

Fiche- aval
Réalisée par Carole Vidal-Rosset



L'illusion comique

Mise en scène par Frédéric Fisbach

On pourra suivre la progression suivante:

1/ Convoquer la mémoire du spectacle sur un mode sensible en mettant le corps en jeu.

2/ Travailler sur la réception de la pièce à chaud: recueillir l'écho des chocs amoureux ou haineux des élèves, laisser s'exprimer leurs étonnements, leurs enthousiasmes, leurs incompréhensions, leurs refus..

3/ Travailler sur la **nomination** précise de ce qui a été observé : exercice « civique » par excellence, indispensable à la formation d'un sens critique.

Condition nécessaire pour ne pas en rester à la simple expression d'une humeur :
« j'aime/j'aime pas. »

4/ Identifier des esthétiques et tenter l'interprétation.

L'émotion artistique naît rarement d'une réception passive. Elle s'allume au feu des regards qui peu à peu s'aiguisent, tissent des liens entre les signes, mettent en perspective, bref retrouvent – modestement, maladroitement peut-être- la démarche créatrice en essayant peu à peu de restituer au plus près la forme et la signification...

Pour autant, faire avec les élèves l'analyse d'un spectacle, ce ne sera pas en figer le sens, ni chercher à tout prix une rationalité dans ce qui advient souvent grâce aux hasards et accidents heureux du plateau ; ce ne sera pas cocher les cases d'un QCM théâtral ni adopter une démarche réductrice qui ne lirait dans les signes scéniques qu'une pure illustration d'un sens posé a priori...

5/Proposer des exercices d'écriture qui mettent en jeu à la fois le ressenti et l'analyse rationnelle :

•

I Convoquer la mémoire du spectacle

La plupart des exercices ont été expérimentés dans l'atelier conduit par Robert Cantarella à Avignon.

1/ Former un cercle : chaque élève s'adresse à un autre (en l'appelant par son prénom pour créer un effet de réel) et lui adresse un mot, une phrase de la pièce qu'il garde en mémoire. Redonner ainsi à entendre le **lexique** de la pièce.

2/ On peut aussi proposer l'exercice suivant : chaque élève, quand il le souhaite, vient au milieu du cercle et :

- Reproduit un geste qu'il a observé pendant le spectacle.
- Reproduit un geste et une parole

3/ Leur demander de rejouer à plusieurs un passage de la pièce (en étant au plus près de ce qu'ils ont observé pendant le spectacle)

- uniquement avec le corps (par exemple une scène où le père vient observer sous le nez les autres personnages installés sur leurs modules).
- Avec le corps et la parole (en reprenant des passages du texte de mémoire, de façon approximative, dans leurs propres mots)
- Même chose mais cette fois-ci avec le texte (désir aigu du texte après avoir éprouvé la difficulté de le restituer de mémoire). Soit les mêmes élèves prennent en charge à la fois le texte et la gestuelle soit on dissocie les deux (les uns lisent le texte tandis que les autres le donnent à voir par le corps).

4/ On peut également reprendre l'exercice proposé par Vitez à ses comédiens pour mettre en lumière « la substantifique moelle » de la pièce : rejouer toute la pièce en 4 minutes !

NB : Plusieurs groupes font des propositions pour qu'on puisse comparer les enjeux retenus.

5/Pour finir on peut leur proposer de faire une bande-annonce de la pièce sous forme de théâtre image.

II La réception de la pièce

Quelques réactions recueillies parmi les élèves à Avignon :

Etonnement devant la présence du texte sur un écran (« pièce pour malentendants » ont dit certains élèves !! reprenant ainsi sans le savoir une partie de la citation d'Eugénio Barba : « Le théâtre doit s'adresser à la fois à un sourd, à un aveugle, à un enfant et à un savant »), étonnement devant l'immobilité des spectres, l'absence d'adresse interpersonnelle...

