

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Les Fausses Confidences

Texte de Marivaux
Mise en scène de Luc Bondy

À l'Odéon-Théâtre de l'Europe du 16 janvier au 23 mars 2014

Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

Édito

Dorante, fils d'un avocat et neveu d'un procureur, jeune homme de trente ans¹ certes bien fait de sa personne mais désargenté, tombe éperdument amoureux d'Araminte, « veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances » et disposant d'une fortune de « cinquante mille livres de rente » (acte I scène II). Il réussit à devenir son intendant et, dans l'espace des quelques heures qu'est censée durer l'action de la pièce, avec l'aide de son ancien valet Dubois, conquiert sa bien-aimée.

Du langage des mots au langage du corps, du texte à la scène, du verbe au jeu : *Les Fausses Confidences* constituent un champ d'investigation particulièrement riche pour se pencher sur les facteurs de déclenchement du sentiment amoureux, et sur les enjeux de la mise en scène.

Les axes explorés avant la représentation portent sur la recherche d'hypothèses concernant la caractérisation des personnages, et de la pièce en général, à partir d'extraits du texte mais aussi de photographies du spectacle et de propos du metteur en scène Luc Bondy. Après la représentation, les élèves sont invités à cerner les partis pris de mise en scène de Luc Bondy, tant par les choix de scénographie que par ceux concernant la direction d'acteurs.

1. Cf. acte I scène X.

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Une comédie de sentiment
[page 2]

Un cadre néanmoins réaliste
[page 3]

Le rôle déterminant laissé dans le texte à l'interprétation des comédiens
[page 6]

Entre vérité des sentiments et cynisme : les pièges de l'interprétation
[page 7]

Après la représentation :
pistes de travail

Une scénographie qui refuse le réalisme
[page 8]

La mise en scène des relations de pouvoir
[page 9]

Le rôle essentiel de la direction d'acteurs dans la mise en scène de Luc Bondy
[page 10]

Résonances
[page 12]

Annexes
[page 14]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°184 | janvier 2014 |

UNE COMÉDIE DE SENTIMENT

→ À partir de la liste des rôles de la pièce, proposer aux élèves, que l'on aura répartis en différents groupes, d'effectuer une recherche sur certains noms des personnages pour essayer d'en déduire des hypothèses sur la nature de la pièce de Marivaux, ainsi que certaines caractéristiques de ces personnages :



Louis-Michel van Loo, *Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*, 1753, Paris, Comédie-Française © WIKIMÉDIA COMMONS

- un groupe pourra travailler sur Arlequin et son personnage dans la commedia dell'arte ;
- un autre s'intéressera au nom de Dorante et aux caractéristiques des personnages ainsi nommés dans les pièces de Corneille et de Molière ;
- un troisième prêter attention au nom d'Argante et au personnage qu'il désigne dans *Les Fourberies de Scapin* ;
- un dernier groupe pourra effectuer une recherche sur le recours au nom d'Araminte dans la littérature.

Les Fausses Confidences, ainsi que nombre de comédies de Marivaux, ont été écrites pour la troupe du Théâtre-Italien, ce que rappelle le rôle d'Arlequin. La troupe des comédiens-italiens réinstallée en France par le Régent depuis 1716 présente des qualités singulières pour aborder la comédie. Les pièces de la commedia dell'arte sont construites sur des trames appelées *scenarii* à partir desquels les comédiens improvisent. Ces *scenarii* s'articulent souvent sur des histoires de mariages contrariés et de conflit de générations, thèmes que l'on retrouve dans la plupart des pièces de Marivaux, et dans *Les Fausses Confidences* en particulier. Les travestissements, l'ingéniosité, la ruse mais aussi la naïveté sont des ressorts et des caractères récurrents de la commedia dell'arte, que l'on retrouve aussi dans *Les Fausses Confidences*, même si à la différence de nombreuses autres pièces de Marivaux, le travestissement au sens propre en est absent. Les comédiens-italiens ont l'habitude de jouer leurs rôles avec des masques, ce qui a pour effet de développer la part de la gestuelle dans leur jeu.



Antoine Watteau, *L'Amour au théâtre italien*, v. 1721 © WIKIMÉDIA COMMONS

Arlequin, *Arlecchino* en italien, est un personnage de la commedia dell'arte qui est apparu au XVI^e siècle en Italie, dont le costume est fait de losanges multicolores. Ceux-ci représenteraient les multiples facettes d'Arlequin, ainsi que sa pauvreté (vêtements rapiécés). C'est l'un des personnages les plus fréquents des comédies de Marivaux : il apparaît aussi dans la plupart des autres pièces célèbres de l'auteur, que ce soit *La Surprise de l'amour*,

La Double Inconstance, La Fausse Suivante, L'Île des esclaves, La Seconde Surprise de l'amour, Le Jeu de l'amour et du hasard et bien entendu *Arlequin poli par l'amour*. Dans la commedia dell'arte, Arlequin est un valet, souvent meneur de l'intrigue, rusé et railleur. Si les interventions de l'Arlequin des *Fausse Confidences* ne sont pas dénuées de raillerie, on remarquera que le rôle de meneur de l'intrigue est en l'occurrence dévolu à Dubois, un nom pour le moins commun et qui n'est pas associé à un archétype de valet.

Dorante est un nom assez courant dans la poésie et les pièces au XVII^e et au XVIII^e siècle. Souvent ce nom est attribué à des personnages de qualité. Dorante est le nom d'un « noble de campagne », l'ami de Pridamant, dans *L'Illusion comique* de Corneille (1639), mais aussi le nom du *Menteur* (1644) du même auteur. On le trouve dans *Le Bourgeois gentilhomme*, dans *La Critique de l'École des femmes*, et Dorante figure également parmi les noms des jeunes galants énumérés par Bélise dans *Les Femmes savantes*. Marivaux affectionne également ce nom que l'on retrouve dans nombre de pièces écrites avant *Les Fausse Confidences*, comme bien sûr *Le Jeu de l'amour et du hasard*, mais aussi *Le Dénouement imprévu*, *L'Heureux Stratagème*, *Le Petit-Maître corrigé*, ou encore *La Mère confidente*.

