don Kent et son équipe. La huitième caméra, à courte focale, filme en plan large et fixe l'ensemble de l'espace scénique, sans cadreur.





Page 4	CAMERA 1	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
291 298	La Table au + serré -----	
304	La Table +	
308	Phil P Taille à cour	
321 325	Clit P Poitrine(vert) -----	
338	Alceste PA se lève sec, va au centre	
341 343	Alceste P Taille -----	
352	Alceste P Poitrine	
359	Table Eliante / Célimène / Alceste	

Page 3	CAMERA 2	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
283	Phil p pied entre escalier cour vient devant	
288	Célimène p taille suis, récupère Clit GC elle croise prio elle, suis vers cour récupère Acaste vont à jar, prio lui Acaste + Célimène p taille	
294		
312	Alceste p taille monte grand escalier -----	
315		
317	----- s'assoit	
319	-----	
322	---- se lève	
335	Alceste + Phil p taille	

Page 4	CAMERA 3	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
284	Célimène + Alceste P Taille Prio Alceste vient devant	
292 297 299	Célimène P Poitrine -----	
302	Célimène + Alceste (de dos) P Taille Prio Elle	
305	Célimène + Phil P Taille Prio elle, il sort DC Clit entre GC	
311	Célimène + Phil P Taille Prio Célimène va à Jar	
324 326 328	Célimène P Poitrine -----	
332 334 337	VITE La Table ----- ---- ça rentre	
[338]	Alceste s'écarte Centre ne le perd pas !	
339 344	Table à Alceste -----	
348	La Table ça rentre	

Fiche cadreur - caméra 1 - 1ère partie - Le Misanthrope

Page 4	CAMERA 4	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	Alceste PA- Ad Lib	
282	VITE La Table ça rentre	
290	Table + Piano ça rentre	
300	Célimène + Clit PA (Alceste de dos) + Ad Lib	
[302]	Clit P Poitrine	
[304]		
309	Piano à Clit assis à Cour	
316	Célimène P Pie suis cour	
327	1/3 Scène Cour Alceste (escalier) à Clit devant	
329	-----	
333	VITE Alceste P Poitrine	
340	Acaste + Célimène + Clit P Taille	

Page 4	CAMERA 5	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
280	VITE Piano à Bord Décor Cour + Ad Lib	
286	Alceste + Clit PA Célimène entre GC suis Célimène et Clit à jar Prio Clit, il continue	
296	Acaste P Poitrine	
301	Eliante P Poitrine	
307	Eliante à Piano ++ ça sort	
330	Phil P Poitrine	
336	Alceste + Phil P Pied suis à jar	
342	Célimène P Poitrine	
347	----suis à jar, s'assoit à la table	
355	Clit +Eliante P Taille Elle se lève, suis-la à cour	

Page 4	CAMERA 6	1 ^{ère} Partie
N°PLAN	DESCRIPTION	
281	Célimène P Taille Top Pano Cour sur Alceste il recule, Eliante entre Bas DC pars avec elle à Jar récupère Célimène	
287	Alceste + Basque P Taille prio Alceste	
289	Alceste P Taille	
295	Table sans air	
306	Eliante P Taille	
310	Alceste P Taille, suis avance	
331	Célimène P Taille	
345	Clit à Alceste au + serré suis-les avant cour Bordel Bagarre	
365	Basque P Taille	

■ La réalisation en direct dans le car régie

Dans le car régie, le réalisateur, entouré de la scripte et du « topeur » qui indique les répliques et les gestes à ne pas manquer, procède au montage en direct. Il choisit les images en s'appuyant sur le découpage préétabli mais se laisse aussi la possibilité d'improviser en fonction de l'inédit de certains gestes, de certains mouvements. L'extrême concentration et la rapidité d'exécution sont essentielles à ce stade, et les trois heures passées dans le car devant la régie aux écrans multiples sont hautement trépidantes pour l'ensemble de l'équipe.