III L'observation et la nomination

Faire décrire précisément la scénographie: sur quoi sont assis les personnages (forme, matériau, couleur), l'écran en fond de scène et l'ordinateur à cour sont-ils présents pendant les cinq actes ? de quelle matière sont les rideaux, comment est délimitée l'aire de jeu, la

lumière est-elle la même dans les premiers actes et au dernier ; les costumes évoluent-ils ? sont-ils tous d'époque ?etc....

La scénographie :

1/ Le dispositif scénique

Rappel :

- Espace dramatique : espace où est censée se dérouler l'action de la pièce (grotte, maison de Géronte...). On distingue l'espace réel (dans lequel évoluent les personnages) et l'espace virtuel évoqué (= hors-champ).
- Espace scénique : scène proprement dite + coulisses.
- Espace théâtral : scène + salle.

Comment résoudre le problème posé par les différents espaces dramatiques ?

- Création d'un lieu unique, abstrait .
- Absence de reconstitution naturaliste des lieux évoqués dans la pièce.
- Il ne s'agit pas de montrer une grotte mais de la **suggérer de façon métaphorique et synecdochique**.
- L'imaginaire du spectateur se trouve ainsi fortement sollicité: c'est lui qui reconstitue mentalement la grotte à partir des quelques indices qui lui sont donnés :
- Jeu des acteurs (quand ils font un petit saut pour signifier le changement d'espace: ils rentrent dans la grotte)
- Modules (répartis dans tout l'espace scénique : scène et coulisses), supports à l'écran vidéo et à l'ordinateur (Actes II, III, IV) et surtout aux personnages « posés » dessus comme dans une installation muséale (Alcandre les dévoile – il retire le tissu qui les recouvre - révélant ainsi l'étrangeté de leur statut de spectres) .Ces modules métalliques avec leurs différentes hauteurs sont conçus bien sûr comme des machines à jouer mais ils donnent aussi à voir ou plutôt à imaginer la matière brute-la roche- les différentes aspérités, (des stalagmites peut-être) d'une grotte.
- Espace clos: **cadrage** d'une aire de jeu (à la fois grotte et « boîte noire ») avec l'installation d'un sol noir et surtout de tulles noirs latéraux et frontaux.
- Les tulles noirs au Vème acte (deux tulles frontaux espacés de la largeur d'un couloir) dessinent un autre espace de jeu : espace bifrontal (le père d'un côté, les spectateurs réels de l'autre) celui où précieusement se joue la pièce dans la pièce.

2/ Les lumières

Le rôle de la lumière est essentiel dans la pièce :

- Associée au tulle, elle permet de rendre sensible le jeu de disparitions/apparitions. Il suffit d'une bascule de la lumière pour que le tulle (éclairé par devant) devienne opaque ou transparent (éclairé par derrière) et par conséquent cache ou dévoile.
- Elle suggère des espaces incertains: Au début de l'acte I, lorsqu'Alcandre et Pridamant (à l'avant scène) n'ont pas encore pénétré dans la grotte , une lumière rougeoyante nous en laisse seulement deviner l'existence.

Dans les actes II, III, IV , (à l'intérieur de la grotte) la lumière n'est jamais directe.(présence de miroirs asservis sous les modules cf document)

La présence « d'éblouisseurs » (derrière les tulles) créent un contre-jour permanent qui nous laisse là encore seulement deviner des volumes, des formes, de la matière mais ne nous donne jamais à voir l'espace de manière claire et distincte. La grotte n'est jamais dévoilée dans son entier.

Dans l'acte V, la lumière bleutée suggère un extérieur (soir de lune peut-être ?) mais là encore l'espace n'apparaît qu'à travers un prisme brumeux et incertain.

- Seuls les acteurs se détachent nettement, aussi bien dans le dernier acte qu'aux actes II, III, IV, où la lumière blanche qui les éclaire en contre-plongée les surexpose, et comme des hologrammes, les isole du décor dans lequel ils ont l'air de flotter de façon fantomatique.

