

« L'illusion » et « Bérénice »

Laurent Mailhot

Numéro 34 (1), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27039ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Mailhot, L. (1985). Compte rendu de [« L'illusion » et « Bérénice »]. *Jeu*, (34), 150–153.

« l'illusion » et « bérénice »

deux classiques français, deux modernes européens

L'illusion, de Corneille. Mise en scène de Giorgio Strehler; décors: Ezio Frigerio; costumes: Luisa Spinatelli; musique: Fiorenzo Carpi. Avec Marc Delsaert, Olivier Deparis, Gérard Desarthe, Jean-Paul Galinski, Frédéric Girard, François Grosjean, Gérard Hérold, Nathalie Nell, Hugues Quester, Noëlle Rech, Nada Strancar et Henri Virlogeux. Production du Théâtre de l'Europe présentée au Théâtre National l'Odéon, à Paris, du 6 novembre au 31 décembre 1984.

Bérénice, de Racine. Mise en scène de Klaus Michael Grüber; décor: Gilles Aillaud; costumes: Dagmar Niefend. Avec Roland Bertin, Marcel Bozonnet, Jacques Debarry, Richard Fontana, Ludmila Mikaeli et Catherine Samie. Production de la Comédie-Française.

Le hasard a voulu que je voie, à quelques soirs d'intervalle, en décembre dernier, deux spectacles à la fois parisiens et européens: un Corneille décapé, élargi par Giorgio Strehler, et un Racine obscurci, affaibli par Klaus Michael Grüber. Il peut être instructif de comparer ces deux représentations modernes, par de prestigieux metteurs en scène étrangers, de classiques français plutôt méconnus.

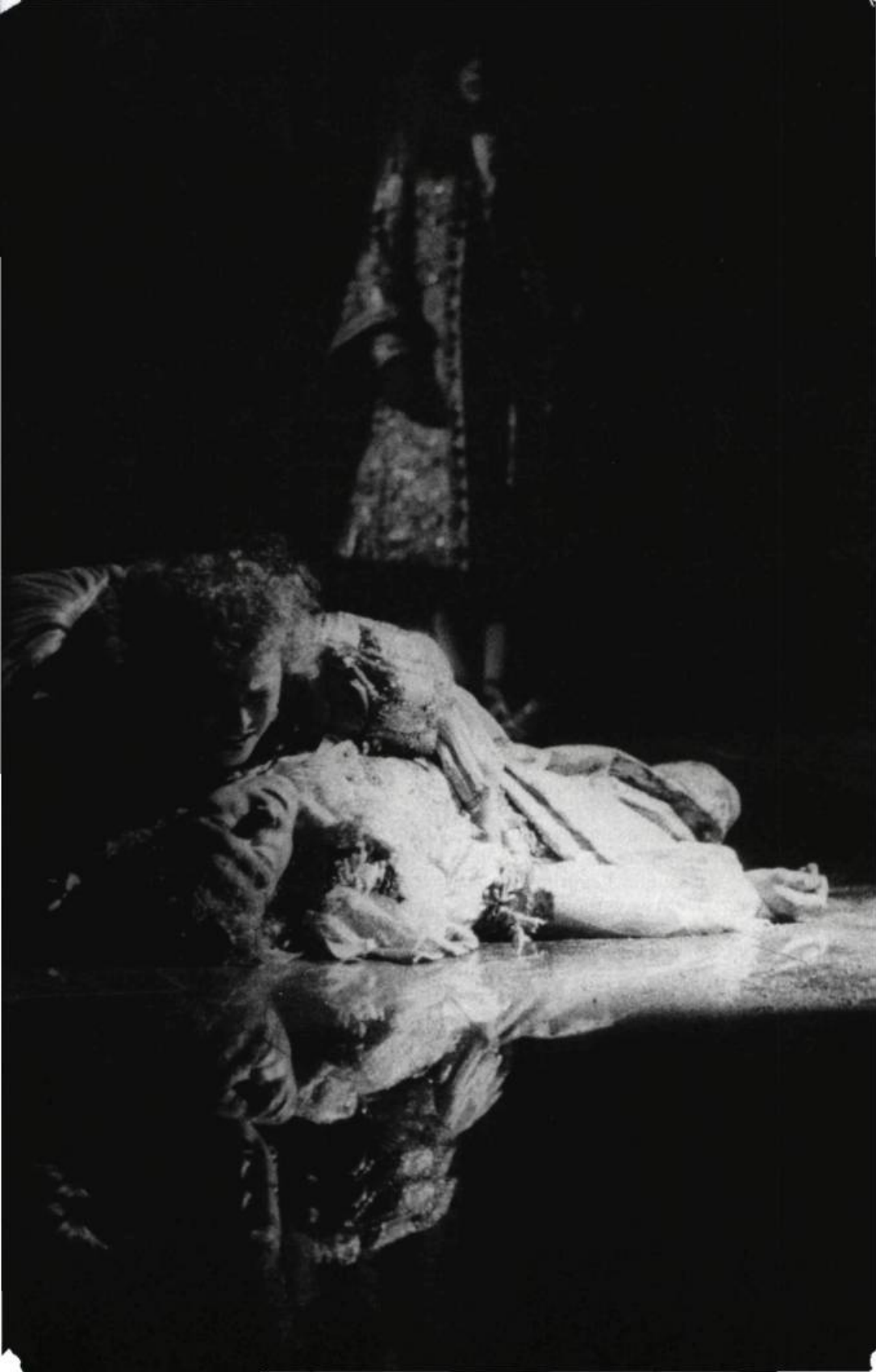
Si *l'illusion (comique)* est la pièce la plus shakespearienne de Corneille — elle rappelle par bien des aspects *la Tempête* —, *Bérénice* est souvent présentée comme la tragédie la plus cornélienne de Racine. La pièce, en effet, fait triompher le devoir sur la passion, la volonté sur le désir, la raison d'État sur la vie privée. Mais le ton, la prosodie, le vers sont proprement raciniens. Nul éclat, ici, nul or, nulle gloire; tout est discrétion, intensité, regrets. « Dimisit invitus invitam » (Tacite).

