



Agôn
Points de vue | 2009

« L'Autre monde »

Entretien réalisé par Florent Siaud

Benjamin Lazar et Florent Siaud



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/1056>

DOI : [10.4000/agon.1056](https://doi.org/10.4000/agon.1056)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Benjamin Lazar et Florent Siaud, « « L'Autre monde » », *Agôn* [En ligne], Points de vue, mis en ligne le 24 novembre 2009, consulté le 09 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1056> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1056>

Ce document a été généré automatiquement le 9 octobre 2022.

Tous droits réservés

« L'Autre monde »

Entretien réalisé par Florent Siaud

Benjamin Lazar et Florent Siaud

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis par Florent Siaud à Paris, le 26 juin 2009.

Paysage avec Pyrame et Thisbé

Florent SIAUD² : Votre ancien professeur Eugène Green parle de *Pyrame et Thisbé* dans son livre *La Parole baroque*³... Est-ce de votre travail avec lui que vous est venue l'idée de montrer cette tragédie ?

Benjamin LAZAR : Je connais cette pièce depuis le collège mais je ne l'ai jamais travaillée avec lui. Il l'avait faite étudier à des élèves plus âgés : je me souviens de l'avoir vue jouer par des jeunes lycéens (qui devaient être en première ou en terminale) alors que j'avais douze ou treize ans. J'en garde un souvenir très ému, qui a beaucoup compté dans le goût que j'ai pour cette pièce. C'est aussi le cas de Louise Moaty, qui interprète Thisbé.

F. S. : Cette pièce n'est pourtant pas très connue...

B. L. : Dans le travail avec Eugène Green, nous portions justement un intérêt aux auteurs du XVII^e siècle en ayant le souci d'aller hors des sentiers battus, et donc de se confronter à des auteurs n'appartenant pas au « triumvirat » du Grand Siècle : Corneille, Molière, Racine. Quand on s'intéresse un peu plus profondément au Grand Siècle, on s'aperçoit que Théophile de Viau y occupe une place importante. Lui qui arrive au début du XVII^e siècle a été une source d'inspiration pour de nombreux poètes et dramaturges de son temps.

F. S. : Quelques-uns de vos derniers spectacles ont été consacrés à Molière (*Le Bourgeois gentilhomme*, 2004⁴) et Cyrano de Bergerac (*L'Autre Monde ou les états et empires de la Lune*, 2008⁵). Avec *Pyrame et Thisbé*, qui date du début des années 1620, vous quittez le second

XVII^e siècle pour explorer un chef d'œuvre écrit avant ce qu'on appelle le « Premier classicisme⁶ ». A vos yeux, y a-t-il plusieurs XVII^e siècle ou, au contraire, un même souffle parcourt-il ce siècle ?

B. L. : Un même souffle parcourt tout le XVII^e siècle, cela me paraît évident, et l'impulsion la plus forte vient de la première moitié de ce siècle. D'ailleurs, quand j'ai monté le *Bourgeois gentilhomme* de Molière, je ne l'ai pas mis en scène comme un monument du classicisme mais comme l'héritage et la synthèse de plusieurs genres qui s'étaient pratiqués au XVII^e siècle, comme le ballet de cour par exemple. La comédie-ballet est l'héritière d'œuvres plus libres dans leur forme que celles où les unités de temps et de lieu sont scrupuleusement respectées, et où, surtout, les genres tragiques et comiques se mélangent...

F. S. : Est-ce ce penchant pour les œuvres hybrides qui vous a fait choisir *Cadmus et Hermione*⁷ de Lully pour aborder l'opéra français⁸ ? Les genres et les tonalités y alternent de façon plus marquée que dans des tragédies unifiées comme *Alceste*, *Atys* ou *Armide*⁹...

B. L. : Effectivement, il y a dans *Cadmus* une dimension essentielle de synthèse : le ballet y occupe par exemple une place beaucoup plus importante que dans l'opéra italien. Cet opéra comporte même un côté disparate... Mais autant *Le Bourgeois gentilhomme* constituait pour nous une synthèse des dix comédies-ballets que Lully et Molière avaient réalisées ensemble, autant ce qui nous intéressait avec Vincent Dumestre dans *Cadmus*, c'était l'idée de première fois, l'idée qu'un genre s'inventait ici, qui allait être reproduit des dizaines de fois par Lully et ses successeurs...

F. S. : Loin de tout mélange des genres, *Pyrame et Thisbé* repose sur un tragique qui ne s'appuie sur aucun autre élément que le langage... Faut-il voir dans le choix de ce titre une volonté de vous recentrer sur un travail plus spécifiquement théâtral ?

B. L. : Il est vrai que j'avais envie de retourner à un travail spécifique sur le théâtre, après avoir mis la musique, de différentes façons, au cœur de mes derniers spectacles. *Le Bourgeois gentilhomme* a été la synthèse de trois courants de travail qui se sont développés parallèlement avant de se retrouver : celui de Vincent Dumestre pour la musique, de Cécile Roussat et Julien Lubek pour la danse et la pantomime, et pour le théâtre, celui de l'équipe de comédiens avec qui je travaille depuis de nombreuses années, dont Louise Moaty, que je connais depuis le lycée.

En amont, nous avons monté des lectures de *Georges Dandin*¹⁰, de *L'illusion comique*¹¹ ou des *Juives*¹², et d'autres petites formes de spectacles qui ont servi de matériau pour le travail sur le texte de Molière. De la même façon, le travail avec les acteurs a servi de base au travail avec les chanteurs. Notre travail d'acteur nous a apporté une expérience pratique de la gestuelle décrite dans les traités de l'époque et décelable dans son iconographie ; c'est à partir de ce que nous avons éprouvé dans notre travail d'acteur, en répétition et en représentations, que nous avons fait des propositions aux chanteurs. Le chant a certes apporté des modifications à ce travail, imposées par les nécessités techniques de la vocalité, les répétitions du texte dans les reprises, le rapport à l'accompagnement musical. Mais la base de ce travail avait été créée sur une scène de théâtre et avec des acteurs. Nous avons déjà pu nous poser un certain nombre de questions pratiques : comment choisir et inventer les gestes ? Où les placer et avec quelle intensité par rapport au mot, par rapport à l'idée ou à l'émotion qu'il exprime ? Bref tout ce qui en fait un ressort efficace et vivant de l'expression... Ce qui est vrai pour la gestuelle l'a été aussi, dans une certaine mesure, pour la déclamation : le travail d'interprétation du texte fait avec les chanteurs s'est appuyé sur notre pratique de la déclamation baroque au théâtre.

Avec *Pyrame*, donc, il s'agit de revenir à ce travail fondamental sur la gestuelle et la déclamation, qui ne sont pas des formes établies une fois pour toutes : le travail se nourrit de nos parcours dans ce domaine, de notre regard croisé sur ces parcours, de nos lectures, et même d'autres expériences théâtrales. Parmi ces expériences, l'observation du travail vocal des chanteurs aura sûrement son influence. Après cinq années (celles qui nous séparent de la création du *Bourgeois*), il sera en tout cas intéressant de confronter de nouveau cette pratique entre acteurs autour d'une création. Le spectateur qui ne connaît le théâtre baroque que dans son dialogue avec la musique, comme c'est le cas pour *Le Bourgeois Gentilhomme* ou *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune*, y découvrira une proposition, dans un certain sens, plus radicale et épurée. Nous allons essayer de faire exister en soi le lyrisme propre à la déclamation, non plus seulement dans son jeu de correspondances et de dialogue avec la musique, mais dans sa capacité à créer et maintenir à elle seule une émotion très forte.

Fig. 1



Anne-Guersande Ledoux (la mère de Thisbé). Copyright : Nathaniel Baruch

L'autre monde de Théophile

F. S. : Et à créer des lieux, aussi... Le décor de *Cadmus* reposait sur des changements à vue. Votre décor, dans *Le Bourgeois gentilhomme*, était également très présent. Le texte de *Pyrame et Thisbé* me semble au contraire appeler par nature une scénographie plus discrète. Ne vous semble-t-il pas que les lieux y naissent avant tout du langage ?

