



Loïc Corbery, Suliane Brahim

© coll. Comédie-Française

L'illusion comique

d'après **Corneille**

Réalisation **Mathieu Amalric**

Avec Muriel Mayette-Holtz, Jean-Baptiste Malartre, Alain Lenglet, Denis Podalydès, Julie Sicard, Loïc Corbery, Hervé Pierre, Adrien Gamba-Gontard, Suliane Brahim
et Cyril Hutteau, Nicolas Wansycki

Diffusion unique le 21 mars 2024

Éclairage pédagogique par Laurence Cousteix, professeure de lettres et cinéma

« Chaque saison, depuis 2008, la Comédie-Française confie à un réalisateur de cinéma la création d'un film original à partir d'un spectacle de la programmation avec des scénarios adaptés pour le cinéma et sans aucun lien avec les créations scéniques (hormis la distribution). Ainsi les comédiennes et les comédiens de la troupe qui interprètent ces textes peuvent se confronter à un autre instrument : la caméra, à une autre proposition artistique, à un autre espace, à un autre regard : celui d'un cinéaste. »

Muriel Mayette-Holtz, présentation de la collection
La Comédie-Française fait son cinéma,
DVD Montparnasse

SORTIR DU THÉÂTRE

« Il faut tirer l'ancre, sortir du théâtre, fuir la scène et chercher les artifices de magie propres au cinéma. »

Mathieu Amalric, Note d'intention pour
L'illusion comique d'après Corneille

En douze jours de tournage, et en gardant la distribution de la mise en scène de *L'illusion comique* par Galin Stoev, Mathieu Amalric a relevé le défi d'adapter la pièce de Corneille dans le respect des contraintes imposées par la commande de la Comédie-Française et dans le plein exercice de sa liberté de créateur. Son adaptation, d'abord diffusée à la télévision en décembre 2010 sur France 2 puis projetée dans des festivals et saluée par la critique, offre une relecture volontairement anachronique de cette comédie complexe où l'alexandrin du XVII^e siècle se fait entendre dans un monde absolument contemporain du spectateur. Le réalisateur a en effet choisi de « fuir la scène » pour tourner en décors naturels, principalement dans l'Hôtel du Louvre, non loin de la Salle Richelieu pour que les comédiens puissent retourner y jouer le soir. Au-delà de l'aspect pratique, l'hôtel permet de déplacer l'intrigue dans un lieu contemporain où Alcandre (interprété par Hervé Pierre) n'est plus un magicien mais un concierge qui peut tout savoir des clients grâce à la vidéo-surveillance. C'est lui qui pourra renseigner Pridamant (joué par Alain Lenglet), père austère vivant dans un pavillon de banlieue, sur la vie de son fils Clindor (campé par Loïc Corbery), jeune homme épris de liberté et dont il est sans nouvelles depuis dix ans. Il lui fera voir cette vie depuis la salle de vidéo-surveillance de l'hôtel, version moderne de la grotte du magicien où apparaissent ces « fantômes vains » dont on comprendra à la fin de la pièce qu'ils étaient des comédiennes et des comédiens. Pridamant apprend grâce à ce dispositif que son fils travaille dans une société de jeux vidéo, au service d'un homme fantasque (Matamore incarné par Denis Podalydès) qu'on découvre jouant à *Call of Duty* dans une des chambres de l'hôtel. Le *miles gloriosus bouffon* dont Corneille avait fait son personnage le plus baroque et truculent apparaît ainsi comme un pur produit du XXI^e siècle, en adulte régressif tuant des ennemis virtuels sur un écran de télévision. L'hôtel, comme souvent au cinéma, que l'on songe à *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder, *La Main au collet* d'Hitchcock ou encore