3/ Les costumes

Les costumes des premiers actes confirment cette impression fantomatique (il s'agit bien dans le texte de donner à voir des spectres): costumes blancs atemporels dessinant de simples silhouettes évoquant des types (jeune première...) notamment pour le costume d'Isabelle (costume japonais en papier). Ceux du dernier acte en revanche (pièce dans la pièce) sont de vrais costumes. Rouges, soyeux, lumineux, ils épousent sensuellement le corps des acteurs.

IV De la nomination à l'interprétation

Actualisation

Comment rapprocher le lointain ? Comment actualiser une pièce classique ? Comment faire en sorte qu'elle puisse aussi et encore nous parler d'aujourd'hui ?

En modifiant le niveau de langue d'un texte, en le dégraissant comme dans *l'Andromaque de Perceval* ? En modernisant le contexte (loft berlinois, téléphone portable...) comme dans *Nora*, *Maison de poupée* d'Ibsen mise en scène par Ostermeier ?

NB : Ces deux pièces faisaient partie de la programmation d'Avignon (2004)

F. Fisbach, lui, a choisi de maintenir la distance tout en la réduisant : il prend en compte la pièce intégralement dans une version fidèle au texte du 17^{ème} mais pour autant ne mime pas l'époque et s'adresse bien à un spectateur du XXI^{ème} siècle de la même manière du reste que Corneille s'adressait au spectateur de son temps, comme l'atteste la forte contextualisation de certaines références (par exemple: « *Il se hasarda même à faire des romans/ Des chansons pour Gautier, des pointes pour Guillaume* » -Guillaume= acteur célèbre d'alors-). « *Contrairement à Racine, poète qui impose un monde, Corneille est un auteur contemporain au sens où il fait référence à l'actualité de son temps* » explique F. 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.* » poursuit-il.

Examinons donc ces formes contemporaines de représentation :

1/ Utilisation des moyens techniques mis au service de l'écriture scénique

contemporaine : passeurs du texte qu'ils désempoissent, ils fonctionnent comme des signes de connivence envoyés au spectateur pour rappeler son appartenance au XXI^{ème} siècle.

- Ecran vidéo (sur lequel le texte est projeté)

- Ordinateur
- Lumières

2/ Imprégnation et contamination par d'autres champs artistiques : les arts plastiques.

- Images plastiques (formes géométriques...) que la lumière fait naître du tulle(dans de dernier acte)
- Dispositif scénique aux allures d'installation (modules disposés dans l'espace)

: la danse contemporaine

- Déplacements très chorégraphiés (Mise en jeu de tout le corps, appui sol...) dans le dernier acte.

3/ Choix de la distribution

Le plateau est à l'image de notre société métissée : les interprètes qui appartiennent à des nationalités différentes font voyager le spectateur au-delà de ses frontières : présence d'une actrice japonaise, d'un acteur italien, et d'un acteur camerounais qui interprète le rôle du mage. « *Il y a un acteur camerounais qui va jouer le mage et qui n'a aucun doute sur les pratiques magiques. Cela m'intéresse qu'il y ait un interprète pour qui ce rapport au magique soit plus évident, qui croit qu'effectivement qu'on puisse voyager dans une boîte d'allumettes* » explique F. Fisbach.

Ce mage toutefois n'a rien du mage fabricant d'elixirs qu'on trouvait dans les pastorales à la mode au 17^{ème} : il s'apparente davantage au guérisseur, à l'ostéopathe du 21^{ème} siècle. C'est par le **corps** qu'il aborde les autres personnages et tente de les rendre en paix avec eux-mêmes, notamment les deux pères (Pridamant qu'il met en condition corporelle au début de la pièce, Géronte qu'il manipule de façon très sensuelle sans préoccupation de son statut social).