B. L. : Oui, exactement. C'est d'ailleurs cela qui nous a conduit, Louise Moaty et moi, à revenir à *Pyrame et Thisbé*, pour recentrer le travail non pas seulement sur le corps et

la voix de l'acteur mais aussi sur la dimension démiurgique de la langue de Théophile de Viau : les éléments nommés (mur, arbre, ruisseau...), les différentes qualités de lumière (la nuit, omniprésente, y est décrite dans tous ses différents états, du crépuscule au petit jour, en passant par l'obscurité profonde) surgissent dans l'imagination par la seule force de la langue et souffriraient peut-être d'une représentation trop précise. Théophile dit s'être senti contraint dans ses premiers écrits théâtraux, alors qu'il suivait une troupe dans les années 1610. Ce n'est visiblement pas le cas ici : il écrit dans une grande liberté, en poète. Et, en tant que poète, il a l'habitude faire surgir à lui seul le lieu qu'il décrit, qu'il soit terrifiant comme dans son ode *Un corbeau devant moi croasse*, ou idyllique comme dans son ode *Dans ce parc un vallon secret*. Cela nous a conduit à faire des choix radicaux en matière de scénographie, et à imaginer un décor qui ne corresponde pas forcément aux décors de l'époque, pour ne pas opposer à la liberté du poète, et donc du spectateur, une réalisation matérielle trop présente...

F. S. : Votre scénographie ne s'inspirera donc pas des décors à compartiments, tels qu'ils sont dessinés dans le *Mémoire* de Mahelot¹³ ?

B. L. : Non, pas tout à fait : nous avons supprimé les compartiments, ainsi que les toiles peintes. Le décor retranscrit dans le *Mémoire* de Mahelot n'est d'ailleurs pas celui de la création : le mémoire rend compte de représentations plus tardives. On peut donc légitimement se poser la question : est-ce que la pièce a été représentée de cette façon à la création ? Qu'aurait pensé Théophile de ce décor ? Encore une fois, je pense qu'il a écrit cette pièce dans une grande liberté : il se crée un lieu imaginaire, loin « du bruit et des fâcheux », comme dit Thisbé en ouvrant la pièce. Dans ce lieu, il peut, par ses personnages, parler librement de ses idées. À l'exil politique qu'il connaissait, il oppose un exil volontaire dans un lieu poétique. C'est ce lieu que nous chercherons à représenter.

Toutefois, il restera des compartiments l'idée que, selon les lieux d'entrées des personnages, on est dans un autre espace ; l'espace de Thisbé et sa maison seront localisés côté jardin¹⁴, l'espace de Pyrame et de son père côté cour¹⁵. C'est une répartition géographique qu'on pourrait retrouver dans un décor à compartiment. Il y aura aussi des croisements possibles entre une scène finissante et une scène commençante : alors qu'une scène se termine, les personnages de la scène suivante sont déjà en train de se mettre en place. J'aime à imaginer que ce pouvait être le cas dans un décor à compartiments ; la présence simultanée de différents lieux sur scène semble justifier ces croisements.

F. S. : Et donner une impression de montage cinématographique...

B. L. : Oui, un peu : une sorte de fondu enchaîné ! Nous reprenons aussi le principe du théâtre du Globe où l'on jouait Shakespeare : un personnage meurt et tombe au sol ; une autre scène commence au balcon et permet à l'acteur mort de se relever et de s'en aller

F. S. : Cette scénographie épurée donnera-t-elle au texte, pour l'acteur, une place plus importante au langage qu'à l'accoutumée ?

B. L. : Quelle que soit la pièce et le décor, l'acteur baroque donne une place très importante et une réalité très concrète au langage. Il travaille comme si les choses nommées apparaissaient – je pourrais dire l'acteur en général, mais c'est particulièrement fort dans ce théâtre qui donne tant d'importance à l'*actio*, c'est-à-dire à cette étape de la rhétorique où le discours écrit s'incarne dans un corps, et y

puise sa force et son existence réelle. Il est vrai cependant que l'absence de décor illustratif demandera aux acteurs une grande précision dans la création des espaces imaginaires : pour que le spectateur imagine les différents lieux (la maison de Pyrame, celle de Thisbé, le mur, le palais, le tombeau, etc.), il faudra que les acteurs leur donne une existence forte par leur seule voix et leurs seuls gestes.

F. S. : Et cela changera-t-il quelque chose du côté de la réception du spectacle ?

B. L. : Je pense que le spectateur prendra conscience que c'est une pièce de poète qu'on lui fait entendre. Avec *Pyrame et Thisbé*, ce sont des lieux mentaux qu'on visite, des lieux de liberté. Dans ce texte, Théophile de Viau crée un espace poétique qui lui permet de dire ce qu'il pense et qui ne pourrait pas être exprimé ailleurs. Il agit comme l'Espagnol que le narrateur des *États et Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac croise sur la lune : celui-ci est allé dans la lune parce qu'il n'a pu trouver aucun pays sur terre « où l'imagination fût en liberté ». Cyrano a choisi la lune comme espace de liberté et d'invention poétique. De même, cette Babylone lointaine renvoie chez Théophile à un voyage philosophique qui permet de dire des choses qu'on ne peut dire ailleurs, sous couvert que ce sont des païens qui parlent.

Pyrame à la question

F. S. : Vous parlez d'« espace poétique »... Or la pièce s'ouvre sur ces vers de Thisbé : « Du bruit et des fâcheux aujourd'hui séparée, / Ma seule fantaisie avec moi retirée, / Je puis ouvrir mon âme à la clarté des cieux / Avec la liberté de la voix et des yeux ». Feriez-vous une analogie entre la situation du poète et la situation des amants dans cette tragédie ?

B. L. : Oui, tout à fait. C'est d'ailleurs une chose qu'on a évoquée avec les comédiens. Les quatre premiers vers consistent en une déclaration de liberté poétique. Cela veut dire : je peux parler et exprimer mes passions comme je l'entends.

F. S. : Vous parliez également d'une « pièce de poète ». Même si le mot de « poète » englobe au XVII^e siècle aussi bien ce que nous appelons aujourd'hui poète et ceux que nous appelons dramaturge, est-ce que vous voulez dire que *Pyrame et Thisbé* n'est pas une pièce de dramaturge ? On a souvent reproché à l'unique pièce de Théophile des rudesses dans la construction, une maladresse dans cette façon de faire se succéder les monologues à la fin... Comment défendriez-vous *Pyrame et Thisbé* dans le procès qu'on lui fait souvent ?

B. L. : Moi, j'aime ce côté radical dans cette construction qui ne s'embarrasse pas de phrases de transition... Il y a quelque chose qui tire là vers un théâtre plus ancien.

F. S. : Un théâtre humaniste ?

B. L. : Oui, voilà : cela tire vers le théâtre humaniste avec ces personnages qui viennent exposer pleinement ce qu'ils sont et cela, très franchement. C'est théâtralement très fort et en même temps très contemporain comme procédé ! Dans le théâtre contemporain, il y a beaucoup de personnages qui viennent sur scène pour dire : je suis cela, je fais cela. Je pense au théâtre de Bernard-Marie Koltès par exemple. Ce que révèle en tout cas le début du travail, c'est que les situations sont toujours très fortes...

F. S. : Pendant le travail de lecture à la table, on a en effet constaté avec les acteurs que la plupart des scènes commençaient in medias res...

B. L. : Oui, elles commencent toujours à un haut degré d'émotion ou de débat. Les confidents ont ici du répondant. Ils s'inscrivent dans une dialectique, font avancer le débat en jeu dans la scène. Bien que les scènes s'enchaînent sans les transitions

habituelles (« je l'aperçois venir, retirons-nous... » etc.), il y a cependant un savant agencement des scènes qui créent la progression du sentiment tragique. Par exemple, cette façon d'intercaler le songe de la mère entre le dernier entretien des amants de part et d'autre du mur et le premier monologue de Thisbé est très puissante du point de vue émotionnel.