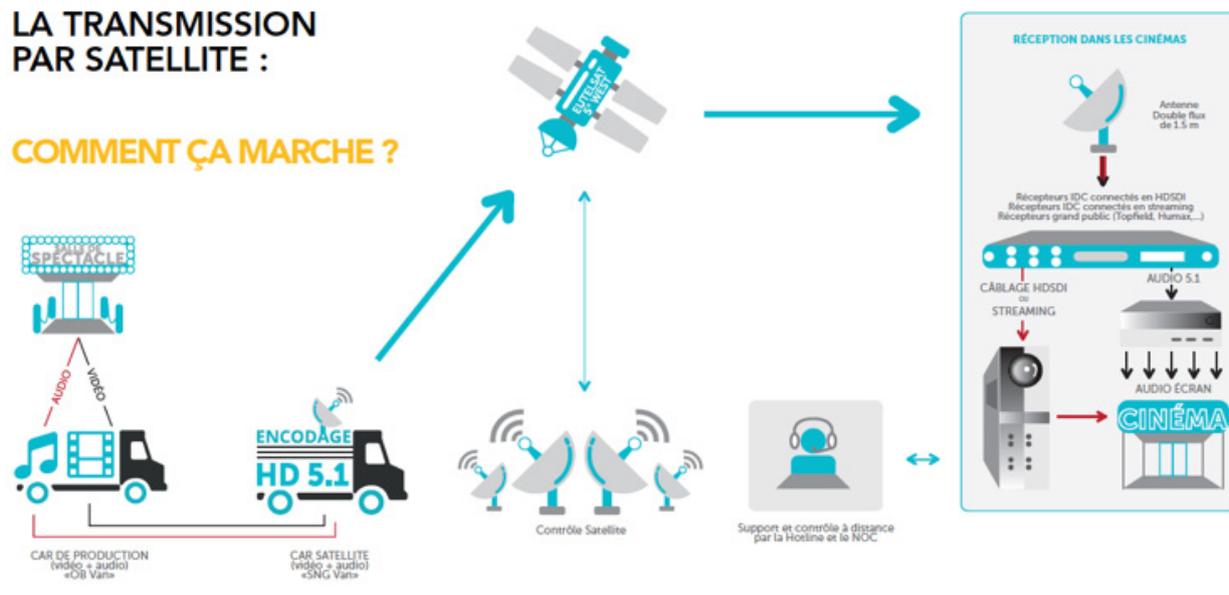


■ De la Comédie-Française vers les 360 salles de cinéma : la retransmission en direct

Le film réalisé en direct dans le car régie est retransmis dans 360 salles de cinéma du réseau Pathé Live.

LA TRANSMISSION PAR SATELLITE :

COMMENT ÇA MARCHE ?



QUESTIONS

1. Comparez les plans caméras de *Roméo et Juliette* et du *Misanthrope*. Comment expliquez-vous leur différence ?
2. Quels sont les enjeux du direct, en termes de risques mais aussi de plaisir pour le spectateur ?
3. La diffusion d'une captation au cinéma est une expérience singulière pour le spectateur. Écrivez un court texte qui rende compte de ce que vous avez éprouvé devant ce *Misanthrope* sur grand écran.

IV. MOLIERE DANS L'ŒIL DES RÉALISATEURS

ARIANE MNOUCHKINE : J'AVAIS ENVIE DE PARLER DE MOLIERE, ET À TRAVERS MOLIERE DE NOUS

Cinématographe : Pourquoi Molière ?

Ariane Mnouchkine : J'avais envie de parler de Molière, et à travers Molière, de nous. Comme dans 1789 1793 où l'on voyait l'histoire de cette époque.

C : En montrant la vie de Molière, vous montrez la vie en tant que théâtre. Avez-vous voulu décrire le siècle de Louis XIV par le biais de scènes qui sont l'amorce de scènes de théâtre ?

A.M. : En montrant la vie d'un artiste, ce serait dommage de ne pas le faire. J'ai essayé d'imaginer les sources réelles de Molière, pas ses sources scolaires : les rues qu'il traversait... De même, j'aurais montré comment travaille un musicien, comment une expérience vécue, un regard, on s'en ressert et de quelle manière. L'anecdotique est sans intérêt pour décrire l'homme comme Molière le faisait. J'ai été suffisamment outrecuidante pour m'imaginer qu'un public populaire pouvait s'intéresser à un artiste. Les gens peuvent retrouver leurs expériences quotidiennes dans leur imaginaire, dans des situations qu'ils n'ont pas la possibilité d'exploiter.

C : Comme cette scène où Molière a dix ans et où la famille réunie tire les rois ? Un groupe de personnages déguisés chante et reçoit sa part de brioche.

A.M. : C'est ça ! L'art n'est pas une question de génie. La vie n'est que le théâtre, le théâtre n'est que la vie. Tant qu'il n'y a pas la vie, il n'y a pas de théâtre.

[...]

C : Quels étaient les risques, les pièges à éviter ?