On pourra toutefois souligner la différence des deux Dorante du *Jeu de l'amour et du hasard* et des *Fausse Confidences*. Dans le *Jeu de l'amour et du hasard*, Dorante est un personnage qui se fait passer pour valet de son maître (quand son

valet se fait passer pour le maître), alors que dans *Les Fausse Confidences*, s'il se fait engager comme intendant pour être auprès d'Araminte, ce n'est pas en mentant sur sa condition : à nul moment Araminte ignore qu'il s'agit d'un homme désargenté.

Dans *Artamène ou le Grand Cyrus*, le plus long roman de la littérature française, de Madeleine et Georges de Scudéry, **Araminte** est la fille du Roi de Pont et amante de Spitridate. Ainsi ce nom renvoie-t-il au domaine de la préciosité et de l'amour galant.

Si le nom d'**Argante** est lié aux *Fourberies de Scapin*, où il est celui du père d'Octave qui s'oppose au mariage de son fils, ce nom se retrouve également dans plusieurs comédies de Marivaux. Dans *Le Dénouement imprévu*, Mademoiselle Argante hésite entre deux prétendants, dont Dorante, un jeune avocat que finalement elle ne choisira pas. Dans *L'École des mères* représentée pour la première fois en 1732, Madame Argante est la mère pour le moins austère et autoritaire d'une Angélique qu'elle promet à Damis, homme d'une soixantaine d'années, et ce dernier a pour rival son propre fils Éraste, qui finira par emporter le cœur d'Angélique. Après avoir pris la mesure de l'amour que se portent Éraste et Angélique, Damis réussira à convaincre Madame Argante de renoncer à son projet. On remarquera que la trame n'est pas sans certaines similitudes avec celle des *Fausse Confidences*.

UN CADRE NÉANMOINS RÉALISTE

→ **Conduire un groupe d'élèves à repérer dans quelques extraits précis du texte, et en particulier dans les scènes II et XIV de l'acte I, les éléments qui s'écartent de la convention pour inscrire *Les Fausse Confidences* dans un cadre relativement réaliste, en particulier concernant l'état social des deux protagonistes (acte I scène XIV).**

Si *Les Fausse Confidences* renvoient à un certain nombre de références, voire d'attentes et de conventions, on y trouve également des éléments réalistes parfois très concrets.

On pourra ainsi remarquer que le choix du nom de certains personnages renvoie à des

patronymes très communs en France, comme Dubois et Rémy. D'autres personnages semblent sortir d'une réalité toute quotidienne, comme la marchande d'étoffes dont la venue entraîne la sortie d'Araminte dans la scène VIII de l'acte I. Certaines indications inscrivent très concrètement l'action dans le Paris du XVIII^e siècle. Dans la scène XIV de l'acte I, Dubois indique le lieu du coup de foudre qui a frappé son ancien maître (« ce fut un jour que vous sortîtes de l'Opéra, qu'il perdit la raison ») et quand il mentionne la véritable filature que Dorante lui a demandé de faire pour savoir à chaque instant où se trouvait Araminte (« moi, d'épier

depuis le matin jusqu'au soir où vous alliez » il évoque les Tuileries ou encore la Comédie. La rue du Figuier, adresse de la lettre confiée à Arlequin au début de l'acte III, est une rue qui existait bel et bien (et existe toujours) à proximité de l'Hôtel de Sens (dans l'actuel IV^e arrondissement).

Enfin, dans la scène d'exposition qu'est la scène II de l'acte I, on pourra relever que l'état social des deux personnages principaux, et l'écart qui les sépare ainsi, est assez précisément défini : Dorante, fils d'avocat et neveu d'un procureur, a fait lui-même des études de droit mais se retrouve complètement désargenté (« soixante livres de rente »), alors qu'Araminte « a un rang dans le monde, (...) veuve d'un mari qui avait une grande charge dans les finances » et « a plus de cinquante mille livres de rente », ce qui la met dans la position de pouvoir se marier à un comte et de quitter ainsi la condition bourgeoise, ce à quoi aspire ouvertement sa mère : « Madame la comtesse Dorimont aurait un rang si élevé, irait de pair avec des personnages

d'une si grande distinction, qu'il me tarde de voir ce mariage conclu ; et je l'avoue, je serai charmée moi-même d'être la mère de Madame la comtesse Dorimont². » L'obstacle social est mis en valeur dès le début de la pièce dans le dialogue entre Dorante et Dubois : c'est la différence de situation qui rend le projet de son ancien valet « extravagant » aux yeux de Dorante : « Tu crois qu'elle fera quelque attention à moi, que je l'épouserai, moi qui ne suis rien, moi qui n'ai point de bien ? »

→ Proposer aux élèves une comparaison de photos de deux mises en scène différentes, celle de Didier Bezace, créée au théâtre de la Commune à Aubervilliers en 2010 et celle de Luc Bondy en leur demandant de prêter attention aux costumes et au mobilier pour faire des hypothèses sur ce qu'ils révèlent comme parti pris.

On pourra par exemple comparer les deux bureaux : alors que celui qui apparaît dans la mise en scène de Didier Bezace est de style Louis XV, celui sur lequel travaille Dorante-

2. Scène X acte I.



Les Fausse Confidences – Mise en scène de Didier Bezace, 2010 © BRIGITTE ENGUÉRAND



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR



Les Fausse Confidences – Mise en scène de Didier Bezace, 2010 © BRIGITTE ENGUÉRAND



Les Fausse Confidences – Mise en scène de Didier Bezace, 2010 © BRIGITTE ENGUÉRAND

Louis Garrel dans la mise en scène de Luc Bondy est un mobilier récent, d'un style qui s'est diffusé à partir des années 1980 avec des pieds en aluminium. On pourra remarquer, sur la droite de la photo, qu'un fax y est posé, et à côté une boîte de mouchoirs en papier.

Si les costumes retenus par Didier Bezace dénotent également la volonté d'ancrer la situation au XVIII^e siècle, dans la mise en scène de Luc Bondy, les choix de costumes révèlent des références à une période contemporaine qu'on aurait toutefois du mal à situer avec précision dans le temps. Certains costumes, comme la tenue de Dorante devant le bureau, pourraient évoquer les années 1930, d'autres, comme les costumes qui apparaissent sur la photo de groupe, sont de styles contemporains plus variés.