F. S. : Ce songe, précisément, à quoi vous fait-il le plus penser ? Aux songes des tragédies humanistes ou au songe de *Athalie* de Racine ?

B. L. : A mon avis, il se situe entre les deux ! On peut même remonter jusqu'aux songes du théâtre antique. Le songe d'*Athalie* est un palimpseste de tous ces songes.

F. S. : En se situant ainsi entre l'école humaniste et la cérémonie racinienne, cette pièce semble occuper une place intermédiaire. Certains critiques ont parlé à son propos de « tragédie adolescente¹⁶ », pour désigner son écriture, mais aussi son sujet. Que pensez-vous de cette expression ?

B. L. : Par rapport à l'adolescence, c'est vrai qu'on trouve là une peinture très exacte des sentiments qui animent un premier amour, les propos échangées entre Pyrame et Thisbé n'ont rien de conventionnel. Mais, pour Théophile, nous ne sommes pas face à un écrivain adolescent : c'est un homme de trente ans en pleine possession de son génie créatif, et sa tragédie n'a rien d'un balbutiement.

« Je crois que ta raison vaut moins que ma folie »

F. S. : La plume de Théophile dépeint un amour très ancré dans les sens...

B. L. : Oui : bien qu'il y ait chasteté des deux amants, il y a une très grande sensualité. Par exemple dans le moment où Pyrame se dit jaloux de l'air qui entre et sort par la bouche de Thisbé. Quand elle se tue, Thisbé semble quant à elle regretter la trop grande douceur de la lame qui la transperce. Dans les deux dernières scènes, il y a aussi une vraie peinture du délire amoureux, de la raison défaillante.

F. S. : Pyrame dit d'ailleurs à son ami : « je crois que ta raison vaut moins que ma folie ». Est-ce qu'on ne pourrait pas voir dans ce vers un résumé de toute la pièce ?

B. L. : Si, absolument. Théophile de Viau n'est pas forcément un ennemi de la raison en général mais il récuse toute tentative d'assujettissement d'un être au système de pensée d'un autre. C'est ce qu'il dit lui-même à son protecteur de Liancourt : « Les liens trop forts, les brise / et la rigueur qui me maîtrise / Me conseille de m'affranchir. »

F. S. : Vous parlez de « délire amoureux », de « raison défaillante ». De ce point de vue, la tragédie de *Pyrame et Thisbé* ne vous paraît-elle pas se rattacher à la poétique de la fureur telle qu'elle se développe à la Renaissance (avec, par exemple, le *Roland furieux* de l'Arioste) ?

B. L. : Dans la mesure où les passions ne sont pas tempérées ici, oui. Disarque parle de furie à propos de Pyrame. Ce discours sur les passions n'est pas habituel dans ce qu'on croit connaître du XVII^e siècle. Notre connaissance de ce siècle a passé par *Le Siècle de Louis XIV* de Voltaire, qui a prétendu séparer, à la suite de Boileau, le bon grain de l'ivraie, en désignant les auteurs parfaits (Racine) et les mauvais auteurs ou les fous (Théophile, Cyrano de Bergerac, etc.).

F. S. : A vos yeux, on connaît donc mal le XVII^e siècle ?

B. L. : Quand dans *Clitandre*¹⁷ de Corneille, une femme crève les yeux de l'homme qui veut la violer, on n'est pas du tout dans la retenue des sentiments que l'on prête au XVII^e siècle. On dit aussi que la « musique racinienne » serait quelque chose d'insaisissable. Or il y a une très grande violence chez Racine. On y trouve des vers bruts comme « s'élève à gros bouillons une montagne humide »...

F. S. : Vous parlez du récit de Thérémène dans *Phèdre* de Racine¹⁸ ?

B. L. : Oui. Avouez, on ne peut pas dire que ce vers sonne comme de la musique éthérée !

F. S. : Dans les premières répliques que s'échangent les amants, on constate une série de paradoxes autour de l'idée que mourir c'est vivre¹⁹... Pourrait-on y voir quelque chose d'italien, de pétrarquiste ? Un poète contemporain de Théophile (Desportes²⁰) a par exemple découvert le pétrarquisme en effectuant un séjour à Rome auprès de son protecteur (l'évêque du Puy)...

B. L. : Oui, bien sûr. J' imagine Théophile comme un grand lecteur des poètes italiens mais aussi des poètes de la Pléiade²¹. *La Défense et illustration de la langue française*²² n'est pas très loin. En même temps, Théophile a des revendications stylistiques très personnelles, sur la simplicité du style notamment.

F. S. : Le style est d'ailleurs un peu ce qu'on a reproché à Théophile. Malherbe²³ écrivait à propos de notre poète : « (...) je ne le tiens coupable de rien que de n'avoir rien fait qui vaille au métier dont il se mêloit²⁴. » *Cela a commencé avec Malherbe, auquel Théophile a toujours refusé de faire allégeance. Mais c'est Boileau qui lui a porté les coups les plus rudes...*

Chaud / Froid

F. S. : Boileau²⁵, précisément, a critiqué les vers que Thisbé prononce en contemplant le poignard avec lequel Pyrame s'est donné la mort à l'acte V : « Ha ! Voici le poignard qui du sang de son maître / S'est souillé lâchement ; il en rougit, le traître²⁶ ! » A sa suite, on l'a souvent considéré comme une pointe trop maniérée et donc inappropriée dans un contexte tragique. Comment prendriez-vous la défense de ce vers ?

B. L. : Ce vers n'est pas ridicule. Il est d'une grande cohérence à l'endroit où il se trouve. C'est l'expression d'un paroxysme de la douleur : le style se tord, l'idée se retourne sur elle-même ; le fait que Thisbé dise une chose invraisemblable correspond tout à fait à la douleur amoureuse à laquelle Thisbé est alors en proie. Il n'y a qu'un lecteur froid et ignorant de ce que c'est que le moment de la représentation pour extraire deux vers et les critiquer de cette manière ! Je lui retourne sa critique car il a dit à propos de ce vers que « toutes les glaces du Nord ne sont pas à [son] avis, plus froide que cette pensée ».

F. S. : Vous mettez les reproches de Boileau sur le compte de la froideur. Or, ce qui est frappant, c'est précisément que ce sont des hommes de lettres au tempérament bouillonnant qui ont réhabilités Théophile : je pense à des poètes romantiques, comme Théophile Gautier²⁷... Le XIX^e siècle s'est fait de Théophile l'image d'un poète subversif, poète maudit avant la lettre. Êtes-vous d'accord avec cette image ?

B. L. : Oui. Tout le XIX^e a d'ailleurs réhabilité la littérature de cette époque. Je pense à Théophile Gautier, Paul Lacroix, ou à la bibliothèque elzévirienne qui, à la fin du XIX^e a réédité les libertins du XVII^e. Cette réhabilitation passe parfois par certaines distorsions, comme Cyrano de Bergerac devenu, sous la plume de Rostand, un croyant

qui pense rencontrer Dieu après sa mort : une idée qu'on ne pourrait jamais trouver chez Cyrano de Bergerac, le vrai !

F. S. : Le XIX^e siècle a réhabilité Théophile. La tragédie de *Pyrame et Thisbé* n'a pourtant pas été souvent jouée. Comment expliquer cette désaffection ?

B. L. : On peut penser qu'il y aurait dans cette langue un risque de préciosité ou, comme vous disiez, de maniérisme. Cette pièce peut dérouter aussi par les archaïsmes apparents de sa construction. Mais, à mon avis, la raison principale est que peu de gens l'ont lue ! Mais les acteurs qui la connaissent l'aiment en général beaucoup. Ils sentent bien que c'est une pièce extrêmement émouvante et audacieuse.

Métamorphoses

F. S. : Ne pensez-vous pas que le mythe de Pyrame et Thisbé est souvent vu à travers la lunette déformante du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ?

B. L. : Absolument. Pour un homme de théâtre, Pyrame et Thisbé, c'est d'abord *Le songe d'une nuit d'été*. L'histoire est obligatoirement drôle...