A.M. : [...] Il y a un grand malentendu actuellement sur le jeu du comédien. Si la situation est mal exposée, c'est la même chose au théâtre et au cinéma. Au théâtre, le danger est de ne jouer que l'idée, les choses dites et pas transposées. Une des choses qui ont été mal supportées, c'est que j'ai essayé de parler par l'image, pas par le discours. La caméra est une loupe, un scalpel. Au théâtre, l'acteur doit envoyer les choses. L'acteur de cinéma doit retenir les choses, c'est une question de distance. Je ne crois pas qu'il y ait des acteurs bons au cinéma et pas au théâtre.

Ariane Mnouchkine, entretien avec Louis Audibert, in *Cinématographe* n° 39, Paris, Juin 1978

MARCEL BLUWAL : RETROUVER À LA TÉLÉVISION CETTE CHOSE ADMIRABLE QU'EST LA DISTANCE THÉÂTRALE

[...] Je crois que *Dom Juan*, c'est tout sauf une histoire d'hommes et de femmes. C'est une histoire entre l'inconnaissable, Dieu, et un homme arrivé au bout de son expérience et de sa grandeur. Je crois donc que *Dom Juan* est contemporain dans le sens précis où notre époque est préoccupée essentiellement du destin de l'homme. Et ce qui fait l'énorme talent, l'énorme génie de Molière, c'est d'avoir été ça trois siècles avant nous. [...]

Je me suis dit qu'il fallait déshabiller [...] dé-temporaliser. J'ai donc, avec Anne-Marie Marchand, choisi des costumes qui fussent hors du temps. À vrai dire, ils se rapprochent un petit peu des costumes 1830 dont j'estime que c'est la meilleure époque de représentation du phénomène *Dom Juan* et de son côté prométhéen, disons luciférien. Ça se rapproche même un peu de Byron, d'un certain nombre de grands problèmes romantiques. D'autre part, j'ai demandé, et on me l'a accordé, j'en remercie ceux qui me l'ont accordé, j'ai demandé à tourner *Dom Juan*, non pas en décors reconstruits de studio, mais en décors naturels. Pourquoi ? Pour retrouver à la télévision cette chose admirable qu'est la distance théâtrale. Quand un comédien monte sur les planches, c'est tout de suite merveilleux parce qu'il est sur les planches, parce qu'il domine le public, parce que le message, pour employer un mot à la mode, le message qu'il dispense est dispensé d'en haut. Le public est réuni là pour l'entendre. À la télévision, on est devant le poste. Il fallait retrouver cette distance, essayer de la retrouver. Et je crois qu'à la télévision, quand on fait du décor stylisé théâtral, on accommode à la sauce théâtre, mais ce n'est pas le théâtre. J'ai essayé de retrouver dans la réalité des décors encore plus théâtraux que ceux du théâtre. C'est pourquoi j'ai tourné par exemple aux salines de chaux, dans un décor de Nicolas Ledoux qui est célèbre, du XVIIIe siècle, c'est pourquoi j'ai tourné dans un grand hôtel vide, parce que *Dom Juan* est avant tout un voyageur, un homme qui ne se fixe pas. C'est pourquoi j'ai tourné vraiment au bord de la mer, puisque la pièce m'offrait cette possibilité merveilleuse d'être la seule pièce de Molière qui ne se déroule pas dans les salons.

[...]

Pour moi, [Dom Juan] est mort au début, il sait qu'il va mourir. Ça pourrait s'appeler *Requiem pour Dom Juan* en fait, cette pièce, et il le sait. Et il est allé au bout de ce que l'homme peut faire. [...] À la télévision, j'ai pu rendre compte de cette volonté d'aller au-devant de l'inéluctable, c'est-à-dire que Dom Juan va vers le commandeur. Il y court, il y va à cheval, il y va à pied, il est interrompu par Don Carlos, il élimine Don Carlos, il continue. Il est interrompu par le spectre de la mort, il élimine le spectre de la mort. Il va au commandeur et là il tombe et il meurt. [...]

J'ai essayé de dépasser complètement le stade de la confiance à quelques milliers de personnes qui vont au théâtre. J'ai essayé que vraiment, ce qu'a dit Molière fut compris par beaucoup de personnes. Et la seule manière de faire vraiment comprendre les choses aux gens, c'est la poésie, c'est-à-dire le contact direct, intuitif avec les personnages.