4/ Souci de rendre compte du sens diachronique des mots: F. Fisbach nous laisse entendre et voir (cf l'écran) la langue de Corneille dans sa forme originelle mais il tisse un lien avec la langue actuelle en signalant les mots qui aujourd'hui ont changé de sens. (dans le générique initial puis en direct avec l'intervention d'un commentateur de mots pendant le 1^{er} acte)

5/ Contextualisation politique.

« *L'illusion comique rend hommage au théâtre, au service public. Lorsque Corneille écrit cette pièce, c'est le début d'un mécénat officiel et le roi reconnaît que les comédiens sont des citoyens à part entière* » rappelle F. Fisbach dans un interview mais aussi dans un texte projeté au début du spectacle.

Choisir de monter *L'illusion comique* à Avignon un an après la remise en cause du statut des intermittents est une démarche implicitement politique. « *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* » poursuit-il.

Faire acte politique c'est donc pour F. Fisbach rendre hommage au théâtre (il n'est sans doute pas sans importance que la grotte soit aussi la boîte noire du théâtre) et surtout rendre hommage aux deux actants essentiels de la cérémonie théâtrale : l'acteur et le spectateur .

a/Hommage à l'acteur

Comment se manifeste cet hommage (dont Corneille, du reste, avait déjà à sa façon le souci : qu'on se rappelle son désir de fournir à chaque acteur un morceau de bravoure cf fiche amont) ?

a/ Par le jeu des lumières (faisceau serré sur l'acteur et non sur le dispositif scénique. Effet zoom sur l'acteur. On induit ainsi le champ visuel du spectateur)

b/ Par l'intérêt pour l'acteur en tant que personne et pas seulement en tant qu'interprète. « *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* » dit-il. « *Les acteurs sont donc invités à sortir de leur rôle pour livrer aux spectateurs leurs impressions et leurs convictions. C'est un travail particulièrement difficile qui consiste à sortir du retrait confortable dans lequel acteurs et spectateurs peuvent parfois s'installer ..* »

- S'explique sans doute ainsi le désir de montrer les acteurs dans les coulisses (qu'on voit en transparence derrière les tulle) en train de vivre, de manger, de lire, de nous livrer leurs états d'âme (retrancris sur un écran à court grâce à un ordinateur).

NB : A Avignon ces **effets de réel** - commentaires des acteurs sur leur ressenti - intervenaient en direct pendant le spectacle dans la même temporalité donc que la fiction. Il semblerait qu'actuellement ils soient communiqués à la fin de la pièce pendant le temps des applaudissements.

- S'explique sans doute ainsi que le générique initial décline en même temps que leur nom, leur âge et leur parcours .
- S'explique aussi sans doute ainsi que la parole leur soit laissée au V^{ème} acte pour qu'ils puissent se raconter (sphère privée, sphère professionnelle, motivations pour devenir comédien....)
- Le choix d'une double distribution (pour Matamore, Lise, Isabelle, Clindor, Adraste) manifeste l'importance accordée à l'acteur dans la construction du sens. « *D'une version à l'autre, la couleur de la représentation, son sens se transforment, alors que la mise en scène reste la même. Avec cette proposition j'aimerais rappeler combien chacun vient révéler une vision possible du personnage qu'il joue.* »

La double distribution provoque la polysémie, crée des effets de sens. Il n'est pas inintéressant qu'un même acteur prête son corps, sa voix, son regard sur le monde, son parcours artistique, un soir à Adraste (l'amoureux éconduit) et un soir à Clindor (l'amoureux chanceux). L'alternance des rôles (même chose avec Lise et Isabelle : un soir suivante, un soir jeune fille noble, un soir seulement désirée, un soir authentiquement aimée) n'est pas sans renvoyer à l'image privilégiée dans la pensée baroque de la roue de la fortune.

L'âge des acteurs induit aussi des propositions différentes : l'histoire d'amour, de désir, de trahison, paraît plus grinçante quand elle est jouée par des acteurs de 10 ans plus âgés (Valérie Blanchon/Giuseppe Molino).