© coll. Comédie-Française

Alphaville ou Détective de Jean-Luc Godard, cité en référence par Mathieu Amalric, permet de faire cohabiter tous les personnages dans un lieu unique qui est en même temps un espace pluriel et labyrinthique. Contrairement à l'espace scénique que le regard peut embrasser, l'espace cinématographique se déploie progressivement grâce à une caméra légère, qui circule de chambre en chambre, glisse le long des couloirs, visite les salles de réception, le bar, descend dans le parking où Isabelle détruit à coup de clubs de golf la voiture de son père, dans le sous-sol où Clindor est incarcéré à l'acte IV ou bien s'élève jusqu'au toit d'où Matamore est tenté à un moment de sauter. La caméra saisit l'intimité des intrigues amoureuses (l'union charnelle ratée de Lyse et d'Adraste, l'étreinte de Lyse et de Clindor dans les escaliers) comme les relations de pouvoir entre Géronte, Matamore, Pridamant et Lyse qui reconduisent les relations maîtres/valets du théâtre du XVII^e dans l'univers contemporain de l'entreprise et du monde des affaires. L'hôtel joue à la fois comme un lieu clos, un monde en soi, mais également comme un espace ouvert et inscrit dans la réalité d'aujourd'hui : de ses fenêtres, l'on voit Paris, on entend la rumeur de la ville, on reconnaît l'avenue de l'Opéra qui jouxte la Comédie-Française. La caméra s'autorise à en sortir pour filmer quelques courtes séquences dans la rue (Pridamant faisant son jogging) ou bien encore au Café de la Comédie (fin de l'acte IV). Pour l'acte V, le réalisateur prend une liberté plus grande encore avec la pièce et quitte l'hôtel pour une boîte de nuit où Pridamant retrouve son fils deux ans plus tard, comme l'indique un carton : « soir du 26 mai 2011 ».

« POUR UN CINÉMA IMPUR »

Laudace du film, qui en fait, à l'image de la pièce, un « étrange monstre »¹, tient à la fois aux contraintes de la commande, qui impliquent de conserver le texte, et à l'originalité des choix de mise en scène du réalisateur. En dépit de certaines coupes, nécessaires au respect du format téléfilm, le texte est conservé et l'alexandrin y est dit avec

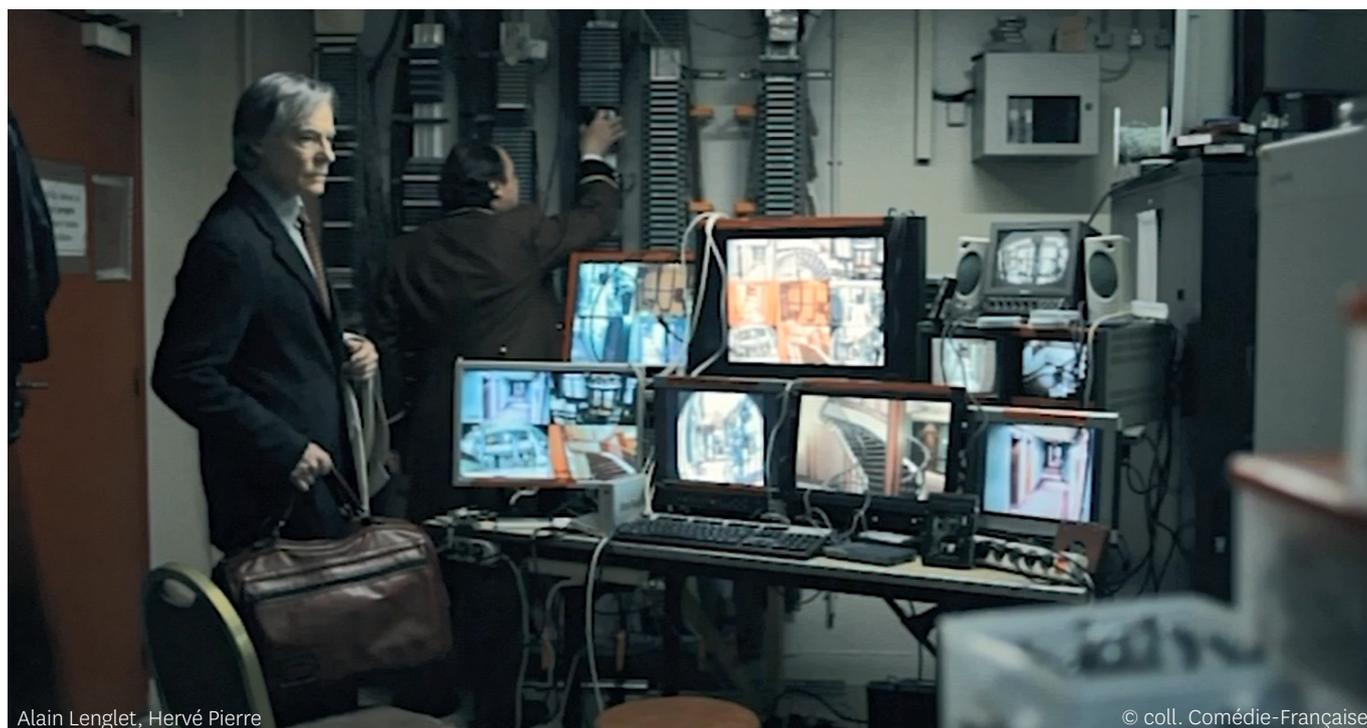
¹ Corneille, *épître dédicatoire À Mademoiselle M.F.D.R*