→ Proposer aux élèves de décrire avec précision le costume porté par Madame Argante-Bulle Ogier (annexe 4) et d'en déduire une caractérisation possible du personnage.

Luc Bondy caractérise Madame Argante par ces mots : « C'est clairement l'ambition sociale qui l'anime³. » Sur les clichés sur lesquels figure Madame Argante, on pourra remarquer la multiplication des signes extérieurs de richesse, dans une ostentation qui n'est pas toujours du meilleur goût : de grosses bagues serties de brillants à chaque main, un collier de perles, un chemisier de soie et un manteau dont la doublure semble faite de la même matière, mais aussi des lunettes noires portées à l'intérieur, y compris pour lire un numéro récent du magazine *Jours de France*.



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

Une description plus précise permettra de faire porter l'attention des élèves sur la présence d'un homme qui se tient à proximité de Madame Argante, pour lui tenir sa canne, dans la photo où elle lit le magazine, mais aussi un verre, de type verre à whisky, dans les deux photos. On conduira les élèves à émettre des hypothèses sur le rôle de ce personnage qui n'apparaît pas dans la liste des personnages de la pièce de Marivaux, et sur ce que sa présence peut signifier dans la caractérisation du personnage de Madame Argante par Luc Bondy.



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

3. Cf. annexe 2c.

LE RÔLE DÉTERMINANT LAISSÉ DANS LE TEXTE À L'INTERPRÉTATION DES COMÉDIENS

n°184 | janvier 2014

« *Les Fausses Confidences* parlent de ce qu'on dit, de ce qu'on ne dit pas, de ce qu'on dit à la place d'autre chose » (propos de Luc Bondy, cf. annexe 2d).

→ **Faire relever par les élèves les didascalies évoquant des expressions, des directions de jeu, des sentiments et leur proposer de tenter une interprétation de certaines de ces didascalies ou plus largement de certaines scènes qui sont autant de défis pour la direction d'acteurs.**

Nombre de didascalies évoquant des expressions, des sentiments ou un état d'esprit parsèment le texte des *Fausses Confidences*, et constituent autant d'indications de jeu laissant souvent un vaste champ des possibles pour leur interprétation. On pourra ainsi inviter les élèves à tenter de représenter sur un plateau des didascalies posant des difficultés particulières :

– « d'un air assez vif » acte I scène VI

ARAMINTE. – Marton, quel est donc cet homme qui vient de me saluer si gracieusement, et qui passe sur la terrasse ? Est-ce à vous à qui il en veut ?
MARTON. – Non, Madame, c'est à vous-même.
ARAMINTE, *d'un air assez vif*. – Hé bien, qu'on le fasse venir ; pourquoi s'en va-t-il ?

Le choix de l'interprétation est en effet délicat : c'est la première fois qu'Araminte voit Dorante, et le caractère « assez vif » de son propos peut renvoyer à son autorité de maîtresse de maison comme au trouble que la vue de Dorante a suscité en elle.

Toutefois, on pourra s'appuyer sur les propos de Luc Bondy concernant le personnage d'Araminte pour souligner le piège qui consisterait à jouer l'effet d'un coup de foudre suite à ce premier regard porté sur Dorante : « Était-elle prête ou non à aimer Dorante ? Théâtralement, si elle n'est pas prête, c'est plus intéressant⁴. »

– « un peu boudant » acte I scène XIV

DUBOIS. – (...) Il y a six mois qu'il est tombé fou ; il y a six mois qu'il extravague d'amour, qu'il en a la cervelle brûlée, qu'il en est comme un perdu ; je dois bien le savoir, car j'étais à lui, je le servais ; et c'est ce qui m'a obligé de le quitter, et c'est ce qui me force de m'en aller encore ; ôtez cela, c'est un homme incomparable.

ARAMINTE, *un peu boudant*. – Oh ! bien, il fera ce qu'il voudra ; mais je ne le garderai pas : on a bien affaire d'un esprit renversé ; et peut-être encore, je gage, pour quelque objet qui n'en vaut pas la peine ; car les hommes ont des fantaisies...

On sensibilisera ainsi les élèves à la difficulté de la direction d'acteurs qui doit répondre à la question : comment jouer le début d'un dépit amoureux, voire une pointe de jalousie ?

– « comme pleurant » acte I scène VII

ARLEQUIN. – Me voilà, Madame.
ARAMINTE. – Arlequin, vous êtes à présent à Monsieur ; vous le servirez ; je vous donne à lui.
ARLEQUIN. – Comment, Madame, vous me donnez à lui ! Est-ce que je ne serai plus à moi ? Ma personne ne m'appartiendra donc plus ?
MARTON. – Quel benêt !
ARAMINTE. – J'entends qu'au lieu de me servir, ce sera lui que tu serviras.
ARLEQUIN, *comme pleurant*. – Je ne sais pas pourquoi Madame me donne mon congé : je n'ai pas mérité ce traitement ; je l'ai toujours servie à faire plaisir.

On fera ainsi prendre conscience aux élèves du défi qui consiste à distiller du jeu dans le jeu, et de l'effet comique que cela peut induire.

On pourra également proposer un exercice d'interprétation sans parole, pour mettre les élèves en situation de rechercher par le corps et plus particulièrement par les expressions du visage et par le regard, à évoquer certains sentiments en s'appuyant sur les didascalies suivantes :

– « avec un air de passion » et « comme chagrine » acte II scène III ;

– « d'un air rêveur » acte II scène X ;

– « d'un air sérieux » acte II scène IX ;

– « d'un air triste et attendri » acte III scène XII ;

– « d'un air bien inquiet » acte II scène XIII ;

– « d'un air abattu » acte II scène XV.

Enfin, en s'appuyant sur une indication de Luc Bondy concernant le personnage de Marton (« Au théâtre, on a besoin aussi d'une certaine naïveté, d'une spontanéité de réaction. C'est

4. Cf. annexe 2b.

aussi à cela que sert Marton⁵ »), on pourra demander à trois élèves de proposer une interprétation de la scène IV de l'acte I, qui pose la question du sourire et du rire, ou plutôt des rires comme révélateurs des sentiments naissants de Marton à l'égard de Dorante. (On peut proposer comme prolongement la scène I de l'acte II dans laquelle Marton rit quand Dubois suggère que Dorante est entré au service d'Araminte que « pour la voir de plus près ».)