Le sexe des acteurs est également déterminant : la mise à mort de Matamore n'a pas le même impact sur le spectateur quand elle provient de la parole déréglée d'un homme (Christophe Brault: contrepéties, fantaisie verbale très rabelaisienne) ou de la gestuelle burlesque d'une femme (portant cuirasse et ruban dans les cheveux !).

Pour F. Fisbach « *le personnage n'existe que parce qu'il y a un acteur pour l'interpréter et un spectateur pour le saisir et sans eux il n'a pas de vérité* ».

Quid du metteur en scène ? ! !

Il semblerait que F. Fisbach sonne le glas de sa suprématie. Sans aller jusqu'à dire qu'il n'a, pour lui, pas plus de place que le dramaturge du XVII^{ème} (qui s'occupait uniquement de la distribution et laissait même l'intendance du plateau à un régisseur- le metteur en scène à proprement parler n'apparaissant qu'à la fin du XIX^{ème} cf Antoine) Frédéric Fisbach lui assigne toutefois un rôle beaucoup plus modeste que celui qu'il a pu avoir lors de ces dernières décennies.

F. Fisbach interroge en tout cas dans *L'illusion comique* le statut et la nature du métier de metteur en scène. Quelle est sa fonction ? Régler les signes de la représentation ? Faire en sorte que la parole de l'acteur advienne (à l'image d'Alcandre qui claque dans ses mains pour aider Matamore à parler) Avoir le souci du corps de l'acteur : le mettre en condition physiquement (cf Alcandre dont on a vu qu'il cherchait à apaiser le corps des deux pères) mais aussi artistiquement (le **cadrer**) ?...

b/ Hommage au spectateur

Le rôle du spectateur en revanche devient essentiel : à l'instar de Pridamant qui non seulement est « agi » par la représentation (il en sort guéri, réuni, après avoir été remué, chaviré.) mais qui agit (c'est par son regard autant que par celui d'Alcandre que les spectres s'animent dans la grotte. C'est lui qui lit dans la boule de la voyante-) le spectateur est invité à trouver sa jubilation dans la lecture et l'activation des signes qui lui sont donnés à voir. Rapport quasi interactif entre le spectateur et le spectacle.

Distanciation

« Quand les causes artistiques sont fragilisées, il y a une nécessité à défendre le théâtre non comme un lieu où on nous dit ce qu'il faut penser, ce qu'il faut croire, mais comme un lieu d'inquiétude, de questionnement, de divertissement aussi bien sûr, et de travail tout simplement »

Si le lecteur – spectateur de Corneille était déjà invité à mettre en doute ce qu'il voyait, (« *Cette mise en doute de la perception est le grand dada d'une époque où se font de grandes découvertes dans le domaine de l'optique : microscope ...* ») le spectateur de F. Fisbach l'est encore davantage: la mise en scène produit une perturbation de sa perception en démultipliant les différents niveaux d'imbrication du texte et en secrétant des effets **d'étrangeté** très brechtiens.

1/Brouillage des différentes temporalités:

- Anachronismes : costumes d'époque (Pridamant, ...) et costumes contemporains (Alcandre -pieds nus-) et parfois les deux à la fois (comme pour établir des ponts entre les siècles) : l'intervenant, extérieur à la diégèse, qui vient en marcel et en bottes 17^{ème} siècle commenter le sens des mots...+ -cf supra- présence d'un matériel technique : écran, ordinateur – qui délivre du reste un texte troué – espaces incongrus entre les lettres- comme si la technique moderne était défailante)

2/ Brouillage des espaces :