F. S. : Dès lors, comment faire pour rattacher Pyrame à la veine tragique ?

B. L. : Il faut jouer la pièce ! Avec ma collaboratrice Louise Moaty, nous avons déjà fait des lectures de *Pyrame et Thisbé* lors d'un festival : il s'agissait uniquement des scènes entre Pyrame et Thisbé, entrecoupées par des compositions de Louis Couperin interprétées par Bertrand Cuiller. Nous nous sommes rendus compte que ce texte avait un impact très fort sur les gens. On entendait des sanglots dans la salle ! Le suicide des amoureux est certes un poncif théâtral, mais on ne le voit pas si souvent sur scène, et c'est une situation d'une très grande force.

F. S. : Tout en ayant d'une certaine façon fait du mal à *Pyrame et Thisbé*, Shakespeare n'a-t-il pas en même temps réhabilité leur histoire en écrivant *Roméo et Juliette* ? Après tout, on peut lire la pièce de Théophile comme un *Roméo et Juliette* à la française...

B. L. : Oui, on peut voir les choses comme ça. Les *Métamorphoses* d'Ovide ont donné lieu chez Shakespeare à deux traitements différents. Il s'est servi de l'histoire comme d'une chose drôle. Il s'est aussi servi de l'histoire de deux adolescents qui s'aiment malgré la haine des familles comme d'un ressort tragique et sans distance. Il a supprimé le mur et lui a substitué le balcon ! Il a éclairé la pièce sous un jour comique et sous un angle tragique...

Bombe atomiste

F. S. : *Pyrame et Thisbé* est une tragédie qui repose sur l'opposition à toutes les formes d'autorité (vieillards, rois, parents, ciel). A cet égard, peut-on aller jusqu'à le qualifier de texte subversif ?

B. L. : C'est un texte qui affirme une indépendance de l'esprit, de la pensée et une volonté de liberté de l'âme et du corps. C'est la pièce d'un homme qui se veut libre par rapport aux dogmes en tous genres.

F. S. : Pendant le procès, le père Garasse a mis à la charge de Théophile le vers « Mais mon Pyrame est mort sans espoir qu'il retourne²⁸ ». Il voyait dans ce vers de Thisbé la preuve

que Théophile ne croyait pas au dogme de la résurrection des morts. A votre avis, cette pièce porte-t-elle trace des rapports houleux que Théophile entretenait avec la religion ?

B. L. : Avant de se convertir au catholicisme, Théophile était protestant. Il tient du protestantisme l'initiative personnelle laissée à chaque fidèle de revenir aux sources et de ne pas passer obligatoirement par la Vulgate. Il est difficile de savoir s'il était intimement croyant ou pas. Dans un de ses textes, il dit qu'il s'en remet à l'autorité de l'Eglise et croit à tout ce qu'elle dit : il faut sans doute y voir un côté un peu insolent, ironique. Je ne crois pas tellement à l'idée que l'athéisme est une invention tardive. Je ne vois forcément non plus pourquoi un « athée », au XVII^e, aurait forcément une activité spirituelle, comme certains le disent... Les avancées scientifiques n'étaient naturellement les mêmes à l'époque. Il y avait dans la pensée de la Nature quelque chose de spirituel. Mais je trouve que, quand Cyrano dans *L'Autre monde* fait dire au démon qu'il n'y a rien dans la nature qui ne fût matériel, c'est bien de matérialisme dont il est question ! Pour lui comme pour Théophile, la référence, c'est le matérialisme d'Épicure.

F. S. : Ne peut-on d'ailleurs pas voir dans le vers de Bersiane « la chute d'une feuille, un zéphyr, un atome²⁹ », une trace de cet atomisme³⁰, cette doctrine très controversée pour un XVII^e siècle profondément marqué par le jansénisme de Port-Royal ?

B. L. : Il y a peut-être une allusion à cela. Mais ce vers de la vieille Bersiane a, avant tout, une vertu comique dans son contexte, par l'effet de rétrécissement des éléments désignés que vient sans doute renforcer un rétrécissement du geste qui les accompagne.

F. S. : L'insolence ne se porte pas seulement sur la religion mais aussi sur le politique. Le portrait du roi me semble ici assez audacieux. Dans cette figure tyrannique, n'est-ce pas un peu Nabuchodonosor qui se profile ?

B. L. : Le roi me fait vraiment penser au Nabuchodonosor de Garnier dans *Les Juives*, qui commence ainsi : « Pareil aux dieux je marche ». Dans *Pyrame et Thisbé*, la figure du roi tyran est très proche, mais avec la dimension amoureuse en plus. Il y a aussi du Pyrrhus dans le roi imaginé par Théophile : le roi amoureux passe de la supplique à la menace. Dans ce portrait d'un roi ne contrôlant plus sa haine, on voit comment la perversion du pouvoir de droit divin est à l'œuvre : Théophile nous montre un exemple concret de la dérive du pouvoir. Le pouvoir absolu fait « éclater » l'âme : l'humanité disparaît au profit d'une force destructrice, qui n'est plus contrôlable. Ce thème est d'ailleurs au centre de la discussion très shakespearienne entre les assassins Syllar et Deuxis³¹

Voyage au bout de la nuit

F. S. : L'étymologie du personnage principal, Pyrame³², renvoie au feu... La pièce se prêtait en somme à un éclairage à la bougie ! Quels sont les avantages d'un éclairage à la bougie ?

B. L. : On a recentré très fortement la scénographie autour du corps, de la voix et de la flamme, en variant les sources et en construisant un décor dévolu à la lumière. Les intérêts de l'éclairage à la bougie sont multiples. Celui-ci produit tout d'abord une qualité de lumière que l'on ne peut pas retrouver par une lumière électrique. Il y a une vibration et une couleur inimitable. Même si l'on croît parfois s'en rapprocher par d'autres moyens, la différence est aussi nette que lorsqu'on voit un objet doré à la feuille d'or à côté d'un objet doré à la bombe ! Si la lumière créée est intéressante, elle

l'est aussi par les ombres : la bougie crée des contrastes très forts, fait surgir les figures de l'obscurité, comme dans les tableaux de Caravage. Il me semble important que, dans un spectacle, on puisse voir certaines choses, mais que d'autres demeurent cachées ou troubles, car l'ombre est un espace de liberté, qui stimule l'imagination du spectateur. Enfin, les sources fixes de bougies donne à l'acteur une indépendance par rapport à l'éclairage : plus encore qu'avec l'éclairage électrique, il peut choisir ce qu'il veut montrer ou cacher de son corps, il peut s'approcher ou s'éloigner des sources pour changer de visage par les ombres, pour mettre en valeur tel moment de son discours en se rapprochant de la rampe etc.

F. S. : Dans son ode intitulée « le matin », Théophile associe la chandelle au monde de la nuit³³. Est-ce que le monde baroque que vous essayez de faire surgir sur scène est un monde nocturne ?

B. L. : Celui de cette pièce l'est en tout cas profondément. Ce que nous essayons de faire naître, c'est ce que Corneille décrit à propos du théâtre au début de *L'illusion comique* : « Ce mage, qui d'un mot renverse la nature, / N'a choisi pour palais que cette grotte obscure. / La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour, / N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour, / De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres / Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres³⁴. » Ce sont les mots de Dorante à Pridamant, où il décrit, sans le nommer, le lieu théâtral. Il y a ici l'idée que si l'on éclaire trop, on ne peut pas faire apparaître les fantômes, créer ces conditions adéquates pour l'émergence des « fantômes vains » qui vont apparaître. S'il y a trop de lumière, on voit trop ; alors il n'y a pas de fantômes.