→ **Après avoir fait lire les propos de Luc Bondy sur l'importance du non-dit dans le langage amoureux (cf. annexe 1a), inviter deux élèves à proposer une interprétation d'un extrait de la scène XII de l'acte III pour leur faire saisir la différence entre ce que peuvent dire les mots et ce que peuvent dire les corps et les voix.**

Cette scène est proche de la résolution finale : la passion que Dorante porte à Araminte a été révélée au grand jour par la lecture à voix haute et devant tous de la lettre dans laquelle il avoue cet amour et être l'auteur du portrait d'Araminte. Il s'agit de la première scène où les deux personnages se retrouvent seuls après cet aveu, considéré comme scandaleux par Madame Argante. Elle devrait ainsi être l'occasion pour Araminte de donner congé à Dorante, qui logiquement s'y attend. Cette scène a ceci de singulier que la conversation porte dans un premier temps sur une question liée à la fonction d'intendant de Dorante, alors que l'un et l'autre sont dans une émotion portée au plus au point par le fait d'avoir retenu si longtemps l'aveu direct et explicite de leur amour, émotion que ne cesse de souligner Marivaux soit explicitement

par ses didascalies, soit plus implicitement par la ponctuation, à savoir le recours répété aux points d'exclamation et aux points de suspension. Il s'agit ainsi de conduire les élèves à se demander comment jouer le sentiment amoureux et l'émotion qu'il suscite en s'appuyant sur des mots qui disent tout autre chose :

DORANTE, *ému*. – Un de vos fermiers est venu tantôt, Madame.

ARAMINTE, *émue*. – Un de mes fermiers !... cela se peut bien.

DORANTE. – Oui, Madame... il est venu.

ARAMINTE, *toujours émue*. – Je n'en doute pas.

DORANTE, *ému*. – Et j'ai de l'argent à vous remettre.

ARAMINTE. – Ah ! de l'argent... nous verrons.

DORANTE. – Quand il vous plaira, Madame, de le recevoir.

ARAMINTE. – Oui... je le recevrai... vous me le donnerez. (*À part*) Je ne sais ce que je lui répons.

Quelle est la nature de l'émotion ainsi évoquée ? On pourra penser à la souffrance (cf. annexe 1) ou, pour reprendre les mots de Luc Bondy, une émotion nourrie par un « non-dit qui crée une tension, une attirance, une obsession » (cf. annexe 2a), ou encore par la « cruauté » d'Araminte et « le plaisir à dominer Dorante » (cf. annexe 2b), ou enfin « une sorte de vertige : celui de se laisser tomber, de suivre sa pente, de se laisser attirer par quelqu'un de socialement inférieur, en échappant aux bienséances et aux règles sociales qui semblaient avoir verrouillé la situation » (cf. annexe 2c). Ou encore tout à la fois...

ENTRE VÉRITÉ DES SENTIMENTS ET CYNISME : LES PIÈGES DE L'INTERPRÉTATION

→ **Après la lecture du texte des annexes 1 et 2 b, demander aux élèves en quoi jouer Dorante ou Araminte constitue un défi pour un comédien.**

Frédéric Deloffre souligne, pour les comédiens qui ont à jouer le théâtre de Marivaux, la nécessaire « simplicité, le naturel (...) paradoxalement si nécessaires à son théâtre » pourtant jalonné de secrets et de *fausses confidences*.

Luc Bondy souligne les variations de la sincérité, et son ambiguïté quasi permanente :

« La sincérité comme ruse suprême ou forme de mensonge parmi d'autres, on retrouve ça chez Marivaux : on part de mystifications totales, et plus on creuse, plus on se demande si la personne s'identifie ou non au rôle qu'elle joue, et si la distinction peut encore tenir... », alors même que, concernant Araminte, il souligne « le besoin d'une certaine naïveté », de ce qui doit apparaître comme « une spontanéité de réaction ».

5. Cf. annexe 2b.

Après la représentation

Pistes de travail

n°184 | janvier 2014

UNE SCÉNOGRAPHIE QUI REFUSE LE RÉALISME

→ **Remémoration collective : invitez les élèves à décrire le plus précisément la scénographie dans l'état où ils l'ont découverte en entrant dans la salle, en partant du plus large, le plateau de scène, en allant progressivement vers le plus petit objet scénique dont ils se souviennent, et à en proposer une interprétation.**

Alors que, comme on l'a souligné auparavant, Marivaux définit un cadre réaliste pour sa pièce, y compris en indiquant des lieux parisiens tout à fait précis, le parti pris de la mise en scène de Luc Bondy est incontestablement une scénographie qui refuse le réalisme.

De façon certaine s'ils se situaient en corbeille ou dans l'un des balcons, les élèves auront sans doute remarqué les couleurs et la forme singulière du plateau de scène. Le plateau se caractérise par son avancée en angle, en pointe dans la salle, comme en suspension, pénétrant ainsi dans les premiers rangs des spectateurs de l'orchestre⁶. Il est de deux couleurs : au lointain le noir et à l'avant-scène le rouge. Le noir peut renvoyer au deuil d'Araminte, à l'austérité et la rigueur qui lui sont souvent associées, tandis que le rouge, à l'avant-scène, évoque la passion, l'ardeur, mais aussi l'interdit.

Sans doute auront-ils également noté la profusion de chaussures à talons, d'escarpins de toutes sortes et couleurs, disposées en trois cercles au lointain, ainsi que quelques boîtes à chaussures. Les chaussures renvoient à la fois à l'opulence et la coquetterie, et l'on pourra évoquer les films de Sofia Coppola comme *The Bling Ring* et la scène tournée dans l'armoire à chaussures de Paris Hilton ou encore la séance d'essayage des chaussures dans le film *Marie-Antoinette*.

Ces espaces du lointain ne sont pas plus définis que cela : tour à tour, l'endroit où sont disposées les chaussures sera indiqué comme « la terrasse » ou « le jardin ».