- Le commentateur de mots intervient dans l'espace de la fiction.(à l'avant-scène à cour = devant la grotte)
- La scène semble se prolonger dans les coulisses : les acteurs « hors-jeu » sont installés sur les mêmes modules que ceux qui sont présents sur la scène.
- A l'acte V Lise et Isabelle (censés jouer Théagène et Clarine dans la pièce dans la pièce se retrouvent derrière le rideau de tulle (qui réinstalle un 4^{ème} mur sur scène) autrement dit dans le même espace que le père. Certes elles sont aussi en position de spectatrices puisqu'elles observent Clindor et Rosine mais elles ne devraient pas être dans le même espace n'ayant pas le même statut : elles font partie des acteurs de la pièce dans la pièce et non de la pièce cadre comme Pridamant.
- Mais le brouillage le plus manifeste concerne l'espace où évolue Pridamant : dans le texte de Corneille une didascalie précise (du moins dans une version ultérieure à celle de 1635) qu' « Alcandre et Pridamant se retirent dans un des côtés du théâtre) pour assister au spectacle de la vie de Clindor. Or dans la mise en scène de F. Fisbach le père ne cesse de se déplacer dans l'espace où apparaissent les spectres.
-
- NB : Pour bien faire mesurer aux élèves la singularité du parti-pris de F. Fisbach on pourra leur montrer un passage d'une mise en scène classique.

(Cassette CRDP *L'illusion comique* Maurice Robert, 1970)

+ mise en scène de Villégier

+ mise en scène de Strehler

3/ Brouillage des statuts entre les acteurs et les spectateurs (fictifs et réels) :

- Les spectateurs = les acteurs

Pridamant dans le texte de Corneille est déjà un miroir du spectateur réel. Dans la mise en scène il devient le miroir du spectateur idéal fantasmé par F. Fisbach : spectateur actif, regardeur qui fait le spectacle comme il faisait le tableau pour Marcel Duchamp.

Actant à part entière, c'est sa présence active qui actualise le monde virtuel des spectres. Ce n'est donc plus la posture rassurante du spectateur (bien calé à l'abri d'un 4^{ème} mur) mais bien celle de l'acteur qu'il adopte :

- Dès l'acte I le mage manipule le corps du père pour lui faire jouer le rôle de son fils (quand il raconte un épisode de sa vie sous forme de sommaire).
 - Pridamant déambule constamment entre les modules sur lesquels sont posés les personnages pour venir les observer sous leur nez.
 - Il rétablit un lien par son propre regard entre les personnages qui se parlent sans se regarder.
 - Il est même à certains moments le destinataire de la parole : Lise par exemple s'adresse à lui (au lieu de s'adresser à Isabelle).
 - Il sert de relais dans le déroulé de l'action : le magicien tend les clefs à Pridamant qui les donne à Lise...etc...

- Les acteurs deviennent spectateurs :

- A l'inverse les spectres peuvent aussi observer la déambulation de Pridamant.

- A la fin de l'acte V les acteurs de la pièce dans la pièce (après s'être partagé l'argent) sont en posture de spectateurs lorsqu'ils observent Pridamant et Alcandre.

Les commentaires des acteurs « hors-jeu » (branchés sur écoute dans les coulisses pendant le spectacle) peuvent trouver un écho chez les spectateurs réels qui sont eux aussi traversés par des pensées divagantes au regard de la pièce : pensée du corps - mal assis, chaud, soif...-, pensée de son propre rapport au père, au fils, pensée de ses amours trahis, de ses amours fidèles, pensée des heurs et malheurs à venir, pensée du bonheur de pouvoir cadrer grâce au théâtre un petit morceau du monde ...)

▪

4/ Brouillage de la distribution des rôles :

Faire jouer un même rôle par deux acteurs différents en alternance à chaque représentation produit une distanciation entre l'acteur et le personnage et pour le spectateur (s'il voit les deux représentations) et pour l'acteur évidemment « *Je peux vous assurer qu'il y a quelque chose d'étrange à voir un acteur jouer mon propre rôle. Comme si on ne pouvait pas s'approprier son propre rôle* » confie l'acteur Christophe Brault (Matamore/)

La distanciation est d'autant plus grande que le changement d'acteur peut se doubler d'un changement de sexe : Matamore et Géronte sont joués alternativement par des hommes ou des femmes.