F. S. : Cherchez-vous donc le clair-obscur ?

B. L. : Oui, je cherche le clair-obscur. Je cherche aussi le trouble, le trouble perceptif.

Fig. 2



Benjamin Lazar (Pyrame). Copyright : Nathaniel Baruch

Ut pictura poesis

F. S. : Jacqueline Lichtenstein écrit dans *La Couleur éloquente* : « les liens entre la peinture et le théâtre, qu'Aristote avait tissé dans sa Poétique, deviennent au XVII^e siècle si étroits que chacun de ces deux modes de représentation sert indifféremment à métaphoriser l'autre (...)»³⁵. Pensez-vous qu'on puisse voir dans la gestuelle de l'acteur un reflet de celle qu'adoptent les personnages dans les tableaux de l'époque ?

B. L. : La rhétorique à l'œuvre dans les tableaux est presque la même que celle dont on se sert au théâtre. Je dis presque car il y a dans les peintures des gestes que l'on devait trouver sur des scènes de théâtre, mais aussi des gestes qui avaient aussi pour but de remplacer la parole, là où, au théâtre, le geste vient la renforcer, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Mais tout de même, le tableau est pensé comme une comédie muette et on voit bien qu'il est souvent construit comme une scène de théâtre.

F. S. : A l'époque baroque, il n'y avait d'ailleurs pas forcément de ligne de démarcation entre les peintres de théâtre d'un côté et les peintres de tableaux de l'autre³⁶...

B. L. : Ce sont effectivement les mêmes peintres, qui travaillaient avec les mêmes règles, pour réaliser des tableaux ou des décors. Ce qui me fait penser qu'il y a une source commune, ce sont les iconologies, les traités qui décrivent les gestes signifiants. Il y a toujours eu un jeu de regard entre les artistes et ce, de manière générale. Bien plus tard, la chanteuse Yvette Guilbert³⁷ dira à quel point les tableaux ont été ses maîtres, comment elle a regardé la façon dont les peintres saisissaient les expressions du visage ou du corps pour les rendre imiter elle-même.

F. S. : Tout à l'heure, vous attribuez le peu de succès rencontré par le *Pyrame* de Théophile après le XVII^e siècle au fait que le texte pouvait potentiellement être perçu comme précieux, maniéré... Je me fais l'avocat du diable : est-ce que le fait de le jouer avec gestuelle ne risque pas de souligner la préciosité qu'on prête au texte ? On reproche souvent à la gestuelle sa préciosité...

B. L. : Mais l'élégance n'est pas obligatoirement la préciosité ! L'élégance n'empêche pas la force. Au XVII^e siècle, les gens faisaient de l'escrime mais de façon élégante ; ils avaient un sens de la tenue du corps, ce qui ne les empêchait de tuer !

F. S. : Certes, mais au même titre que l'éloquence, l'élégance est peut-être une notion qui nous est devenue étrangère... Comment peut-on renouer aujourd'hui avec une éloquence de la parole ?

B. L. : C'est en acceptant la distance qui peut nous séparer de ces techniques là, de ce qu'on a l'habitude d'entendre au théâtre et d'une esthétique qui généralement tend à rapprocher de la façon la plus directe possible ce qui se passe sur scène de ce qui se passe dans la vie, le tout étant souvent pris sous le signe du « naturel ». Il faut à la fois accepter la distance qui nous sépare de ces techniques de jeu et les prendre à bras-le-corps. Le sentiment d'étrangeté peut être un sentiment de modernité, si la modernité est un choc qui vient percuter le réel établi. De toute façon, quand on assiste à une pièce en alexandrins, il y a toujours un temps d'adaptation : je ne suis pas sûr que ce soit tellement plus long avec les codes de jeu que nous employons. Il y a même parfois, avec le jeu naturaliste, une lutte entre l'éloquence du vers et le souci de le parler naturellement qui ne se dénoue qu'à de rares moments.

Sur la notion d'élégance, il y a, au XVII^e siècle, une notion très importante : la *sprezzatura*, la nonchalance, le fait de ne pas montrer l'effort, de ne pas montrer le brouillon et donc de faire comme si c'était facile. Ce sont des choses qu'on trouve

dans les traités de musique : chez Couperin par exemple, le claveciniste doit se tenir de façon un peu décalée pour pouvoir regarder son auditoire, comme un acteur s'adresse à ses spectateurs ; il ne s'isole pas, ne montre pas l'effort que lui demande son interprétation ; il est davantage dans une posture de communication. Au théâtre, c'est la même chose, tout cet art de la déclamation et de la gestuelle ne doit pas apparaître comme quelque chose de difficile pour l'acteur, même si cela peut être très puissant.

Familière étrangeté

F. S. : Cette *sprezzatura* ne renvoie tout de même pas à une distanciation de nature brechtienne ?

B. L. : On doit nuancer la notion de « distanciation ». Avec la déclamation et la gestuelle baroques, il y a tout de même quelque chose de très direct ; il y a un retour à la force vibratoire de la parole. Mais même par un biais apparemment très artificiel, on parvient à un résultat émotionnel très fort : le travail sur le souffle, le travail vibratoire crée chez l'acteur une grande énergie, qui se communique au public. La *sprezzatura* n'est donc pas du tout synonyme d'un non-engagement de l'acteur, ou d'une froideur. Sur une pièce comme *Pyrame et Thisbé*, c'est d'ailleurs tout à fait impossible, ou alors on passe à côté de son pouvoir émotionnel pour l'acteur et le spectateur.

F. S. : Est-ce que vous pensez parfois au sentiment d'étrangeté que vous suscitez chez le spectateur ? En êtes-vous conscient ?

B. L. : Ça doit être assez différent selon les spectateurs. Il y a des gens pour qui la déclamation devient assez vite quelque chose de très concret, d'abord parce que la gestuelle n'est pas un langage ésotérique qui viendrait complexifier le discours ; au contraire, sa première fonction, c'est de l'expliciter. Par rapport à ces langues d'une haute tenue, avec ces mots que parfois on n'emploie plus, la gestuelle vient appuyer et faire entendre un texte qu'il est plus difficile de comprendre quand on essaie de faire passer les difficultés stylistiques dans le seul flot passionnel. Alors que là on dispose d'appuis très concrets pour faire comprendre le texte. Il s'ensuit que certains spectateurs ont un rapport très concret à la parole, comme si les mots s'affichaient, comme s'ils avaient une consistance.

Paroles gelées

F. S. : Comme s'ils s'incarneraient alors...

B. L. : Voilà...

F. S. : Cela rappelle les « paroles gelées » de Rabelais, ces paroles anciennes qui se sont gelées sous l'effet du froid³⁸ ! Cette image renvoie à quelque chose de très concret...

B. L. D'une démarche qui est d'abord intellectuelle, qui s'appuie sur des notions historiques et sur des traités, on arrive finalement à un jeu d'abord ludique pour les acteurs qui le pratiquent et de très concret, oui, pour les spectateurs. Toute pièce de théâtre jouée sur un théâtre illustre l'histoire de Rabelais : les mots y retrouvent leur vigueur, parfois enfermée depuis des siècles dans le froid de la page.

F. S. : La déclamation baroque ne créerait donc pas un écran à notre compréhension à nous, contemporains ; nous aiderait-elle au contraire à mieux écouter le texte ?

B. L. : En tout cas, la plupart des gens qui sont rentrés dans ce travail là disent que, passé le sentiment d'étrangeté, il y a comme une seconde nature qui se crée, différente de celle de tous les jours, et dans laquelle, pourtant, se retrouve des éléments du monde. C'est le propre du théâtre de pouvoir créer ces possibles là, de les proposer, de faire en sorte qu'il y ait une sorte de contrat (implicite ou explicite, je ne sais pas) entre le spectateur et l'acteur. L'acteur dit : voilà ce que je te propose et c'est ce monde là qui existe le temps de la représentation.

F. S. : Cela nous ramène à l'idée d'« autre monde », chère à Cyrano...

B. L. : Oui, effectivement. Ce qui surgit pendant la représentation, c'est vraiment un autre monde : il se passe des choses sur scène qu'on ne voit jamais dans la vie. Et en même temps il y a une dimension ironique, du moins dans Cyrano : car son « autre monde » est en fait très proche du nôtre. Il y a bien un miroir mais ce miroir offre des jeux de reflets complexes qui nous éloignent d'une simple relation d'égalité entre la scène et le monde.