→ **Invitez les élèves à décrire comment la scénographie évoque les espaces intérieurs et ce qui la caractérise.**

Alors que, dans le texte de Marivaux, on trouve la mention « la scène est chez Madame Argante », les espaces intérieurs sont également peu définis. Certes on note la présence d'un bureau à l'avant-scène, à cour, mais sans que ce bureau ne soit clairement séparé des autres espaces. D'ailleurs, des objets insolites pour un bureau s'y trouvent : une bouteille de champagne dans un seau à glace et quelques flûtes.

6. Un plateau à la configuration similaire avait également été utilisé pour la mise en scène du *Retour* de Harold Pinter par Luc Bondy au Théâtre de l'Odéon. On pourra se reporter à la *Pièce (dé)montée* qui lui a été consacrée : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=le-retour>



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

Quelques hauts murs gris percés d'ouvertures multiples évoquant des fenêtres et des portes entrent progressivement à vue, mais leur position paraît instable, comme un puzzle dont on chercherait à assembler les morceaux dans le bon ordre, et qui n'est vraiment au complet qu'en fin de troisième acte, ou encore comme un piège qui ne se ferme totalement sur Araminte que durant ce troisième acte. Cette mobilité, cette instabilité du décor peut renvoyer également à l'état d'Araminte, à son

trouble croissant face à Dorante (et l'on pense en particulier au ballet des murs qui accompagne la scène entre Dorante et Araminte à la fin de l'acte II) ou encore à son ivresse. Les élèves auront sans doute remarqué qu'Araminte se sert à plusieurs reprises une flûte de champagne. Son état d'abandon dans la scène avec Dubois à la fin de l'acte II est ainsi non dénué d'ambiguïté, ambiguïté que la mise en scène laisse à dessein entière.



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

LA MISE EN SCÈNE DES RELATIONS DE POUVOIR

→ Proposez aux élèves de retrouver comment la mise en scène, et en particulier l'utilisation de certains objets scéniques, souligne des aspects des relations de pouvoir.

Si le texte évoque à maintes reprises l'importance du poids des hiérarchies sociales, la mise en scène en renforce, parfois jusqu'aux confins de la caricature, certains aspects.

Les élèves auront peut-être eu la surprise de découvrir un objet qui a pu leur paraître singulier dans cette pièce de Marivaux : Madame Argante arbore autour du cou, non seulement un collier de perles, mais aussi un simple sifflet, et pour s'adresser à ceux qu'elle considère comme ses subalternes, elle ne s'embarrasse guère de formules de politesse. Ainsi, après que Dorante s'est refusé à trahir sa probité pour convaincre Araminte d'épouser le Comte, avant de partir, elle ponctue sa réplique

(« Adieu, Monsieur l'homme d'affaires, qui n'avait fait celles de personne ») en lui tirant la langue... Quand elle demande sa canne, c'est un simple « canne », qu'elle prononce, et de même plus tard pour son manteau : « manteau, John », deux répliques qui ne figurent en aucun cas dans le texte de Marivaux. Le « John » en question est d'ailleurs, comme évoqué dans la partie « Avant de voir le spectacle », un personnage créé par Luc Bondy pour cette mise en scène que l'on pourrait presque assimiler à un objet aux mains de Madame Argante. Toujours dans son ombre, lui portant tour à tour sa canne, son manteau mais aussi de façon récurrente son verre à whisky, il n'en reste pas moins élégant, évoquant un sigisbée⁷ moderne escortant cette grande bourgeoise dont la richesse n'empêche pas une certaine vulgarité.

7. Un sigisbée ou chevalier servant était un homme qui, dans la noblesse de l'Italie du XVIII^e siècle, accompagnait officiellement et au grand jour une dame mariée avec un autre homme.



On pourra également prendre l'exemple des quatre chaises installées côte à côte au début de l'acte II, sur lesquelles s'asseyent tout d'abord Monsieur Rémy, puis, lors de la scène qui aboutit à l'ouverture du paquet contenant le portrait, le Comte, Marton, Araminte et Madame Argante. Le choix de l'un de ces sièges, pour le moins dépareillés, est dans un premier temps directement lié à la position sociale de celui qui l'occupe. Ainsi le Comte prend place sur le fauteuil de cuir vert, Marton, simple dame de compagnie d'Araminte, s'assied à ses côtés sur la plus petite chaise, suivie d'Araminte et de Madame Argante. Toutefois, les attributions ne sont pas définitives. On pourra remarquer que le siège le plus à jardin est tour à tour utilisé par Monsieur Rémy et Madame Argante. Or les deux ne sont pas sans points communs. L'un et l'autre entendent peser de façon déterminante sur le mariage respectivement de Dorante et

d'Araminte. L'un et l'autre sont bourgeois, et la violence de leur confrontation lors de l'acte III est directement liée à cette proximité de fait. Le parcours d'Araminte sur différents sièges est toutefois le plus riche, et non sans signification. Au début de la scène du tableau emballé, Marton dispose certes du siège le plus modeste, mais d'une certaine façon est dans une position de force par rapport aux autres : elle pense avoir été choisie, elle est alors persuadée que ce tableau est son portrait réalisé par Dorante. Une fois le paquet ouvert, Araminte, après avoir découvert que c'est de son portrait qu'il s'agit, vient se rasseoir sur le petit siège de Marton, dont elle accepte ainsi symboliquement de prendre la place comme être aimé de Dorante. Par la suite, c'est le fauteuil de cuir vert qu'elle utilise, quand de fait elle assume le pouvoir de choisir ce vers quoi les sentiments, et non la raison sociale, la conduisent.

LE RÔLE ESSENTIEL DE LA DIRECTION D'ACTEURS DANS LA MISE EN SCÈNE DE LUC BONDY

Araminte ou le glissement progressif du désir à l'amour

→ **Demandez aux élèves de décrire la première situation dans laquelle ils ont découvert le personnage d'Araminte et ce qu'ils en ont déduit.** Dès l'entrée du public dans la salle, Araminte est présente au plateau, qui est ainsi défini comme son espace privé, le public étant convié à la découvrir dans son intérieur. Luc Bondy nous

présente une Araminte aisée au point d'avoir un maître particulier de tai-chi, qui évolue au beau milieu de ses dizaines de paires de chaussures, certes sur la partie noire du plateau, mais elle-même vêtue d'un pyjama de soie blanc. Il ne s'agit donc en aucun cas d'une veuve explorée mais d'une femme pour qui le veuvage signifie

la richesse, qui a pleinement conscience du pouvoir de l'argent (elle règle elle-même cette séance au maître de tai-chi) et qui prend le temps de soigner ses tenues et son corps.

