

Théâtre et technologie



Sabine Quiriconi

Le théâtre organique d'Eric Vigner

Bajazet, Racine / Comédie-Française

Eric Vigner met en scène *Bajazet*, de Racine, pour la salle du Vieux-Colombier*. Les propos agressifs d'une certaine critique, les hésitations d'un public d'abonnés ont couvert la voix de ceux qui ont aimé le spectacle. La polémique existe pourtant. D'un côté, on s'exaspère, au nom du bon sens, du bon goût et de l'académisme ; de l'autre, on jubile devant la liberté de cette mise en scène qui tient davantage d'une forme d'écriture que d'une lecture analytique de l'œuvre.

Gêne ici ce que l'on croyait depuis longtemps admis au théâtre mais qui devient toujours une manière de provocation quand on y mêle Racine : il ne s'agit pas d'expliquer ou de "rendre accessible" cet auteur ; le metteur en scène, une fois pour toutes, ne joue pas les pédagogues et renoue même avec une certaine innocence. Encore une fois, s'opposent la part de l'art et celle de la culture : aux uns d'inventer l'œuvre, de risquer leur désir ; aux autres de protéger la grande machinerie – qui relève parfois de la machination – culturelle.

Eric Vigner a orchestré un spectacle plus musical, pictural que "littéraire" ; du coup, on entend le texte ; du coup, il révèle un Racine riche de ses paradoxes.

Bajazet est la seule pièce du dramaturge qui s'inspire d'un fait divers. Elle a pour cadre le sérail, lieu clos et féminin où s'exaspèrent les fantasmes, les peurs, où frissonnent des voix étouffées, des secrets sulfureux que l'on murmure. Aux portes, veillent des nains muets et assassins. Au-delà de la réalité ottomane, c'est l'étrangeté de cet univers qui semble avoir fasciné Racine. Eric Vigner s'est donc surtout attaché à en rendre la magie, le caractère érotique et violent. Il serait vain de chercher le référent – et donc la signification – des signes mystérieux qui émaillent la représentation. Pierres, cercles ornementaux sur les crânes, anachroniques accessoires qu'arbore Roxane, déclenchent l'imaginaire plus qu'ils ne clarifient le sens.

L'étrangeté du spectacle tient surtout au fait que, progressivement, mots et gestes sont arrachés au silence et à l'immobilité. Petit à petit, *Bajazet* bruisse, et, comme revenu à la mémoire, cherche un souffle.

Au début du spectacle, l'éventail qu'Acomat (Jean Dau-

tremay) déploie d'un geste brusque et large déchire ou ponctue le fil d'un récit égrené sans crise vocale, la trajectoire rigoureuse de la marche. Athalide (Isabelle Gardien) cherche sur son corps la lettre dérobée ; un silence mat l'enveloppe tandis qu'elle rejoue la scène de son évanouissement pour retrouver la mémoire. Ainsi, le froissement muet de son vêtement supplée au craquement des plis de papier. En écho, les mains de Roxane (Martine Chevallier) brisent tous les sceaux, de la lettre d'Amurat au message d'amour. Bajazet (Eric Ruf), muet, tient, comme par inadvertance, à bout de bras, cet aveu fatal désormais profané, froissé, et que la sultane, agenouillée, tente de lui arracher. Ce frissonnement de papier tient de la cérémonie érotique où l'on effeuille les secrets comme l'on dénuderait les corps. A l'unisson de ce registre sonore, les pas se font feutrés ; les voix chuchotent ; les comédiens forcent certaines expirations et inspirations (en particulier Bajazet), si bien que le travail organique de la respiration devient spectaculaire.

Cette variation sur le silence est parfois traversée de cris prolongés. Comme si la cage thoracique, brusquement, s'était ouverte sous la pression d'une charge d'air trop grande, le corps entier expire un prénom, articulé dans la douleur. Pourtant, si Athalide hurle le nom de Roxane ou la sultane celui de sa rivale, ce n'est pas tant pour l'appeler que pour l'évoquer : nommer prend une valeur incantatoire, une force démiurgique ; ceux qui sont ainsi invoqués ne viennent pas, ils apparaissent, immobiles et attentifs. Le mobile central – mur, pierre levée – coulisse et permet de révéler ou d'occulter les présences. Trop grand, trop large, il ajoute à l'impression de gigantisme que les hurlements modulés pouvaient créer. (Pourquoi crier ? L'autre était déjà là, tout près.)