Le français, langue étrangère

F. S. : On a déjà rapproché la langue baroque du québécois. Or vous avez été assistant de Michel Didym sur *Le Langue à langue des chiens de roche*, de Daniel Danis. Est-ce que ce rapprochement vous semble aussi pertinent ?

B. L. : En tout cas, je sais que Michel Tremblay³⁹ s'était émerveillé de notre *Bourgeois* dans une émission de radio : il avait trouvé que les acteurs parlaient presque comme les québécois ! De fait, des traces subsistent sans doute de l'ancien accent dans le parler québécois.

F. S. : Vitez disait : « Les gens qui disent avec un accent étranger de beaux textes français [...] me font réagir à ma propre langue : je l'entends comme parlée d'ailleurs, je l'entends mieux⁴⁰. » Peut-on concevoir la langue baroque comme une sorte de langue étrangère qui nous permet de mieux écouter notre propre langue ?

B. L. : Il y a de ça, oui. Déjà chez l'acteur, cela crée une liberté. La prononciation lui permet de prendre la petite distance nécessaire, une liberté pour faire de la langue un matériau musical, malléable. Liberté que j'entends chez certains acteurs étrangers ayant un accent, qui osent se permettre des choses que les français ne se permettraient jamais : le fait de conquérir une langue permet d'oser plus de choses avec elle ! Marilú Marini⁴¹, par exemple, est une actrice qui donne l'impression d'être partie à la conquête du français mais qui se permet des choses incroyables, des longueurs, des voyelles, des façons de faire sonner les consonnes qu'un acteur français n'oserait pas... Le baroque permet cela. L'intérêt historique du travail de prononciation cède vite la place à l'intérêt théâtral à proprement parler...

F. S. : Dans *Le Discours musical*, le chef d'orchestre Nikolaus Harnoncourt juge qu'il faut aborder la musique ancienne « comme pour une langue étrangère, [qu'il faut en] apprendre le vocabulaire, la grammaire et la prononciation⁴² ». Votre combat théâtral n'est-il pas du même ordre que celui d'Harnoncourt ?

B. L. : Quand on visite les œuvres d'une époque, il faut effectivement se garder du réflexe qui voudrait que quand on visite un pays étranger, on va directement dans un restaurant français ! Il faut goûter à la différence ! Tant mieux s'il y a un goût qui

rappelle fortement quelque chose que l'on connaît. Mais tant mieux aussi si on est amené complètement ailleurs. A vouloir gommer les distances... C'est comme faire rentrer une pièce dans un moule qui n'est pas tout à fait le sien...

F. S. : Dans *La Parole baroque*, Eugène Green parle de ses expériences du Kabuki⁴³ et du Katakhal⁴⁴. L'universitaire Marc Fumaroli dit quant à lui que l'âge baroque « nous attire comme peut le faire l'Égypte de Karnak ou cette "pensée sauvage" que les ethnologues nous ont révélée à l'œuvre en Amazonie et dans le Pacifique⁴⁵. » À votre avis, qu'est-ce qui justifie de tels rapprochements entre le jeu baroque et ces univers extra-occidentaux ?

B. L. : Ce qui est important dans ces rapprochements avec le Katakhal ou le nô, par exemple, c'est qu'un répertoire est toujours lié à des techniques de jeu, parfois même à des accessoires. Le nô se transmet comme un répertoire de texte mais également comme un répertoire de technique de jeu, un répertoire qui doit se jouer dans des lieux précis, avec des techniques précises, et des masques précis. C'est en observant ce principe là qu'on peut se dire : les pièces ne sont que les signes du spectacle. Dans l'histoire littéraire, les pièces sont des objets qui existent en soi. Mais fondamentalement, elles sont liées à la représentation dont elles sont issues. Elles en constituent le souvenir. Très souvent Molière écrit « Vous ne pouvez pas voir la pièce telle qu'elle fut représentée chez le roi »... L'œuvre écrite est une trace, pas davantage. Il faut faire une enquête pour s'en approcher, non pas dans un but de reconstitution mais dans un but de compréhension.

Fig. 3



Benjamin Lazar (Pyrame), Louise Moaty (Thisbé), Copyright : Nathaniel Baruch

Je d'acteur

F. S. : Le fait que vous contestiez le mot de « reconstitution » contredit les reproches qu'on adresse parfois à votre démarche. Pour *Cadmus et Hermione* ou le *Bourgeois gentilhomme*, certains critiques virulents sont allés jusqu'à parler de fondamentalisme, de sectarisme⁴⁶, d'archéologie... Or, trouver la trace d'un monde ancien, ça n'est pas vouloir le reproduire tel qu'il était, c'est imaginer librement à partir de ce qu'il aurait pu être...

B. L. : Bien sûr, les interprètes gardent une très grande liberté dans cette démarche.

F. S. : Mais précisément, comment arrive-t-on à garder sa liberté en respectant une grammaire aussi rigoureuse ?

B. L. : Comparons la gestuelle baroque et le Katakhalī. Il y a une différence d'importance sur un point. Là où les *mudras* du katakhalī vont consister en un enchaînement très précis de gestes systématiques pour chaque mot, quel que soit le contexte, on ne trouve pas, dans la description de la gestuelle baroque, un répertoire figé de gestes, mais plutôt un principe qui veut que le geste fasse partie de l'*actio*, la dernière étape de la rhétorique : agir le texte, c'est le prononcer et également trouver les gestes adéquats qui vont avec ce texte. Bary en donne plusieurs exemples dans son *Art de bien prononcer un discours et de le bien animer*, comme le geste de la franchise, du pouvoir, de la menace – gestes qui font d'ailleurs encore partie de notre imaginaire occidental. Ce qui ressort de cela, c'est que la gestuelle est un moyen pour l'acteur de donner son avis sur ce qui est important dans le texte. Par les choix qu'il va faire, l'acteur devient le premier lecteur du texte. Cela diffracte l'acte de « lecture » que l'on attribue généralement au metteur en scène en autant d'acteurs qu'il y a sur le plateau. La « lecture » existe dans tous les choix gestuels de chaque acteur.

F. S. : Contrairement à ce que croient certains, le jeu baroque accorde donc une place essentielle à la subjectivité...

B. L. : Oui, à la subjectivité, à l'invention... C'est une invention qui se fait dans l'imprégnation d'une esthétique : peintures, frontispices, gravures et traités constituent un paysage mental inspirant. Tout cela est intégré, presque oublié, et revient comme une réminiscence lors du travail du texte. Il ne s'agit jamais de calquer des images vues ailleurs sur une œuvre : le travail de déclamation et de gestuelle est avant tout la rencontre charnelle d'un acteur avec un texte.

Ce qui est intéressant pour l'acteur, c'est que cette rencontre a lieu sur un fil : il se retrouve en équilibre entre son invention personnelle et un certain nombre de règles issues de ses recherches historiques sur l'art de l'acteur. S'il y a un fil, c'est qu'il y a un risque de chute ! Je crois que le spectateur ressent que l'acteur risque quelque chose : il y a réussite quand on atteint cet équilibre, c'est-à-dire quand on est ni dans une copie servile d'un système de codes extérieur et froid, ni dans une sorte de délire romantique où le « moi » de l'acteur prend le dessus sur la compréhension réelle de l'œuvre dans son contexte.

F. S. : Votre allusion au « délire romantique » me fait songer au chef d'orchestre Otto Klemperer, qui disait « j'ai essayé d'imposer mon propre moi à la musique⁴⁷ ». Est-ce ce genre d'approche qui vous semble contestable, en art ?

