

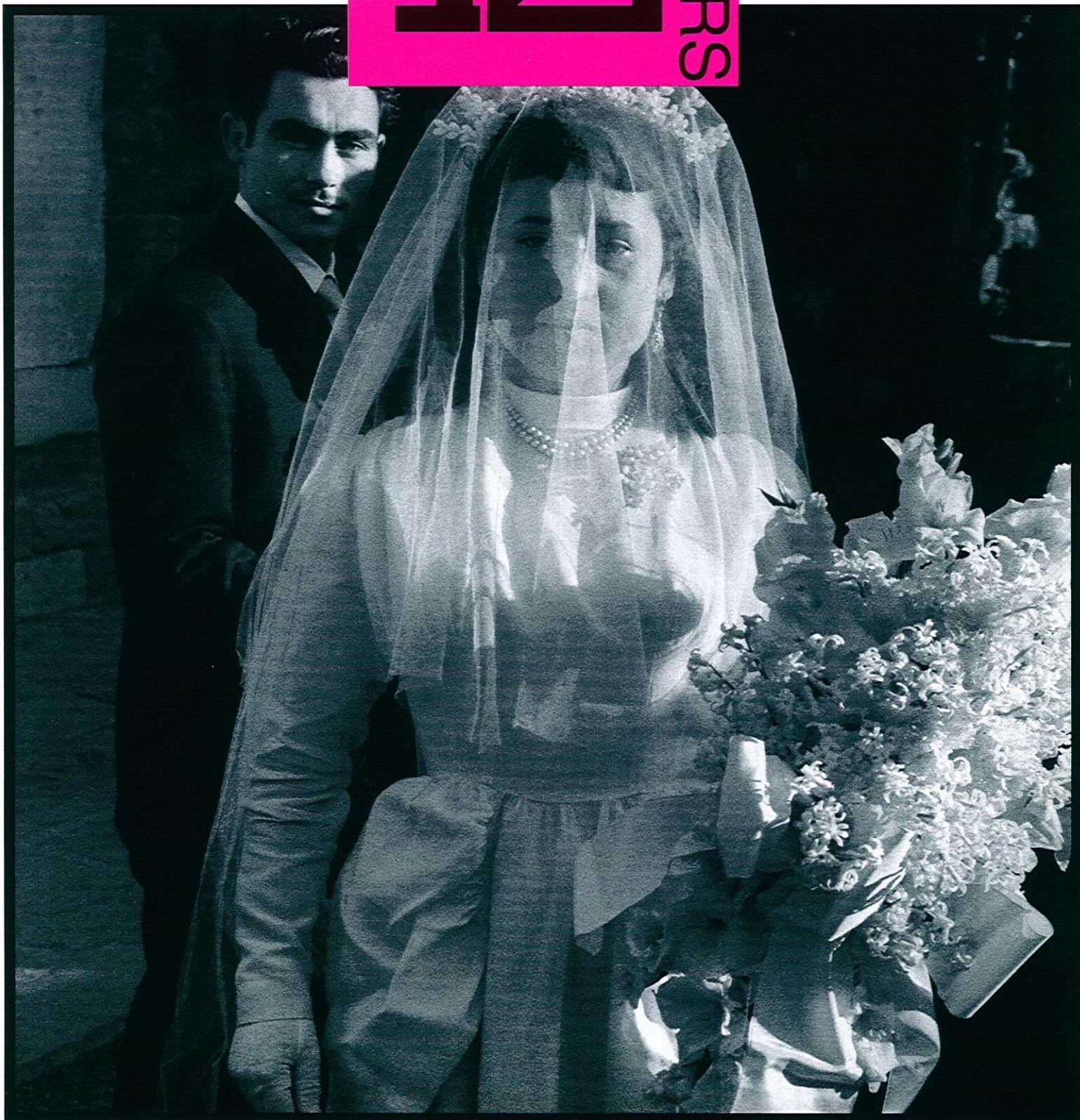
NANTERRE

12

LES AMANDIERS

S a i s o n 9 5 / 9 6

3 e t r i m e s t r e



# Jeune homme de la



«Au début du troisième acte, lorsque la fille s'oppose à la loi du père, dit qu'elle veut choisir pour elle, c'est tout le théâtre de Molière qui s'annonce.»