« Marcel Bluwal sur *Dom Juan* », transcription de l'interview réalisée pour *Micros et caméras*, ORTF, Archives INA, 1965

VINCENT MACAIGNE : UN OBJET PLASTIQUE QUI PARLE DE NOTRE ÉPOQUE

Je trouvais cela humble de répondre à la commande d'ARTE plutôt que de me lancer dans un premier long métrage comme beaucoup le font. C'était l'occasion pour moi de m'entourer d'une équipe technique, d'apprendre, de m'amuser aussi à contourner l'idée de commande pour faire du film un objet plastique formel qui ne se contente pas de mettre en images une pièce. [...] Mes producteurs m'ont proposé de filmer une pièce du répertoire de la Comédie-Française. Le cahier des charges était strict. Il ne fallait pas toucher au texte, je pouvais juste apporter des coupes puisque, à la lecture, la pièce que j'ai choisie dure trois heures et que le format imposé ne devait pas excéder une heure quarante. Je devais aussi tourner en quatorze jours en reprenant la distribution de Jean-Pierre Vincent au Français. Avec toutes ces contraintes, j'ai trouvé la proposition assez belle. J'ai eu envie d'essayer de faire quelque chose de libre et puis il y avait l'idée de faire un geste rapide et puissant qui parle aussi bien de la France d'aujourd'hui que de la France de Molière.

[Dom Juan est] un homme en cavale. Ce n'est pas un séducteur, c'est un homme qui cherche une vérité chez les autres et ne la trouve pas. C'est aussi un être impur, qui ne fait rien de sa vie, dilapide l'argent de son père et se dresse contre Dieu. J'ai essayé de travailler cela, cette impureté, pour mettre en valeur ce qui était important pour moi dans la pièce, ce qu'elle a à nous dire de la France, de la religion et des archaïsmes de l'homme. [Sganarelle] représente un peu l'établissement, avec sa part de non-dits et de contradictions. Il est une partie de la conscience de Dom Juan et il est celui qui va le précipiter dans la mort. Dom Juan et lui forment une sorte de couple. Ils partagent d'une certaine manière une histoire d'amour et cela ouvre sur d'autres questions essentielles : qu'est-ce qu'aimer, qu'est-ce qu'être aimé ?

Propos recueillis par Christine Guillemeau pour le dossier de presse *Dom Juan et Sganarelle*, Arte, 2016

QUESTIONS

1. Retrouvez, pour chacun des réalisateurs, les raisons qui l'ont poussé à faire un film en lien avec Molière.
2. Quelle pièce de Molière vous semble pouvoir parler encore de notre époque ? Quel réalisateur ou réalisatrice serait susceptible de l'adapter selon vous ?
3. Pensez-vous qu'il soit nécessaire de moderniser les pièces classiques pour toucher le public contemporain ?

BIBLIOGRAPHIE

De la scène à l'écran, Théâtre d'aujourd'hui n°11, Paris, Sceren CNDP, 2007.

Ariane MNOUCHKINE, « Molière », entretien avec Louis AUDIBERT, in *Cinématographe* n° 39, Paris, Juin 1978.

Jacques RANCIÈRE, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

SITOGRAFIE

Marcel Bluwal sur *Dom Juan*

<http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05418/interview-de-marcel-bluwal-sur-son-adaptation-de-dom-juan.html>

Gabriel Conesa : Tout Molière

<http://www.toutmoliere.net/filmographie.html>

FILMOGRAPHIE

Molière, d'Ariane Mnouchkine, 1978. DVD Bel Air.

Molière, de Laurent Tirard, 2007. Wild side vidéo.

Herr Tartüff, de Friedrich Wilhelm Murnau, 1926. MK2 vidéo.

Dom Juan, de Marcel Bluwal, 1965. DVD Ina éditions.

Alceste à bicyclette, de Philippe Le Guay, 2013. DVD Pathé.

Molière, la collection, coffret 17 DVD, mises en scène de 1973 à 2003. DVD Comédie-Française.

L'École des femmes, mise en scène de Didier Bezace, réalisation de Don Kent, 2001. Arte DVD.

Le Bourgeois gentilhomme, mise en scène de Benjamin Lazar, réalisation Martin Faudreau, 2005. Alpha DVD.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeur de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil).

AVEC LE SOUTIEN DE :



Réseau Canopé édite des ressources pédagogiques pour accompagner les enseignants et les élèves pour une école du spectateur : ouvrages, DVD, dossiers pédagogiques en ligne : <https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants/theatre.html>



La CASDEN, banque coopérative de toute la Fonction publique, créée à l'origine par et pour des enseignants, s'engage au quotidien aux côtés de ses Sociétaires. Fortement impliquée dans les domaines de l'éducation et de la culture, elle développe notamment des [outils pédagogiques](#) qu'elle met gratuitement à disposition de ses Sociétaires et soutient des initiatives visant à favoriser l'accès à la culture au plus grand nombre. www.casden.fr