

Entretien avec Frédéric Fisbach

Mettre en scène l'illusion comique de Corneille aujourd'hui consiste pour vous davantage à retrouver la familière étrangeté d'une langue de trois cent soixante-neuf ans, plutôt que de rendre un «classique» contemporain. Pourquoi?

Frédéric Fisbach : Cela me passionne de travailler sur un texte du passé, précisément parce qu'il y a un écart entre lui et nous. Et l'intérêt de la mise en scène consiste à mesurer cet écart. Rendre contemporain Corneille n'aurait aucun sens. Il s'agit moins de rendre contemporain Corneille que d'inventer des formes contemporaines de représentation à partir de ce texte-là.

Lors des répétitions publiques ouvertes aux spectateurs associés du Studio-théâtre de Vitry, vous dites qu'il y a tout de même des personnages qui nous semblent «contemporains»...

Clindor, par certains aspects, est un personnage moderne. À travers lui, il est possible de s'interroger sur le sens à donner à nos actes. Clindor ne donne pas une réponse univoque. Il y a chez Corneille un refus touchant de ne pas magnifier les situations. C'est ce qui rend ces personnages très proches de nous. Il y a une prise en compte permanente des réalités, surtout à un moment où l'on sent que des contraintes sociales sont en train d'être mises à mal, simplement par la force du désir. C'est cela qui est évoqué avec Clindor qui, par ailleurs, est un personnage crapuleux. Les personnages de femmes sont également très touchants. Corneille prête à la servante Lise des sentiments de personnage noble. Et c'est par le truchement de deux femmes que la pièce avance. Alors que les hommes sont dans une logique d'affrontement, les femmes sont dans une logique de résolution des événements. Ce sont des êtres évolués, qui se situent dans le principe de réalité. Je pense que l'on peut être en très forte empathie avec les personnages féminins de cette pièce.

Ce qui vous intéresse, c'est davantage le Corneille inventeur de formes que le maître du langage?

Désir, plaisir et argent sont constamment mêlés dans cette pièce qui fait voler en éclats ce que l'on nous dit de la dramaturgie classique. C'est un théâtre qui fait penser surtout à Shakespeare. Corneille est un inventeur de formes, de situations. Il essaye de mettre en place des enjeux théâtraux étonnants pour le spectateur. L'écriture est belle aussi par ses impuretés. Des archaïsmes côtoient une langue française qui est en train d'acquiescer ses lettres de noblesse. Nous cherchons à faire entendre les alexandrins, sans les isoler pour autant du reste de la pièce. Car, l'intérêt de Corneille ne réside pas ici. Ce qui l'intéresse, c'est un théâtre des agencements et du trompe l'œil. On sent l'inventeur derrière le chercheur. Chez Racine, au contraire, on sent quelqu'un qui travaille pour la postérité. On perçoit une volonté de polir le poème dramatique où la langue est l'enjeu majeur et où l'acteur et le théâtre passent un peu après. C'est un projet passionnant. Mais en tant qu'homme de théâtre, Corneille, surtout dans cette pièce, est plus inventif et audacieux. Dans les actes II, III et IV, il y a des moments où il semble qu'il y ait tout d'un coup des adresses directes au spectateur. Mais, le risque consiste alors à écraser l'espace d'Alcandre et de Pridamant, de les ramener à des artifices de théâtre. C'est donc dans la prise en charge des interprétations, et pas seulement dans la structure de la pièce, que Corneille se distingue. Chez Racine, on est presque toujours dans un principe de déception : aucune mise en scène ne semble jamais assez bonne pour faire entendre la pureté de la langue. Qu'est-ce qui pourrait, au fond, se substituer à la lecture des vers de Racine ? Chez Corneille, c'est l'inverse.

Vous travaillez également sur la langue de Corneille, plus proche de Rabelais que de Racine, insistez-vous souvent... En jouant sur les répétitions, les accents, les bégaiements?

On sent chez Corneille la coexistence entre des mots d'âges et d'usages très différents. C'est peut être plus facile de discerner cela chez un auteur du XVII^e siècle que dans notre langue. La pièce a été écrite à une époque de relative instabilité du vocabulaire, certains mots ont disparu, d'autres ont changé de sens. L'illusion comique ne renvoie pas à un leurre qui ferait rigoler, mais à l'illusion théâtrale elle-même. J'aime avoir ce rapport de familiarité avec une langue dont je sais que je n'en comprends pas tout, un rapport à la signification qui passe par un flot de sons. Le plateau est là pour élucider un peu ce mystère.

C'est pour cela que vous travaillez avec un ensemble de comédiens, une troupe anti-casting, en partant du principe que «la force d'une œuvre théâtrale n'est pas simplement dans la fable qu'elle déploie sur scène, mais également et de manière aussi importante dans les personnes qui la font et qui l'interprètent chaque jour», comme le dit votre collaborateur, Alexis Fichet?