B. L. : Rien ne me semble impossible en théâtre : le théâtre, c'est le lieu du possible. Mais c'est vrai que ça n'est pas mon chemin ! J'aime être sur ce fil dont j'ai parlé, pour ce répertoire-là en tout cas... Sinon peut se créer une aporie quand on ne veut traiter

un texte du XVII^e siècle que de façon émotionnelle et psychologique : ça a ses limites, cela empêche de vraiment entrer dans le détail profond du texte. Cela se ressent particulièrement à l'opéra, dans le traitement du récitatif : si on n'entre pas dans le détail par le travail gestuel, ça devient vite artificiel. On voit alors les metteurs en scène qui ne savent plus très bien quoi faire des corps ! Alors pendant les récitatifs, on s'habille, on se déshabille, les personnages se découvrent soudainement un rapport très fort avec telle ou telle partie du décor !

Cependant, cette phrase de Klemperer a le mérite de la franchise : il y a toujours une quête personnelle dans tout acte de création, même si elle emprunte des voies détournées.

F. S. : Vous disiez tout à l'heure que le recours à la gestuelle et à la déclamation baroques « diffracte l'acte de lecture qu'on attribue au metteur en scène en autant d'acteurs qu'il y a sur le plateau ». Quelle est la place d'un metteur en scène pour un texte datant d'une époque où ce rôle n'existait pas encore à proprement parler ?

B. L. : La notion de « lecture » n'existait sans doute pas : on n'allait pas au théâtre pour voir quelle vision de *Pyrame et Thisbé* avait tel ou tel metteur en scène ! Cependant, il y avait des chefs de troupe, qui coordonnaient le choix des décors et parfois des costumes, et qui devaient veiller au montage du spectacle. Molière, quand il se met en scène dans *l'Impromptu de Versailles*, donne des indications de jeu à ses comédiens. Il choisissait les costumes avec soin, et pas seulement les siens. J'imagine que, selon les modes de fonctionnement des troupes, la place de ce chef devait varier. Pour les acteurs, la notion d'emploi devait aussi changer le mode de travail : de pièce en pièce, chaque acteur amenait le savoir-faire de son emploi, qui se construisait sur toute une vie.

Aujourd'hui, je ne prétends pas faire une mise en scène « objective » où mon regard serait absent. Il est présent par les choix des décors et des costumes, mais également dans la direction d'acteur. Il s'établit un dialogue entre moi et les acteurs qui souvent ont déjà une pratique de ce théâtre-là, et qui donc font des propositions fortes. Quand ce n'est pas le cas, je les forme à la déclamation et à la gestuelle dans l'idée qu'ils trouvent à l'intérieur de cette forme la même liberté que dans d'autres codes de jeu. Ainsi, il y a une forme préétablie à notre travail en commun, mais que nous remettons en cause et cherchons à réinventer à chaque nouveau spectacle.

F. S. : Quelle place accordez-vous aux autres en général et à Louise en particulier, dans l'acte de mise en scène ?

B. L. : La mise en scène d'une pièce n'existe pas en soi, flottant dans le monde des idées. Je ne vois pas quel metteur en scène pourrait penser tout son spectacle en dehors des acteurs qui le composent. Pour me préparer, je passe beaucoup de temps avec le texte, c'est-à-dire que je le lis souvent, explore toutes sortes de pistes à son sujet. Il en ressort une pièce imaginaire, précise à certains endroits, nébuleuse à d'autres, qui vient se cogner à la réalité des acteurs qui l'incarnent. C'est en général toujours plus surprenant que ce que l'on imaginait. D'ailleurs, les œuvres qui m'intéressent sont bien sûr celles que je ne comprends pas complètement, dont le mystère résiste à la lecture. Si le propos est trop clair, ce n'est presque pas la peine de monter la pièce. La découverte des sens cachés de la pièce est une aventure collective.

Quant à Louise, nous travaillons ensemble depuis l'âge de quinze ans, nous nous sommes rencontrés au lycée dans l'atelier de théâtre animé par Eugène Green et Isabelle Grellet. Louise a été la collaboratrice artistique de la plupart des spectacles

que j'ai mis en scène (*Le Bourgeois Gentilhomme, Sant Alessio, Cadmus,...*). Parfois, nous cosignons même la mise en scène, comme dans le spectacle *Comment Wang-Fô fut sauvé* d'après le conte de Marguerite Yourcenar. Nous choisissons les projets et en parlons beaucoup ensemble, et nous discutons avec les autres concepteurs : Adeline Caron pour la scénographie, Alain Blanchot aux costumes, Christophe Naillet aux éclairages et Mathilde Benmoussa aux maquillages.

F. S. : Comment fait-on la mise en scène d'un spectacle, dans lequel on joue le rôle principal ?

B. L. : C'est plutôt un avantage qu'un inconvénient, et qui nous rapproche du fonctionnement de troupe à l'ancienne, où le chef de troupe jouait également un rôle. Pour ma part, j'aime pouvoir m'engager dans le travail avec les comédiens de ces deux façons : dans la salle en donnant des indications, et sur le plateau en me confrontant à ces mêmes indications. C'est stimulant et cela casse l'image du metteur en scène omniscient caché dans la pénombre de la salle. Le regard de Louise est bien sûr très important sur mon travail sur scène, mais comme nous avons des scènes en commun puisqu'elle joue le rôle de Thisbé, nous avons demandé à Nicolas Vial de venir apporter son regard lors d'une résidence d'une semaine que nous avons faite au théâtre d'Eu avant de retrouver l'équipe entière. Les regards des autres acteurs, Lorenzo Charoy, Anne-Guersande Ledoux, Julien Cigana et Alexandra Rübner sont également très importants, et nous échangeons souvent de façon collective.

Fig. 4



Alexandra Rübner (*Deuxis*), Benjamin Lazar (*Pyrame*). Copyright : Nathaniel Baruch

Retours au pays

F. S. : Êtes-vous devenu assez familier de ce monde baroque pour qu'il n'y ait plus d'étrangeté ?

B. L. : Disons que c'est un pays où j'ai pris mes habitudes... J'ai des gens chez qui je peux aller loger !

F. S. : Mais du côté des acteurs, j'ai senti pendant les premières lectures à la table que même s'ils étaient habitués, il a fallu un petit moment pour se réadapter...

B. L. : Oui, bien sûr. Il y a toujours un petit moment au début. Et puis revient la familiarité. Peu à peu, on commence à avoir l'impression de connaître Théophile et sa langue, à sentir qu'on aimerait bien aller boire un verre avec lui ! On commence à être dans une communication très simple.

F. S. : Comment expliquez-vous que les enfants se posent beaucoup moins de question que les adultes par rapport à ce genre de spectacle ?

NOTES

2. Florent Siaud a suivi l'ensemble du processus de répétitions du spectacle. Normalien et agrégé de Lettres Modernes, il a été chargé de cours en histoire du théâtre occidental à l'Université de Montréal. Il est actuellement doctorant et chargé de cours à l'École Normale Supérieure de Lettres et Sciences humaines de Lyon. Depuis 2007, il a été stagiaire, assistant à la mise en scène ou conseiller dramaturgique à l'Opéra de Nice, au Théâtre du Capitole de Toulouse, pour l'édition officielle du Festival d'Avignon (France), au Theater an der Wien (Autriche), au Centre National des Arts d'Ottawa, à l'Usine C et à l'Espace GO de Montréal (Canada), auprès des metteurs en scène Laurent Pelly (Debussy, *Pelléas et Mélisande*), Denis Marleau (Shakespeare, *Othello* ; Chaurette, *Ce qui meurt en dernier* ; Bernhard, *Une fête pour Boris*), Ivan A. Alexandre (Rameau, *Hippolyte et Aricie*), Gilbert Blin (Hændel, *Teseo*) et Lubor Cukr (Mozart, *Les Noces de Figaro*). En 2005, il a cosigné une mise en scène de *La Mort de Tintagiles*, de Maeterlinck, au Théâtre Kantor de Lyon.

3. Eugène Green, *La Parole baroque*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 193.

4. Le spectacle a fait l'objet d'un DVD paru chez Alpha en 2005.

5. Une lecture de *L'Autre Monde, ou Les Etats & Empires de la Lune* de Cyrano de Bergerac a été réalisée et enregistrée par Benjamin Lazar, également pour les éditions Alpha. Le CD est sorti en 2007.