NB : Cette indifférence au sexe participe d'ailleurs du désir de convoquer davantage des figures que des personnages (caractérisés psychologiquement)

5/ Brouillage de la distinction scène /salle : annulation du 4^{ème} mur

- La salle (du moins à Avignon) reste allumée en début de pièce.
- L'actrice incarnant le personnage de Rosine à l'acte V arrive de la salle et traverse le plateau en habit de ville (avant d'intervenir dans l'acte V).

NB : Lors de la représentation à Avignon le mage la prenait sur ses épaules.

- Les acteurs à la fin de l'acte V s'adressent à la salle, parlent de leur enfance, de leur vie privée, de leur parcours artistique, de leurs motivations pour devenir comédien.

NB: Cet insert de vie réelle intervient après que le père s'est exclamé « *Mon fils comédien !* » Il interrompt donc en apparence l'action mais la nourrit en réalité: la biographie des acteurs vaut comme argument supplémentaire à l'éloge du théâtre qui va suivre (Alcandre). Le lien avec l'action se tisse aussi grâce à la bourse que s'envoient les acteurs pour désigner un nouveau locuteur et qui appartient à la fiction des acteurs de la pièce dans la pièce.

- Le commentateur de mots interrompt l'action pour venir s'adresser frontalement à la salle.
 - Le mage établit une connivence amusée avec la salle (regards, adresses...)

6/ Brouillage de l'endroit et de l'envers : exhibition des coutures.Mise à nu de l'illusion.

- Les changements de décor se font à vue : on voit notamment le maniement de la poulie pour remonter le tulle à la fin de l'acte I.
- Les coulisses sont légèrement éclairées si bien que les acteurs sont visibles derrière les tulles qui les séparent de la scène.
- Les différentes strates du travail de « laboratoire » en amont de la représentation d'ordinaire gommées pour le spectateur sont ici données à voir :-

-Travail des répétitions :

Le nombre de jours de répétition pour chaque acteur est inscrit lors du générique sur un drap blanc, ce qui dénonce d'entrée de jeu l'illusion aussi sûrement que le petit rideau blanc brechtien.

La bourse que se renvoient les acteurs (en même temps que la parole) peut évoquer un exercice qui est souvent fait en répétition.

-Travail à la table : l'écran sur lequel est projeté le texte outre qu'il assure la fidélité à l'intégralité du texte de Corneille, au regard des libertés qui sont prises avec lui dans les contrepéties de Matamore notamment, souligne que le metteur en scène est avant tout un **lecteur** de la pièce. Le premier rapport qu'il entretient avec la pièce est d'ordre textuel. Le rappeler par la présence de l'écran invite le spectateur à mieux s'enchanter de l'opération alchimique qui permet sur scène de passer du Verbe à l'Image.

F. Fisbach espère ainsi faire partager au spectateur le bonheur qu'il a lui-même à évaluer les écarts, « *à avoir le texte sous les yeux et à voir en même temps ce qu'en font les acteurs* »

L'indication orale (intervention du commentateur) ou écrite (au moment du générique) de l'évolution du sens des mots participe de ce même désir de faire participer le lecteur au travail préalable de déchiffrement de la partition.

- Fabrication de la scénographie : une scénographie en devenir ?

Le dispositif scénique est donné à voir dans une sorte de mise à nu (matériau brut, métallique) comme en attente d'un habillage à venir ... par l'imaginaire du spectateur peut-être.

De même pour certains costumes : celui d'Isabelle , comme simplement ébauché, inachevé, provisoire en attente d'un tissu et de couleurs qui viendraient remplacer le patron de papier...

Rhapsodie

Tout se passe comme si F.Fisbach cherchait. à déployer la dimension « monstrueuse » et rhapsodique du texte de Corneille (cf fiche amont).