Ce projet existe uniquement parce que le temps a créé des connivences avec des interprètes. Cette pièce est un hommage au théâtre, et donc à la relation entre l'interprète et le spectateur. J'avais envie pour cela de réunir des interprètes qui s'intéressent à cette question. Ce groupe a acquis la maturité qui convient à un tel projet. Travailler avec d'autres, c'est aller au-devant du risque de l'écart, de l'incompréhension. Je propose. J'essaie ensuite d'accompagner les comédiens dans leur appropriation de mes propositions. J'entretiens avec eux une relation d'admiration et d'estime nécessaire au projet commun. Je travaille avec des individus aux parcours différents, étonnants. Et nous pouvons alors réaliser ce qu'un acteur ou un danseur apporte au projet. À Avignon, le seul fait d'intervertir les rôles d'un soir à l'autre risque de rendre possible deux lectures de la pièce tout à fait différentes. Cette pièce et la manière de l'envisager pose aussi la question de la nature du métier de metteur en scène.

Cette pièce permet donc d'actualiser, c'est-à-dire de mettre en actes et en scène le théâtre engagé que vous défendez ?

Je suis peu convaincu par la parole explicitement politique sur un plateau. Par contre, je pense qu'il y a dans les processus artistiques que l'on met en œuvre une chose éminemment politique. Il est courant de voir des spectacles qui sont l'œuvre de metteurs en scène autoritaires, c'est-à-dire qui ne permettent pas aux interprètes ni même aux spectateurs de s'approprier la pièce présentée, sous prétexte de servir telle ou telle orientation. Ainsi, je n'ai pas besoin de monter une pièce de Brecht pour traiter du politique au théâtre. Je crois me souvenir que lorsque l'on demandait à Jean Genet si *Les Bonnes* était une pièce politique, il répondait qu'un syndicat ferait toujours plus pour les gens de la maison qu'une pièce de théâtre. Je ne suis pas dans le déni du politique. L'art pour l'art ne m'intéresse pas. Mais il faut prendre acte du fait que le slogan politique a été récupéré depuis longtemps par la publicité.

C'est pour cette raison que vous intégrez lors de la représentation des « espaces de commentaires » dans lesquels les interprètes peuvent exprimer ce qu'ils pensent, rêvent, à travers de libres associations ?

Oui, parce que je suis très agacé par cette idée de la pureté, de l'entièreté des acteurs. Quand on exige d'un comédien qu'il supprime les parasites entre son être et son personnage, je trouve cela choquant. Quand je suis acteur, j'accueille certes les mots d'un autre, mais à aucun moment je ne peux me dire qu'ils m'appartiennent. Une fois que le texte est su, on a créé un espace pour l'accueillir, mais c'est tout. En revanche, la relation que l'on a avec ce texte est la nôtre. Et cela m'intéresse de voir des personnages de théâtre si et seulement si je sais qu'il y a des hommes et des femmes derrière les interprètes. C'est pour cela que ce projet de créer un espace de commentaires ne m'empêche pas de jouer le jeu de l'adhésion et de l'empathie.

Le personnage de Matamore semble décalé, hors-jeu. Comment avez-vous travaillé cette mise à mort de ce personnage par Corneille ?

Ce qui m'intéresse chez Matamore, c'est qu'à un moment donné, il est comme sorti du théâtre. Il erre comme un fantôme. Il est chassé d'un lieu. Aujourd'hui on peut avoir des grilles de lecture assez différentes de ce personnage, car on a une approche différente du langage. Il représente ces êtres qui se raccrochent au langage afin de pouvoir vivre. Le fait de l'empêcher de parler, c'est le tuer. C'est un peu comme un personnage qui ne serait qu'en deux dimensions et dont, tout à coup, on révèle la platitude.

Dans quelle mesure cette envie de monter L'illusion comique est-elle venue du travail que vous avez élaboré lors de la mise en scène de l'opéra de Haendel, Agrippina ?

Agrippina est un texte d'opéra, donc un très mauvais texte de théâtre. Le texte du livret n'avait en lui-même aucun intérêt. Mais ce qui était intéressant, c'était le travail autour de la relation entre l'acteur et le spectateur. J'ai trouvé beaucoup de plaisir dans ce théâtre qu'on a appelé un théâtre de préaux, parce qu'il n'y avait pas de décors ou de costumes, un théâtre brut ne reposant que sur la relation acteurs-spectateurs. Du coup, avec le metteur en scène Robert Cantarella, nous nous sommes proposés de travailler sur les farces de Molière et les comédies de Corneille. Je voulais aller chercher du côté des « pré-œuvres ».

L'illusion comique, c'est un peu la caverne de Platon, l'ancre de l'illusion. Il y a aussi le personnage du mage, qui évoque le metteur en scène. Peut-on dire que c'est dans la grotte qu'on éclaire les choses ?

Disons que c'est à partir de ce que l'on éprouve dans la grotte qu'on éclaire les choses. Il y a un acteur camerounais qui va jouer le mage Alcandre, et qui n'a aucun doute sur les pratiques magiques. Cela m'intéresse de faire en sorte qu'il y ait un interprète pour qui ce rapport au magique soit plus évident, qui croit effectivement qu'on puisse voyager dans une boîte d'allumettes. Car je ne cherche pas à déciller les yeux des gens, mais à prendre en compte leurs croyances.