On peut faire passer le sens par le corps et déployer alors une extravagance, un dérèglement, une folie ; Araminte est fragile car elle tombe amoureuse de ce jeune homme et cela la met dans un état de faiblesse. Mais elle a aussi l'assurance de son appartenance à sa classe sociale, elle sait qu'elle exerce un pouvoir.

Isabelle Huppert,
propos tenus lors d'un entretien
publié dans la revue *Théâtral magazine*,
n° 45, janvier-février 2014, p. 2-3.

→ En partant de ces mots employés par Isabelle Huppert pour parler de son jeu et du personnage qu'elle incarne, demandez aux élèves d'essayer de se remémorer l'évolution d'Araminte dans sa relation à Dorante, en prenant appui sur les quelques photos ci-dessous (voir aussi annexe 5), et les conduire ainsi à mieux percevoir l'apport de la mise en scène en confrontant ce qu'ils ont vu à ce qu'ils ont entendu.

Lors de leur première rencontre, Araminte est dans une incontestable position de supériorité : quand Dorante apparaît devant elle, elle a les pieds posés sur le bureau, elle le regarde ou plutôt semble le jauger, la tête légèrement penchée sur le côté, comme un objet, « un

présent » qu'elle paraît apprécier, ce qui est une interprétation singulière du texte de Marivaux qu'elle prononce au même moment : « Je suis obligée à Monsieur Rémy d'avoir songé à moi. Puisqu'il me *donne* son neveu, je ne doute pas que ce ne soit *un présent* qu'il me fasse. » (acte I scène VII)

Lorsque Dubois « confie » à Araminte l'amour passionnel que lui porte Dorante, on pourra souligner la collision riche de signification entre certains gestes et certains propos d'Araminte : tout en disant, au sujet de Dorante, « je ne vois pas trop comment m'en défaire, honnêtement » (acte I scène XIV), elle se parfume, et quelques instants plus tard, alors même qu'elle dit à Dubois, parlant à nouveau de Dorante, « Le voici qu'il revient », elle se regarde dans un miroir.

La transition entre l'acte I et l'acte II que propose Luc Bondy offre un champ d'observation particulièrement éclairant pour percevoir l'apport de la mise en scène. La scène qui voit Dorante s'attabler au bureau et s'endormir progressivement après avoir épluché des dossiers, puis l'arrivée d'Araminte qui s'approche doucement de lui, le découvre endormi et saisit la cigarette encore allumée de Dorante, la porte à ses lèvres pour en tirer une bouffée avant de l'éteindre est en effet une proposition spécifique à cette mise en scène, tout en étant essentielle dans la représentation de l'évolution de la relation entre Araminte et Dorante. Alors qu'il est dans une position d'abandon, elle paraît à la fois séduite et protectrice : elle ne le réveille pas mais se penche sur lui, le frôle et se saisit de sa cigarette avant qu'elle



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

ne lui brûle les doigts, tout en entrant dans une forme d'intimité en posant ses lèvres là où il a auparavant posé les siennes.

Quand peu après, Monsieur Rémy vient chercher son neveu pour une femme riche de « quinze mille livres de rente » qui « offre de l'épouser sans délai », Dorante prend appui sur un angle du manteau de la cheminée ; Araminte rejoint à son tour la cheminée, y pose sa main non loin de celle de Dorante et s'en approche peu à peu.

Dans la scène XIII de l'acte II, quand, après le départ de Dubois, Araminte et Dorante se retrouvent à nouveau seuls et avant qu'elle ne le mette à l'épreuve en lui dictant la lettre qu'elle prétend adresser au Comte, elle se laisse aller à poser longuement sa main sur celle de Dorante, avant de l'en retirer brusquement comme si elle se rendait tardivement compte du caractère évocateur de son geste. Enfin, au terme de l'acte III, lors de la scène déjà évoquée dans la première partie (acte III scène XII) où, après la lecture de la lettre de Dorante par le Comte, Dorante apparaît devant Araminte pour, pense-t-il, recevoir son congé définitif, on pourra souligner la contradiction entre les propos et les gestes d'Araminte : alors même qu'elle lui dit : « Il n'y a pas moyen, Dorante ; il faut se quitter », elle s'en approche inexorablement...

RÉSONANCES

On pourra proposer aux élèves la lecture de quelques *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes, et en particulier les citations suivantes :

– la première pourra éclairer l'un des facteurs déclenchant l'amour d'Araminte pour Dorante :

« Montrez-moi qui désirer ». Induction. L'être aimé est désiré parce qu'un autre ou d'autres ont montré au sujet qu'il est désirable : tout spécial qu'il soit, le désir amoureux se découvre par induction⁹.

– une autre concernant la folie en amour, et qui renvoie à l'interprétation proposée par Isabelle Huppert à partir de la fin de l'acte II, quand progressivement elle s'éloigne, non sans souffrir ni lutter contre elle-même, de ce que lui imposerait comme attitude sa condition pour laisser libre cours à l'expression de son amour :

Je ne sais pas de spectacle plus éprouvant pour la dignité humaine que les scènes où l'on voit, furtifs et moralement chaussés d'espadrilles, l'ancien maître d'hôtel et son complice, le jeune homme pauvre, fabriquant du mensonge, manigancant des intrigues, ourdissant des trames, échafaudant des embûches pour mener à bien leur projet de mettre à mal la riche veuve⁸.

Louis Jovet,
à propos des *Fausse Confidences*

→ En partant de la description du tableau final, demandez aux élèves si la lecture de la pièce proposée par Luc Bondy dans sa mise en scène leur paraît rejoindre les propos de Louis Jovet.