6. Sur cette expression, nous renvoyons à la mise au point de Didier Soulier : « Ce qu'on appelle le *classicisme* recoupe en fait deux générations d'écrivains : la première, qui voit s'élaborer la réflexion en faveur d'un théâtre régulier, correspond au « règne » de Richelieu (1630-1642) ; la seconde s'étend du mécénat de Fouquet à la première période du règne de Louis XIV, phase triomphante et constructive d'un grand règne. » (Didier Soulier, Florence Fix, Sylvie Humbert-Mougin, Georges Zargoza, *Etudes théâtrales*, Paris, PUF, 2005, p. 78-79).

7. Composée par Quinault et Lully en 1673, *Cadmus et Hermione* passe pour être la première grande tragédie lyrique française.

8. Créée en janvier 2008 à l'Opéra comique de Paris, la production a ensuite été proposée à l'Opéra de Rouen, au Théâtre de Caen, au Grand Théâtre de Provence et au Grand Théâtre du Luxembourg. Alpha en a publié une captation en DVD en 2008.
9. Datant respectivement de 1674, 1676 et 1686, *Alceste*, *Atys* et *Armide* sont également des tragédies lyriques en musique de Quinault et Lully.
10. Pièce de Molière créée en 1668 à Versailles.
11. Pièce de Corneille créée en 1636 à Paris.
12. Pièce de Garnier publiée à Paris en 1583.
13. Un manuscrit en est conservé à la Bibliothèque nationale de France.
14. Si l'on adopte le point de vue du public, le « côté jardin » correspond à la partie gauche de la scène.
15. Si l'on adopte le point de vue du public, le « côté cour » correspond à la partie droite de la scène.
16. Marie-Madeleine Mervant-Roux écrit à ce propos : « *Pyrame et Thisbé* c'est la tragédie adolescente, ou l'adolescence de la tragédie. On a vu que la pièce racontait l'impossible accession à la maturité. Il n'y a donc pas tragédie lorsque l'homme rencontre la fatalité sous une forme ou sous une autre. Il y a tragédie dans le fait de ne pas pouvoir se constituer en héros tragique. On peut regarder Pyrame, qui n'est ni roi, ni père, ni guerrier, ni martyr, qui ressemble trop à une femme pour être un héros. On peut regarder Thisbé qui n'est que l'âme de Pyrame, ou un soleil, ou une aurore, Pyrame qui se compare à l'ombre de Thisbé, et finalement constater qu'ils ne sont rien l'un sans l'autre, des moitiés mutilées, des bribes de personnage (*Etude sémiotique des Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau, Thèse de doctorat (dir. Anne Ubersfeld), Université Paris III, 1982, p. 163).
17. Pièce de Corneille écrite en 1630.
18. Voir Jean Racine, *Phèdre*, acte V, scène 6.
19. Voir par exemple les vers 35 – 40, où Thisbé s'exclame : « (...) Qu'hommes, Ciel, temps et lieux, nuisent à mon dessein, / Je ne saurais pourtant me l'arracher du sein, / Et quand je le pourrais je serais bien marrie / Que d'un si cher tourment mon âme fût guérie. / Une telle santé me donnerait la mort ; / Le penser seulement m'en fâche et me fait tort. » (Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, in *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 428).
20. Poète français né en 1546 et mort en 1606.
21. Constellation de poètes de la Renaissance, comprenant Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Pelletier du Mans, Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard, Étienne Jodelle.
22. Écrit en 1549, ce manifeste littéraire de Joachim résume les idées esthétiques défendues la Pléiade.
23. Poète français né en 1555 et mort en 1628.
24. François de Malherbe, Lettre à Racan du 4 novembre 1623, in *Œuvres complètes*, éd. Lalanne, Paris, Hachette, 1865, t. IV, p. 8.
25. Poète français né en 1636 et mort en 1711.
26. Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 1227 – 1228, *op. cit.*, p. 479.
27. Poète français né en 1811 et mort en 1872.
28. Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 1203, *op. cit.*, p. 478.
29. Théophile de Viau, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, v. 57, *op. cit.*, p. 429.
30. Né dans l'Antiquité et reprise par certains penseurs européens des XVI^e (notamment Giordano Bruno) et XVII^e siècle, cette philosophie conçoit l'univers comme un tout composé de matière et de vide.
31. Benjamin Lazar fait ici référence à la scène 1 de l'acte III de *Pyrame et Thisbé*.
32. En grec, πῦρ = feu.

33. Dans ce poème, l'extinction de la chandelle coïncide avec le retour du jour : « Cette chandelle semble morte, / Le jour la fait évanouir, / Le soleil vient nous éblouir : / Vois qu'il passe au travers la porte. » (Théophile de Viau, « Le Matin », v. 57 – 60, in *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle édition de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008, p. 98).
34. Corneille, *L'illusion comique*, acte I, scène 1, v. 1 – 6.
35. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 141.
36. A ce sujet, on se reportera aux propos de Jean-Marc Olivesi : « (...) il apparaît désormais impossible de séparer la peinture des arts de la scène : beaucoup de peintres baroques ont travaillé à des décors de théâtre tant profanes que sacrés, et l'évolution des techniques de fabrication des décors de toiles peintes peuvent se lire derrière les œuvres les plus marquantes du XVII^e siècle. Certains sont même allés fort loin, qui expliquent l'introduction de la couleur claire, de la lumière diffuse et des compositions moins rigides dans les œuvres des maîtres du XVIII^e siècle (Tiepolo, Guardi ...) par l'introduction de la *scena per angolo* vers 1711. Celle-ci propose plusieurs points de fuite à la perspective, au lieu du point de fuite central unique des XVI^e et XVII^e siècles, et aurait également un effet dans la répartition de la lumière, devenue plus diffuse et aux antipodes des clairs-obscurs caravagesques. » (« préface » à Nicole Rouillé, *Peindre et dire les passions. La gestuelle baroque aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'exemple du Musée Fesch d'Ajaccio*, Ajaccio, Editions Alain Piazzola, 2006, p. 9)
37. Yvette Guilbert est une chanteuse de café-concert né en 1865 et morte en 1944.
38. Voir Rabelais, *Quart livre*, LVI : « Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées, perlées de diverses couleurs ». Dans *La Parole baroque*, Eugène Green fait également référence à ces « paroles gelées », qu'il analyse ainsi : « Chez Rabelais la parole est un microcosme au même titre que l'homme, et le mot, comme on le voit bien dans l'histoire des paroles gelées, est conçu comme un objet créé, faisant partie de l'univers physique, avec une forme sonore et même visuelle qui porte en son existence indépendante la réalité du monde (...). » (*op. cit.*, p. 21).
39. Né à Montréal en 1942, Michel Tremblay est l'un des auteurs les plus importants de la littérature québécoise de ces cinquante dernières années.
40. Antoine Vitez, « Le cuisinier hollandais », *Journal de Chaillot*, n°12, juin 1983 (Cité par Georges Banu, « L'étranger ou le théâtre enrichi », dans *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme* (Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, dir.), Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 108).
41. Marilú Marini est une actrice née en Argentine en 1945.
42. Nikolaus Harnoncourt, *Le Discours musical*, « l'articulation », p. 51.
43. Forme ancestrale de théâtre japonais.
44. Forme ancestrale de théâtre indien.
45. Marc Fumaroli, *L'École du silence*, Paris, Flammarion, 1994, p. 9.
46. Voir les mots très durs de Jacques Doucelin : « (...) les sectaires de la bougie recrutés par Eugène Green me rappellent fâcheusement ces partisans du retour à la nature, qui par opposition au mode de vie américain, s'opposent à tout recours aux antibiotiques, condamnant par là même leurs enfants à une mort certaine. » (« Non aux Ayatollahs en tout genre ! », 10 février 2008, chronique publiée sur : <https://www.concertclassic.com/article/la-chronique-de-jacques-doucelin-non-aux-ayatollahs-en-tout-genre>).
47. Otto Klemperer, *Écrits et entretiens*, II^e partie, « souvenirs, propos et esquisses », in « sur la musique et les musiciens » (1942).