# ne au bord mer

Eric Vigner / Nadine Eghels

**Pour ouvrir à Lorient le Centre Dramatique de Bretagne, Eric Vigner a choisi *L'illusion comique*, pièce de transition s'il en est, qui réunit formes anciennes et nouvelles, nous parle de filiation et raconte toute la magie du théâtre. Une démarche symbolique, et un spectacle magnifique qui fait escale à Nanterre.**

**N**adine Eghels : Jusqu'à présent tu t'es surtout attaché à monter des textes peu connus, souvent contemporains, parfois non dramatiques : *La maison d'os* de Dubillard, *Le régiment de Sambre-et-Meuse*, *La pluie d'été* de Duras. Comment *L'illusion comique* de Pierre Corneille s'inscrit-elle dans cette trajectoire ?

**Eric Vigner** : C'est la conséquence logique de mon travail depuis cinq ans. La thématique de la filiation, de la grande histoire des pères et des fils, était déjà présente dans tous mes spectacles précédents. On y parlait de l'affirmation de la liberté, de la séparation inéluctable des parents et des enfants, de la responsabilité que cela entraîne pour chacun.

**N.E.** : Ton choix de *L'illusion comique* serait donc d'abord thématique ?

**E.V.** : Pas seulement. Pour moi, c'est avant tout une pièce fondatrice. Comme quelques autres chefs-d'œuvre - *La tempête* de Shakespeare, *La vie est un songe* de Calderon, *La mouette* de Tchekhov, *Les géants de la montagne* de Pirandello -, elle parle essentiellement et crucialement du théâtre. J'avais depuis longtemps envie de la monter et l'occasion rêvée fut bien sûr mon arrivée à la direction du Théâtre de Lorient, le début d'une nouvelle aventure, celle du Centre Dramatique de Bretagne, et la mise en sommeil de la Compagnie Suzanne M. *L'illusion comique* est une pièce de transition. En 1636, Corneille convoque tous les styles qu'il a à sa disposition, et il en tire une essence qu'on pourrait dire classique. *L'illusion comique* est nourrie d'influences diverses. Matamore vient de la Comedia dell'Arte mais il a déjà adopté le langage classique. Il parle cette langue admirable qu'on commence à mettre en place au 17<sup>ème</sup> siècle, l'alexandrin. C'est vraiment un personnage de transition, il opère une conversion entre le monde d'où il vient et celui qui s'annonce, et pour moi il symbolise la matrice de *L'illusion comique*. Cette pièce marque le fondement de tout l'art dramatique jusqu'à aujourd'hui. Je n'y vois pas seulement l'avènement du théâtre classique, mais aussi l'invention du réalisme, et déjà tout le théâtre de Tchekhov, et même Brecht, dans une sorte de distanciation par rapport à l'action. Tout est dit, il n'est pas besoin de jouer, il suffit d'énoncer, et on peut travailler beaucoup sur la forme à donner à ce théâtre-là. Les possibilités sont infinies. En deux heures et demie nous est démontrée l'absolue

nécessité du théâtre, à travers l'histoire particulière de ce père qui quitte Rennes en 1636 pour aller chercher son fils de par le monde. C'est l'utopie de la réunion impossible entre les pères et les fils, de la réconciliation et du pardon réciproque à travers le miroir du théâtre. C'est une pièce profondément humaniste, qui témoigne d'une croyance dans l'homme, dans l'avenir de l'humanité.

**N.E.** : Tout ce qui se joue dans la pièce est déjà une représentation, celle que le mage convoque sous les yeux du père. Et nous regardons la représentation de cette représentation, nous regardons le père qui regarde, et en même temps nous découvrons avec lui ce qui se joue sous ses yeux.

**E.V.** : Plusieurs niveaux de représentation se superposent, différents points de vue s'entrecroisent, et le théâtre est omniprésent. On ne peut démêler le vrai du faux, la réalité de l'illusion, tout est théâtre, tout le temps, et c'est cela qui m'a passionné. Quant aux thèmes développés, ils sont assez formidables pour l'époque : par exemple au début du troisième acte, lorsque la fille s'oppose à la loi du père, dit qu'elle veut choisir pour elle, c'est tout le théâtre de Molière qui s'annonce. La façon dont sont abordés les rapports au pouvoir est également étonnante : au fond rien n'a changé, et la pièce reste vibrante d'actualité.

**N.E.** : Ce n'est pas anodin d'ouvrir un théâtre avec cette pièce-là, qui parle de transition et d'apprentissage du réel, au moment où tu passes d'un statut de compagnie, un statut de saltimbanque, à la direction et la gestion d'un lieu, avec les responsabilités que cela implique.