L'illusion comique, créée en 1736, entre *Médée* et *le Cid*, occupe une place à part dans la production de Corneille. *Médée* mettait en scène une magicienne, mais sanguinaire. Alcandre, le magicien de *l'illusion*, auquel Pridamant demande de lui montrer ce qu'est devenu son fils Clindor, est un enchanteur à la façon de Merlin ou de Prospero. L'atmosphère de la pièce, aucunement violente, est à la fois onirique et ironique. Les problèmes qu'elle pose ne sont pas éthiques, mais esthétiques: héros double, mises en abyme, pouvoirs du théâtre. Où s'arrête l'apparence, où commence la réalité? Clindor est-il courageux ou volage, prince ou comédien? Est-ce bien son fils que Pridamant embrasse à la fin?

Giorgio Strehler travaille toujours comme si « le salut du monde » dépendait de ses créations, comme si le plus récent spectacle devait être le dernier: « une sorte de geste total de l'affect, du goût et des idées », dit-il dans le programme. Il qualifie d'« essai critique » son travail scénique sur *l'illusion* (enlevant du titre, comme l'auteur lui-même l'avait déjà fait, l'épithète restrictive). C'est Louis Jouvet qui avait attiré l'attention de Strehler autrefois sur cette « oeuvre mystérieuse. Peut-être hantée ».

La lumière-ombre, la musique-silence, la poésie dramatique de *l'illusion* viennent toutes de la grotte d'Alcandre, le Magicien bienfaisant. Cette grotte, « n'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour », est source d'inquiétude et de plaisir, de mensonge et de vérité. Elle est le foyer, le prisme, la rampe du théâtre, la frontière infranchissable entre le naturel et le surnaturel. Le metteur en scène jouera donc sur les nuances. D'un « brouillard lumineux » jailliront des formes, des vêtements et des gestes, des êtres, des liens senti-

L'illusion. Photo: Luigi Ciminaghi.





Ludmila Mikaël dans le rôle de Bérénice. Photo: Pierre-Olivier Deschamps, tirée du journal *Libération*.

mentaux, des *allusions* comiques. Si Clindor représente, à un certain moment, Théagène, seigneur anglais, il est aussi l'amant d'Isabelle, le fils de Pridamant, etc. Le bouillant Matamore, son maître et rival, se fait illusion à lui-même: amoureux dérisoire, piètre et pleutre chevalier, il joue de la cape et de l'épée comme un héros d'Alexandre Dumas. Ses gasconnades ne trompent que lui, ou plutôt elles ne le trompent pas, il s'en sert. Sa parade est une manière d'être, ses cliquetis l'expriment, ses tourniquets fixent un vertige. Matamore est un d'Artagnan de boulevard qui aurait lu *Don Quichotte*.

Tous les éléments du spectacle — décors, éclairages, pyrotechnie, déguisements, déplacements, niveaux (de la salle, d'où parlent Pridamant et son ami Dorante, à la scène) — sont subtilement unifiés et dirigés par Strehler, véritable maestro. On est au théâtre, au théâtre dans le théâtre, au théâtre dans la vie (coffres, valises), à la vie dans le théâtre, mais aussi dans toutes les formes de l'art: peinture, musique, littérature. La

troupe est un orchestre, la représentation un tableau — et non un album de scènes, de trouvailles. *L'illusion* est complète, équilibrée, ni distancée en thèse, ni fondue dans la fable. Ce spectacle inaugural de l'Odéon-Théâtre de l'Europe est doublement signé (Cornille, Strehler), mais son espace-temps est illimité, universel.