1/ Convocation de plusieurs types de théâtre

Dans *L'illusion comique* l'enjeu semble moins l'épure de la langue comme chez Racine que l'agencement des formes. Si Corneille dans son texte procède au montage de différents genres (comédie , tragédie, pastorale...), F.Fisbach dans sa mise en scène convoque des types de théâtre très différents.

- Théâtre de tréteaux (Acte I) , théâtre de rue = adresses du mage au public, rapport très direct, très frontal à la salle. Théâtre archaïque.
- Théâtre d'ombres: les jeux de lumière projettent les ombres des spectres sur les tulles latéraux (citation du projet initial : monter *L'illusion comique* en théâtre d'ombres)
- Théâtre de masques, commedia dell'arte : masque de Géronte.
- Citation du Théâtre de marionnettes : Alcandre manipule à vue le corps de Géronte comme une marionnette.

2/ les registres : effets de contrepoint

Corneille dans son texte varie les registres. Il passe en toute liberté du pathétique au comique au tragique à l'héroï-comique sans être encore inféodé au grand rangement classique. Or Fisbach va démultiplier ce jeu sur les registres: l'intervention, par exemple, du commentateur de mots au début de l'acte I vient en contrepoint , faire entendre un autre registre (didactique et comique) que le registre du père (registre pathétique)...etc

3/ Convocation d'esthétiques scéniques différentes

Si le dernier acte, comme les quatre autres, manifeste encore des signes de distanciation qui permettent au spectateur de jouir d'une position de surplomb (rond dans un rond projeté sur les tulles comme indice de la mise en abyme : pièce dans la pièce...) il est évident qu'il convoque une théâtralité beaucoup plus affirmée distillant pour le spectateur retombé dans les filets de l'illusion un plaisir d'une tout autre nature.

L'écriture scénique au Vème acte est de fait totalement différente :

- Codes de jeu : dans les actes II, III, IV, les acteurs quasi statufiés (posés sur leurs modules comme sur des socles), hiératiques, le corps en tension dispensant leurs mouvements (comme le faisaient sans-doute les acteurs au 17^{ème}) avec une grande économie de mouvements, isolés les uns des autres par la lumière (dans une sorte de champ / contre champ permanent) se transforment à l'acte V en êtres de chair : corps à corps chorégraphié, adresse à l'autre, effusion des sentiments...
- Costumes : Les costumes esquissés des premiers actes épousent à présent sensuellement le corps des actrices. Le papier devient tissu soyeux, le blanc se transforme en rouge d'autant plus flamboyant que la gélatine bleutée en réhausse l'intensité.
- Dispositif scénique :

Plus d'écran, plus de modules. Seuls les tulles dessinent un nouvel espace de jeu –un couloir- dans lequel se produisent les acteurs de la pièce dans la pièce.

Le spectateur se retrouve donc en pays de connaissance. On le rassure après l'avoir destabilisé. Ou plutôt, serait-il plus juste de dire, –et c'est là toute la force du Vème acte- on le rassure tout en le destabilisant (brouillage des espaces, interruption de l'action...cf supra). Distanciation et illusion sont en constante tension.

Réversibilité baroque oblige...

V Proposition de travaux d'écriture

1/Construire une plaquette comme celle qui est distribuée ax spectateurs à l'entrée d'un théâtre :

Rédiger la note d'intention du metteur en scène, faire un résumé de la fable et une proposition plastique (un costume, une couleur, un élément du dispositif scénique..)

2/ rédiger un article sur le spectacle.

Consignes :

- Exprimer son point de vue sur le spectacle à travers une analyse de la mise en scène.
- Partir d'une image , d'un élément de la mise en scène particulièrement frappant.

Ne pas commencer par raconter la fable mais intégrer seulement certaines données nécessaires à l'intelligibilité du propos au fur et à mesure de l'analyse de la mise en scène qui doit rester le fil rouge de l'article.

Saison 2004 2005