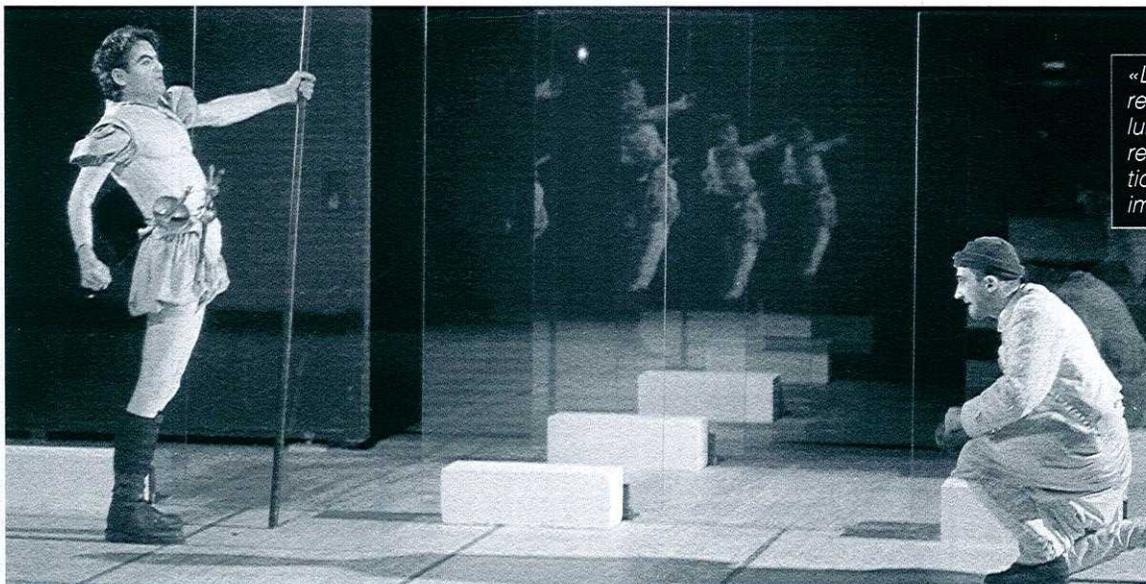
**E.V.** : Je ne crois qu'en la symbolique du théâtre. Quand le théâtre laisse des traces, c'est parce qu'il est fort symboliquement. C'est sa seule raison d'être. Ce qu'on conserve de la mémoire d'un spectacle, c'est le symbolique, c'est ça qui s'inscrit. Ouvrir le Théâtre de Lorient, le plus petit Centre Dramatique de France, avec cette pièce qui parle de théâtre et de quête d'identité, prend une résonance toute particulière. Quand Corneille écrit *L'illusion comique*, il veut faire prendre conscience à ses spectateurs (qui trouvaient d'ordinaire un plaisir naïf à la comédie) du mécanisme de l'illusion théâtrale, de ses pouvoirs. La pièce est une mise en scène du théâtre lui-même et de son principe ; elle en est l'explication et la célébration tout ensemble, comme (*suite page 16*)

## Jeune homme au bord de la mer

(Suite)

le souligne bien Fumaroli\*. C'était très important aussi de renouer avec l'histoire du théâtre dans cette région, en prenant dans le rôle du père Guy Parigot, qui représente à lui seul cinquante ans de théâtre en Bretagne. J'ai débuté avec lui il y a quinze ans, au Conservatoire de Rennes. Aujourd'hui Guy Parigot a 73 ans, il y a une filiation, une acceptation de l'autre, de son indépendance, de sa liberté, de son désir d'être artiste et de l'assumer, sans rupture radicale. L'opposition involutive est une attitude adolescente. On a tous des maîtres, des pères, l'important est de les reconnaître et de s'en affranchir sans les renier.

**N.E.** : Comment est venue l'idée de l'espace, ce plateau barré de panneaux de verre, où rien n'arrête le regard mais où le jeu des reflets et de la transparence transforme la perception de manière différente pour chaque spectateur selon la position qu'il occupe dans la salle ?



«Le jeu de transparence, modulé par la lumière, brouille les repères de la perception, on navigue entre image et illusion.»