La mise en scène de *Bérénice* par Grüber, à la Comédie-Française, est, au contraire, étroitement datée. Elle témoigne, sans doute, d'une volonté de renouvellement, de modernisation, mais le parti pris est trop personnel, la recherche plus esthétisante qu'esthétique. Et la cohérence fait défaut. On peut admettre le chuchotement monotone, monocorde — le vers est si beau qu'il chante malgré tout —, mais que vient faire ici ce clair-obscur qui est plutôt un obscurcissement qu'une ambiguïté, et ces costumes disparates (romains, assyro-égyptiens), ce décor néo-classique (colonnes, draperies) dont seul le motif central, un oeuf de pierre qui concentre la lumière, est étonnam-

ment beau? Remarquables également le maquillage charbonneux et la silhouette noire, longiligne, d'Antiochus, superbement joué par Marcel Bozonnet. Richard Fontana, quant à lui, campe un Titus rétracté, flageolant, quasi infantile. Une statue hagarde, balbutiante, larvoyante, dont le socle est Paulin, son confident. Ludmila Mikaël (Bérénice) est littéralement une momie. Entre ces zombies flottent un peu d'encens, de nostalgie, et une froideur d'outre-tombe. Les larmes elles-mêmes sont figées dans des visages exsangues.

Klaus Michael Grüber, qui fut cinq ans l'assistant de Strehler au Piccolo Teatro de Milan, passe pour un des grands metteurs en scène européens (le plus grand, selon Jean-Pierre Vincent). Cofondateur avec Peter Stein de la Schaubühne de Berlin, il présente dans la chapelle de la Salpêtrière, en 1975, un *Faust* qui est son premier spectacle en français. Mais Grüber parle imparfaitement cette langue et, ce qu'il avait réussi avec Goethe, il le rate chez Racine. Non pas par manque d'intelligence ou de sensibilité, mais par trop d'émotion peut-être (« Maintenant, je sais que l'on peut pleurer en alexandrins... »), par une volonté trop forte de sincérité, de pureté. « *Bérénice* c'est comme une perle », dit-il¹, et il referme l'huître grise. Il écrira une lettre à l'auteur, comme après chacune de ses créations, mais Racine ne répondra pas. *Bérénice*, dont la violence est tout intérieure, est sans doute la tragédie la plus difficile à traduire, à montrer. Grüber en fait le tour, de la Palestine à Rome en passant par la Commagène, il la tire à lui², y pige quelques accents, mais l'immobilise et la sous-entend. Hélas!

laurent mailhot

1. À Jean-Pierre Thibaudat, *Libération*, 6 décembre 1984, p. 34-35.

2. « Ça... c'est moi » ou « Bérénice m'a tué, c'est formidable » (*ibid.*).

« hernani »

« suprême ombre, suprême aurore »*

Drame de Victor Hugo. Mise en scène: Antoine Vitez; scénographie et costumes: Yannis Kokkos; musique: Georges Aperghis; éclairages: Patrice Trotter. Avec Pierre Debauche, en alternance avec Antoine Vitez (Don Ruy Gomez de Silva), Jany Gastaldi (Doña Sol), Redjep Mitrovitsa (Don Carlos) et Aurélien Recoing (Hernani). Production du Théâtre National de Chaillot présentée du 31 janvier au 31 mars 1985.

Il y a à peine plus d'un an, à la fin de la reprise d'*Hamlet, le Journal de Chaillot*¹ consacrait une partie de son numéro à l'« éloge du blanc ». Antithèse bien hugolienne, c'est celui du noir qu'impose aujourd'hui cette représentation d'*Hernani*. Car c'est la nuit qui enveloppe, dans la mise en scène d'Antoine Vitez, les cinq actes du drame. Profonde nuit bleu sombre, obscurité trouée de rayons de lune ou de torches enflammées, ciel étoilé qui s'allume et s'éteint selon des lois mystérieuses. La nuit, ici, est plus qu'un décor, qu'une atmosphère, elle est l'étoffe même du drame selon Vitez; pour lui, le rêve dans son aspect visionnaire est la grande dominante de la poésie de Hugo. Dans *Hernani*, en particulier, la nuit est une structure dramaturgique fondamentale (de fait, Victor Hugo y situe explicitement quatre de ses cinq actes): asile des amants fugitifs, refuge du proscrit, complice de la vengeance du « vieillard qui rit dans les ténèbres », profondeur du tombeau où luisent les poignards des conjurés dressés contre le roi, où, au contact de la « grande ombre » de Charlemagne, s'opère la

* Titre du livre neuvième des *Misérables*.

1. *Le Journal de Chaillot*, n° 14, novembre 1983.