Cette porte de pierre se meut presque autant que les acteurs, suggère d'autres présences – assassins muets du palais, lointaine armée d'un sultan qu'on ne verra jamais – mais surtout emmure le fantôme et le crime. Sa dynamique semble se constituer et se défaire au gré des images que la parole invente, à l'insu des personnages, donc, mais aussi à cause d'eux. S'élabore un ballet cauchemardesque, dont le dessin révèle la complexité infinie et labyrinthique du cachot de Bajazet, laisse soupçonner la vie organique du palais de pierre.

D'abord figés dans une immobilité de statue, tenus dans ce qui n'était ni vie ni mort mais l'effigie, le masque de leur légende, les personnages s'éveillent peu à peu au mouvement, s'apprennent à quelque chose comme vivre. Les rares sorties et entrées accomplies à vue – par Acomat, en particulier, qui, le premier, dessine l'espace – inventent une profondeur au plateau : allers et venues ne se font jamais côté cour ou côté jardin. Et c'est un mouvement de ro-

tation (celui que Jeanne accomplissait déjà dans *La pluie d'été*) qui trahit la vitalité d'un personnage — Bajazet ou Athalide —, sa volonté, un instant, de se délivrer de la fatalité.

Or, la spirale bientôt s'accélère et mène le drame au centre du plateau. Car, toutes règles oubliées, il ne reste plus qu'à enfreindre les lignes déambulatoires qui reproduisent sur le sol la forme de la pierre levée. On rejoint donc le centre jusqu'à être aspiré, finalement, au sein de la terre, sous la pierre refermée, dans le silence qui suit un cri trop long et qu'on n'entend peut-être plus.

Un cor oriental, quelques notes des *Noces de Figaro* de Mozart, suggère le cadre historique ou prête parfois au drame des accents romantiques. Mais, comme souvent chez Eric Vigner, la musique est si lointaine qu'elle oblige le spectateur à se demander d'abord d'où elle vient et non ce qu'elle est. Encore une fois, elle donne de la présence à l'espace, de la profondeur à ce tableau en mouvement, sombre et modulé.

Aucune métamorphose ne vient ajouter à la magie du drame : chacun porte en soi une mort qu'il s'agit seulement d'accomplir. L'action commence alors que tout est déjà joué. La situation n'avance pas : les deux scènes entre Roxane et Bajazet s'ouvrent sur une image identique.

Dès lors, pourquoi continuer de parler ?

L'exercice de la parole permet d'expirer, au sens propre, comme au figuré. Bajazet, le bras tendu, rejoint Athalide à l'autre bout du plateau ; sa marche s'épuise et se ressourde comme file le chapelet des alexandrins qu'il égrenne dans la douceur. On pourrait croire à tout moment qu'il va s'arrêter ; mais, dans un mouvement continu et décroissant, il s'achemine peu à peu vers cette mort apprivoisée sur les champs de bataille, lente à venir, et qui vient, "enfin". Parler, c'est dérouler le fil fatal, consommer son agonie, se brûler à ce plaisir sensuel.

Martine Chevallier et Eric Ruf révèlent la conscience tragique de leur personnage. Car tout se passe comme si la tragédie n'était plus seulement acceptation du destin mais processus par lequel chacun découvrirait la nécessité de sa propre mort. Il ne s'agit pas là de représenter la crise qui précède l'explosion. Chocs, cris, soubresauts, aveux sont les premiers symptômes d'une implosion qui n'ébranlera pas l'ordre du monde. Et c'est cela, sans doute, qui peut désespérer le plus.

Roxane sait que rien ne l'attachera jamais à Bajazet ; elle trouve une démesure tragique, pathétique, en élevant sa douleur au rang d'un rituel sauvage et solitaire, en modulant une incantation sans dieu ; et la distance tenue par la comédienne, ses ongles de tigresse, la robe rouge sang (à la fin du spectacle) sont les indices décadents d'une cérémonie funéraire, les parodiques instruments d'une femme qui ne serait plus fatale qu'à elle-même.