**E.V.** : C'est une démarche permanente dans mon travail depuis cinq ans. Que ce soit dans un théâtre ou dans un espace non destiné a priori à la représentation théâtrale, je tiens à ce que le public, qui est composé de personnes singulières ayant des points de vue différents, soit considéré en tant que tel. On ne réunit pas les spectateurs sur une idée, sur une image qui serait définitive. C'est pourquoi on n'utilise pas la perspective à l'italienne, une représentation où tout le monde obéirait au même point de vue, comme devant un tableau, mais un espace classique qui est déjà un objet à part entière, un objet composé de modules, avec une matière, le verre, et une trame qui découpe l'ensemble en carrés de 1 mètre de côté. Cette structure peut être adaptée à chaque lieu, selon l'ouverture et la profondeur du plateau. On ne transporte pas un décor mais de la matière, des objets qui créent des hasards, des occurrences visuelles, des circulations. Certains mouvements dans la mise en scène ne sont pas réglés, et ne le seront jamais, ce sont des moments d'improvisation libre, et cet espace le permet. Il y a aussi des pierres blanches, une autre matière, qui rappelle celle de la grotte de Touraine et évoque aussi un cimetière américain. Tout change à chaque fois, nous travaillons avec la réalité du lieu tel qu'il est, on le révèle et en même temps on le masque, encore la rencontre de la réalité et de l'illusion. Le jeu de transparence, modulé par la lumière, brouille les repères de la perception, on navigue entre image et illusion. Par une sorte de démultiplication des reflets, il est difficile d'évaluer la distance des apparitions et disparitions. Il y a néanmoins une aire de jeu centrale, la

scène de la représentation que le mage convoque sous les yeux du père, et les nôtres. Tout cela renforce bien sûr l'impression magique. Mais ce n'est pas la magie qui intéresse Alcandre, c'est le verbe, la langue, le mot. La clé de cette pièce réside dans le premier vers : «Ce mage qui d'un mot renverse la nature». C'est une croyance absolue dans le langage. Et pour nous, il s'agit avant tout de faire entendre cette langue. Alcandre est un mage qui n'a rien à faire avec la nécromancie ou la pratique des sciences occultes ; il a laissé sa baguette magique et ses paillettes dans un autre tour. Il est magicien au sens où le soleil l'est quand il transfigure toute chose, il est magicien au sens figuré, au sens où il est capable de faire des choses extraordinaires, de raconter des histoires tout en dansant sur les volcans. Il est porteur d'une joie nietzschéenne.

**N.E.** : Pourquoi avoir intégré au spectacle un quatuor à cordes ?

**E.V.** : J'ai toujours travaillé avec des musiciens en direct. Ici, ils sont au centre du plateau, mais en dessous. Ils sont la fondation de tout un monde où d'abord vient la musique, ensuite l'architecture, enfin la parole.

Dans cette pièce faite de croisements perpétuels, entre les

influences de la Commedia dell'Arte, la préfiguration du drame bourgeois, l'annonce de la tragédie classique, je voulais introduire aussi la musique. On y rencontre donc Purcell, Mozart, Bach, Vivaldi, et Charpentier. La musique n'est pas un simple accompagnement, elle raconte une histoire, elle fait apparaître et disparaître les personnages. Le spectacle commence lorsque les musiciens entrent sur le plateau et se termine lorsqu'ils le quittent.

**N.E.** : Comment s'écrit le temps du spectacle ?

**E.V.** : Le temps du spectacle est toujours un temps présent même s'il raconte des événements du passé. Mais au fil de son déroulement, il y a une montée dans la théâtralité : on commence au degré 0, quelqu'un ouvre un livre et lit une phrase, et on termine comme dans une tragédie. On pourrait plutôt parler de drame bourgeois, on entend *Le Mariage de Figaro*, on voit *Le verrou* de Fragonard. Je ne me suis pas préoccupé de définir exactement le genre de la pièce, mais plutôt d'entendre ce qu'elle met en jeu. C'est l'histoire de ce père parti de Bretagne au 17<sup>ème</sup> siècle, ça ne fait pas 10 ans qu'il cherche son fils mais 350 ans. Epuisé par cette quête infinie, il arrive à Nanterre où le fils, qui porte en lui toute la mémoire du théâtre depuis le 17<sup>ème</sup> siècle, lui montre enfin ce qu'il fait et qui il est ! Alors le père peut mourir tranquille, dans un geste lent qui à la fois salue, embrasse et applaudit ●

\* In Commentaires à l'édition de *L'illusion comique* de Pierre Corneille. Editions Larousse

# Un étrange monstre

«Voici un étrange monstre». C'est ainsi que Corneille présente *L'illusion comique* à cette mystérieuse demoiselle à laquelle il adresse la dédicace de sa pièce. Spécialiste du théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle, Jacqueline Lichtenstein resitue pour nous cette pièce singulière, dans son écriture et dans son époque.