Allongée sur le manteau de la cheminée, éclairée d'un rayon de lumière alors que Dorante gît au sol, à quelques mètres d'elle, dans l'ombre, Araminte ne paraît pas au final la simple victime d'une machination infernale dans la mise en scène proposée par Luc Bondy. Cet abandon à la chaleur de la passion amoureuse à laquelle pourrait renvoyer la cheminée, elle semble l'assumer, et la musique et les paroles de la chanson d'Ella Fitzgerald (annexe 6) en sont une confirmation, où l'on entend « *All through the night, I delight in your love, (...) All through the night, from a height far above, you and your love brings me ecstasy* ».

Depuis cent ans la folie littéraire est réputée consister en ceci : « *je est un autre* » : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre* : c'est ce que je constate avec effroi¹⁰.

– une dernière, à rapprocher du tableau final que les élèves auront découvert :

Le souci amoureux emporte une dépense qui use le corps aussi durement qu'un travail physique¹¹.

8. Cité par Pierre PAVIS, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, 1986, p. 281.

9. Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Le Seuil, 1977, p. 163.

10. *Idem*, p. 142.

11. *Idem*, p. 241.



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

Nos chaleureux remerciements à Christophe Teillout et Jean-Romain Vesperini qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Nous remercions également Didier Bezace et Brigitte Enguérand qui nous ont gracieusement autorisés à reproduire des photographies de la mise scène des *Fausse Confidences* en 2010 au théâtre de la Commune.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

► Contact CRDP : crdp.communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN lettres-théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, CNDP
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Auteur de ce dossier

Philippe GUYARD, professeur d'Histoire-Géographie et d'option Théâtre

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture, CNDP

Directeur de la publication

Bertrand COCQ, directeur du CRDP de l'académie de Paris

Suivi éditorial

Loïc NATAF,
CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-86631-307-4

© CRDP de l'académie de Paris, 2014

Annexes

ANNEXE 1

« (...) À la limite, le jeu des obstacles se confond avec une psychologie raffinée où la souffrance que l'on éprouve, autant que celle que l'on impose, devient la pierre de touche du véritable amour.

Cette conception dramatique suppose un mode d'expression particulier. Il n'est plus question pour Marivaux, par exemple, d'utiliser le monologue pour révéler les sentiments de ses personnages. Dans la mesure où ses pièces sont des surprises de l'amour, c'est-à-dire, et nous citons d'Alembert, "la situation de deux personnes qui, s'aimant et ne s'en doutant pas, laissent échapper par tous leurs discours ce sentiment ignoré d'eux seuls, mais très visible pour l'indifférent qui les observe¹²", il faut, et cette fois nous citons Marivaux lui-même d'après d'Alembert, "que les acteurs ne paraissent jamais sentir la valeur de ce qu'ils disent", et qu'en même temps les spectateurs la sentent à travers des paroles qui disent apparemment autre chose. Pour obtenir la simplicité, le naturel qui, paradoxalement, sont si nécessaires à son théâtre, Marivaux ne pouvait guère compter, lorsqu'il fit ses débuts littéraires à Paris, vers 1712 ou 1713, sur la troupe des comédiens-français, formés à la tragédie, à la grande comédie en vers, et accessoirement aux petites pochades de mœurs (...) ».

Frédéric Deloffre, l'introduction au *Théâtre complet* de Marivaux (extraits),
Livres de poche/Classiques Garnier, 1970.

ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC LUC BONDY PUBLIÉ DANS LA LETTRE N°8 DE L'ODÉON, JANVIER 2014 (EXTRAITS)

| n°184 | janvier 2014 |

a. « C'est comme si le langage amoureux avait besoin d'être chargé, comme une batterie. Dire "J'aime", sans plus, c'est sans effet, c'est plat, cela ne donne rien. On ne peut pas dire l'amour si on est forcé de dire "J'aime". Faire reposer tout le poids de ce qu'on veut dire sur deux ou trois mots, ce serait comme vouloir réduire tous les sentiments à une formule trop courte qui ne peut pas les contenir sans que ça déborde de partout. C'est ce débordement qu'il faut rendre sensible, c'est pour cela que la déclaration doit être longtemps retenue, pour que la force de la parole s'accumule derrière le barrage. C'est une étape initiatique qu'il faut s'imposer, une épreuve du silence (...). Le non-dit crée une tension, une attirance, une obsession. »

b. « La sincérité comme ruse suprême ou forme de mensonge parmi d'autres, on retrouve ça chez Marivaux : on part de mystifications totales, et plus on creuse, plus on se demande si la personne s'identifie ou non au rôle qu'elle joue, et si la distinction peut encore tenir... (...) L'âme d'Araminte est une surface lisse et tranquille, ou qui se croit lisse et tranquille ; Dubois y jette ses petits cailloux, ses confidences, et nous voyons les vagues qui commencent à se former, qui se propagent, qui se combinent... était-elle prête ou non à aimer Dorante ? Théâtralement, si elle n'est pas prête, c'est plus intéressant. Au théâtre, on a besoin aussi d'une certaine

naïveté, d'une spontanéité de réaction. C'est aussi à cela que sert Marton : tout naturellement, elle tombe exactement dans le même piège que sa maîtresse et devient amoureuse parce qu'elle se croit aimée en silence.

(...) On pourrait croire que si l'activité est tout entière du côté de Dubois, cela pourrait donner à Araminte un côté passif. Je ne crois pas. Une partie du travail va justement être d'explorer comment elle "ré-agit" sans se laisser tout bonnement manipuler. Elle découvre, tout en hésitant, qu'elle aussi veut voir comment l'homme tombe, devant elle et pour elle. Dubois avait bien anticipé cet aspect-là, quand il lui dit à la fin de l'acte I : "Il a un respect, une adoration, une humilité pour vous, qui n'est pas concevable"... L'humilité ajoute une touche très concrète et assez troublante. Est-ce qu'il n'y a pas une certaine cruauté chez Araminte ? Elle trouve du plaisir à dominer Dorante, à lui imposer sa propre stratégie. Elle n'hésite pas à le faire souffrir pour lui extorquer sa déclaration. Ce qu'elle veut, c'est amener son amant à l'humiliation de la sincérité. En fin de compte, c'est elle qui va tenir tous les fils... Elle est "transparente-opaque". Je sens chez elle quelque chose d'absolument exposé et totalement mystérieux, mais il faudra le voir pour vraiment le croire, et il n'y a qu'Isabelle Huppert qui puisse nous le montrer ! »