Bajazet lui répond, comme ailleurs, transparent, corps planté, élocution sans affect, un peu en retard sur le rythme du dialogue.

Ils ne cherchent plus à se séduire, non parce que l'un n'aime pas l'autre (ce serait trop simple) mais parce que la séduction se décline dans les mêmes termes que le pouvoir et qu'ils semblent en dénoncer à tous moments la grande illusion. Seuls ceux qui mêlent à la logique de l'amour celle de la politique — Acomat, Athalide — se battent au cœur de leurs contradictions, agissent, rêvent d'un futur possible.

Le travail sur la prosodie révèle les paradoxes de chaque personnage, mais, dans le même temps, l'unité de ce long poème dramatique. La fin de chaque vers est frappée par le silence, chambre d'écho de ce que les mots qui le précèdent ont suggéré, temps où le travail de la mémoire et de l'oubli se complique. Il ne s'agit pas de respecter, ici, des unités de sens mais de prendre au pied de la lettre chaque groupement sonore, d'épouser les pleins et les déliés du rythme pour constituer un tissu sensible qui garantit le continuum de la parole.

Aux analystes de délivrer la cohérence du discours. L'acteur, ici, donne plutôt du non-sens, laisse le personnage à son mystère, à son ambiguïté : la jeune première pourrait bien être d'une violence fatale ; Bajazet, façonné par le fantasme des deux femmes, rêve encore d'une gloire sangui-naire couronnant de viriles batailles.

Enfin, cette mise en scène nous permet de mesurer tout à la fois ce qui nous rapproche et ce qui nous éloigne de Racine et, plus généralement, le lien particulier que nous entretenons aujourd'hui avec la fiction.

Le sentiment tragique, ici, ne naît pas seulement de l'examen du processus interne par lequel les héros se perdent. Il vient de la prise de conscience du rapport complexe qui nous attache à la fable : public d'une fin de siècle qui se vante de ce qu'on ne peut plus, désormais, lui raconter d'histoires, nous nous délectons pourtant de cette langue étrangère, de ce conte où Racine invente un destin à la mort. Et nous mesurons nos contradictions. Le spectacle n'est pas la mise en abîme du procédé de création (comme c'était le cas dans *La pluie d'été*) ; il révèle plutôt au spectateur les voies intérieures de son émotion et ménage peut-être ainsi un avenir pour le drame.

Eric Vigner nous fait partager ici une de ses intuitions les plus originales, les plus nécessaires. On peut imaginer que sa prochaine mise en scène — de Corneille, *L'illusion comique*, justement — lui permettra de poursuivre cette expérience.

Nous pourrions avoir l'innocence de Bajazet dont la voix se brise quand, au souvenir de ses ancêtres, succède cet aveu : « *J'espérais que, fuyant un indigne repos, / Je prendrais quelque place entre tant de héros.* » (V. 739-740)

L'Histoire ne le retiendra pas où la tragédie lui invente un avenir de légende.

Et la terre, qui était roche dressée, socle et porte, hiéroglyphe même, devient, à la fin du spectacle, la page d'un livre qu'on referme comme une tombe, un espace plane et muet, sur lequel se découpe l'ombre d'une grille qui n'existe pas.

La suivante gémit : « *O ciel ! en ce malheur / Que ne puis-je avec elle expirer de douleur !* »

Ces mots pourraient bien être aussi les nôtres. Mais quelque chose s'est dit qui échappe à mesure qu'on voudrait le tenir. Nous nous sommes raconté une histoire : c'est la tragédie de notre propre rêve d'héroïsme qui se consume.

Alors, lumineuse, cette prémonition : comme Bajazet, nous ne mourrons même pas d'amour.

S.O.

* *Bajazet*, Jean Racine, mise en scène Eric Vigner, scénographie Claude Chestier, costumes Françoise Tournafond, lumière Martine Staerk, son Xavier Jacquot. Théâtre du Vieux-Colombier, 1995.