Jacqueline Lichtenstein

**D**ans la langue du XVII<sup>e</sup> siècle, le terme de monstre n'implique aucune idée particulière de laideur. Il désigne tout être perçu comme anormal, tout ce qui va à l'encontre de l'ordre de la nature et ne se conforme pas à ses lois. Un monstre peut être aimable ou affreux, admirable ou odieux : il est toujours extra-ordinaire, c'est-à-dire étrange et surprenant. Ce prodige est la plupart du temps constitué d'éléments hétérogènes : il porte la marque d'une nature composite et contradictoire. C'est un cheval qui a des ailes, un serpent qui parle, mais ce peut être aussi une mère qui mange ses enfants, un fils parricide, un frère meurtrier, ou, plus simplement, une amante cruelle, un roi tyrannique, ou encore un grand seigneur méchant homme<sup>1</sup>.

Si le monstre est bien cette réalité contradictoire qui apparaît comme un scandale dans la nature et une énigme pour la raison, l'homme est alors un monstre bien plus étonnant que Pégase ou le Sphinx. «Quelle chimère est-ce donc que l'homme, écrit Pascal ? Quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige ! Juge de toutes choses, imbécile ver de terre ; dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur; gloire et rebut de l'univers<sup>2</sup>. «Qu'est-ce donc que l'homme, écrit de même Bossuet ? Est-ce un prodige ? Est-ce un composé monstrueux de choses incompatibles ? Ou bien est-ce une énigme inexplicable ?<sup>3</sup>.

Mais ne pourrait-on définir ainsi également l'art du théâtre ? Il suffit de remplacer, dans ces deux citations, le mot "homme" par celui de "théâtre" pour obtenir une parfaite définition de cet art qui connut en France, au XVII<sup>e</sup> siècle, une telle gloire ! Si l'homme est le premier des monstres dans l'ordre de la nature, le théâtre est incontestablement le plus grand des monstres dans l'ordre de l'art. Non content de représenter toutes les formes de la monstruosité humaine, - "la prostitution, l'adultère, l'inceste, le vol, l'assassinat et tout ce qu'on déteste" comme l'écrivait Corneille dans l'une de ses tragédies -, le théâtre est monstrueux dans sa forme même en ce qu'il efface les frontières qui permettent de distinguer la fiction du réel, et donc de savoir qu'on a affaire à de la fiction et non à du réel. Et telle est bien, pour Corneille comme pour tant d'autres, la différence spécifique qui caractérise la poésie dramatique : l'histoire y est toujours représentée au lieu d'être simplement narrée comme dans la poésie épique. Si le théâtre n'a cessé d'être pensé - et dénoncé - comme le lieu par excellence de l'illusion, c'est paradoxalement parce qu'il suppose la



«Tout se déroule sous le regard de Pridament, spectateur privilégié de cette illusion créée par Alcandre d'un coup de baguette magique.»

présence de personnes réelles, de corps vivants occupant un espace réel dans un temps réel, parce que les personnages ne sont pas décrits mais montrés, joués par de vrais acteurs devant de vrais spectateurs.

Oui, *L'illusion comique*, cette comédie composée comme un habit d'arlequin, véritable pot pourri de tous les genres et personnages dramatiques, est un étrange monstre. Et ce n'est pas seulement, comme l'écrivait Corneille des années plus tard, parce qu'elle est pleine d'irrégularités et ne respecte ni l'unité de lieu ni celles de temps ou d'action. Sur ce point, Corneille a toujours défendu, avec la plus extrême fermeté, la liberté du poète : "J'aime à suivre les règles", écrira-t-il en 1637, "mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et les ressère selon le besoin qu'en a mon sujet<sup>4</sup>. Ce n'est pas non plus seulement parce que cette pièce met en scène des comédiens dans l'exercice de leur métier, selon le principe du "théâtre dans le théâtre". D'autres l'avaient déjà fait avant lui, comme Gougenot ou Scudéry<sup>5</sup>. Reprenant d'une manière aussi nouvelle que magistrale le thème du *Theatrum mundi* cher à ses maîtres Jésuites, Corneille ne se contente pas, dans *L'illusion*, de multiplier les jeux de miroirs. En dédoublant, comme il le fait, l'espace, il construit un étonnant dispositif perspectif qui soumet la diversité chaotique des scènes à l'unité d'un point de vue unique : celui de la personne auquel ce spectacle s'adresse. Tout se déroule sous le regard de Pridament, spectateur privilégié de cette illusion créée par Alcandre d'un coup de baguette magique. Dans ce théâtre d'illusion, le spectateur (*suite page 18*)