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

c. « Le désir est comme une puissance, un potentiel qui est déjà là, et nous sommes pris dedans. Araminte n'est pas une exception. Le tout est de savoir comment faire pour que ce désir monte en charge et s'oriente, une fois mis en présence du désir de Dorante. Le deuxième acte, sur ce point-là, est passionnant. C'est celui où la résistance est peut-être la plus forte, où Araminte ne veut pas entendre, et en même temps où elle se détermine de plus en plus dans le conflit avec le Comte et sa propre mère. Elle est dans la rébellion, mais contre quoi – contre Dorante ou contre sa mère ? Sa mère, interprétée par ma chère Bulle Ogier, c'est clairement l'ambition sociale qui l'anime. Elle aussi, comme Dubois, essaie de téléguider le désir de sa fille. J'ai l'impression que comme beaucoup de gens qui sont ambitieux par haine des autres, elle agit par peur de ne pas être à sa juste place, de ne pas savoir se situer. Dans ce cas, l'hésitation d'Araminte remonte loin. Mais là, devant la décision à prendre, "la crise", comme dit Dubois, elle commence à éprouver peut-être une sorte de vertige : celui de se laisser tomber, de suivre sa pente, de se laisser attirer par

quelqu'un de socialement inférieur, en échappant aux bienséances et aux règles sociales qui semblaient avoir verrouillé la situation... C'est une belle aventure romanesque, une journée vraiment bien remplie, où elle s'est sentie exister comme jamais. Quant à la suite, *happy end* ou non, cela reste à voir. Peut-être que les personnages finissent par se retrouver encore plus livrés qu'auparavant à leur solitude. »

d. « On dit souvent que Marivaux est un artiste du langage, du sous-entendu, du double registre. Il est aussi un maître des silences. *Les Fausses Confidences* parlent de ce qu'on dit, de ce qu'on ne dit pas, de ce qu'on dit à la place d'autre chose. Il faut trouver une forme correspondante, une forme... en allemand, on dit *undurchdringlich*. Impénétrable ? C'est une pièce sur une censure qu'on n'arrive pas à transpercer. Une censure paradoxale qui est à la fois obstacle et condition : de la déclaration, de l'aventure amoureuse, du désir qui grandit et se nourrit de tout ce qu'on fait pour l'empêcher de naître. »

Propos recueillis par Daniel Loayza,
Paris, 21 octobre 2013.

ANNEXE 3

« L'intrigue marivaudienne se noue autour d'un paradoxe : personne ne peut être dupe que l'Amour s'imposera, mais nul ne peut prévoir comment, voire par qui il sera dit. Le temps de "l'action", c'est donc le temps qu'il faut pour que l'Amour vienne à être dit.

(...) Le seul problème pour Dubois est de convaincre (Dorante) qu'(Araminte) doit l'aimer. Mais cela revient à lui mettre son propre amour sous les yeux. Opération délicate – Comment faire voir à un sujet son propre émoi ? – qu'il réalise par un stratagème paradoxal : c'est en lui parlant de l'amour que l'Autre (ici : Dorante) a pour elle que l'amour doit naître infailliblement. **La clé de la psychologie maniée par Dubois tient en un axiome : d'être posée en objet irréfutable du désir de l'homme met une femme en position d'aimer.**

Mais cet axiome doit se réaliser au moyen d'une dialectique subtile qui sous-tend le scénario entier.

En premier lieu, il s'agit de présenter cet amour comme secret, c'est-à-dire ne devant pas se révéler. (...) **C'est justement parce qu'il ne sera pas dit que celle qui en est l'objet pourra s'y identifier progressivement.**

Il faut comprendre que, posée comme Autre – Dorante n'évoquant son amour que comme celui d'une autre –, elle va se mettre plus aisément à la place de cet Autre et en assumer le rôle. C'est là-dessus que joue Dubois : **mouvement qui va de : "c'est une Autre qu'il aime" à "cette Autre n'est autre que moi". Cet écart ne doit être précisément jamais totalement résorbé, car il est le mécanisme même du désir.**

(...) "Jamais vous n'entendrez parler de son amour" résonne donc chez l'intéressée comme : "Il vous aimera à jamais comme Autre". **C'est là le principe le plus irrésistible de la séduction.**

(...) **Alors que l'interdit est par définition un facteur d'empêchement et de frustration de la libido, il devient, (...), la condition fondamentale de la vie amoureuse de la femme.**

(...) **C'est dans la scène XIV de l'acte I que cette stratégie de la fausse confiance se montre sur le vif. Il apparaît essentiel de mettre la femme aimée dans le (faux) secret du (vrai) secret, c'est-à-dire de lui faire part d'un amour dont elle est l'objet qui doit impérativement rester secret. (...) Le dévoilement espéré ne pourra naître à terme qu'en impliquant l'aimée dans le secret de l'amour dont elle est l'objet et par là même de l'y compromettre.**

(...) **La femme aimée est désormais si bien piégée par l'attrait de son propre secret qu'elle ne sait plus ce qu'elle redoute le plus : que le secret soit levé par l'aveu ou qu'il ne le soit jamais.** »

Paul-Laurent Assoun, « Féminité et jouissance du secret : pour une lecture psychanalytique des *Fausse Confidences* » dans *Analyses et réflexions sur Les Fausse Confidences*, Ellipses, 1987, p. 72 et suivantes, extraits.



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

| n°184 | janvier 2014 |



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

| n°184 | janvier 2014 |



Photo de répétitions © PASCAL VICTOR

**ANNEXE G = PAROLES DE LA CHANSON D'ELLA FITZGERALD
ALL THROUGH THE NIGHT**

| n°184 | janvier 2014 |

*The day is my enemy, the night my friend,
For I'm always so alone
Till the day draws to an end.
But when the sun goes down
And the moon comes through,
To the monotone of the evening's drone
I'm all alone with you.*

*All through the night,
I delight in your love,
All through the night, you're so close to me.
All through the night, from a height far above,
You and your love brings me ecstasy.*

*When dawn comes to waken me
You're never there at all.
I know you've forsaken me,
Till the shadows fall.
But then once again
I can dream,
I've the right
To be close to you
All through the night.*