la perfection prosodique propre aux comédiennes et aux comédiens de la Comédie-Française. Mais le réalisateur travaille les alexandrins avec les outils du cinéma, non pas pour effacer les aspects théâtraux et naturaliser les dialogues, ou bien à l'inverse pour enregistrer des acteurs et des actrices de théâtre jouant une pièce versifiée, mais pour créer une forme d'art impur, une forme de « théâtre cinématographique » que le théoricien André Bazin appelait de ses vœux dès les années 1950 (« Théâtre et cinéma », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*). Le réalisateur joue par exemple sur la variété des combinaisons audiovisuelles que permet le cinéma : la voix, si elle est le plus souvent *in*, peut devenir *off* comme pour la tirade de Pridamant (Acte I, scène 1), transformée en monologue intérieur. Le père trop sévère y rumine le passé tout en échouant à terminer la maquette d'un bateau (« Je croyais le réduire à force de punir, / Et ma sévérité n'a fait que le bannir. » 7:35). Pour le monologue de Lyse (III, 6, 25:50), la voix *off* fait entendre sa plainte amoureuse sur des gros plans du chignon et du visage de la jeune femme ainsi qu'un montage de photos de Clindor. Le cadrage serré et la proximité sonore de la voix *off* donnent un accès purement cinématographique à l'intériorité du personnage tout en faisant entendre son dépit à travers le rythme régulier de l'alexandrin. Le texte peut être travaillé encore autrement pour respecter sa lettre tout en lui faisant exprimer l'emportement des passions amoureuses par des moyens cinématographiques : dans l'acte V, scène 3, lors de la dispute entre Clindor et Isabelle, sur fond de jalousie, les alexandrins s'affranchissent des tirades pour se chevaucher (1:06:00), les mots criés se recouvrent, en même temps que les corps se rapprochent et se repoussent dans une scène de ménage dont l'énergie et la violence regardent vers le cinéma américain des années 1970.

« N'EN CROYEZ QUE VOS YEUX » (V, 5)

La salle de vidéo-surveillance où Pridamant découvre sur les écrans la vie de son fils est la véritable trouvaille cinématographique de cette adaptation. Elle renouvelle la mise en abyme construite par Corneille dans la pièce pour célébrer le pouvoir du théâtre et la transforme en mise en abyme du cinéma, doublée d'une interrogation moderne sur l'illusion et le pouvoir des images. Alcandre est tout autant le concierge de l'hôtel que le maître des illusions, le montreur d'images, celui qui peut mettre en récit la vie de Clindor pour la dévoiler à son père. Mais les images sont celles d'une fiction dont Alcandre est non seulement le présentateur mais également l'acteur et l'auteur. De façon significative, c'est dans sa chambre encombrée de livres que s'ouvre le film. Nous le voyons y répéter le nom de Clindor, puis l'hémistiche « N'en croyez que vos yeux » comme le ferait un acteur avant un spectacle. Le regard caméra qu'il adresse à la spectatrice et au spectateur fonctionne comme un prologue espiègle qui nous invite à suspendre notre incrédulité. C'est à nouveau dans cette chambre que le film se termine : nous y voyons Alcandre, décidément l'auteur du film que nous venons de voir, et relais par conséquent du réalisateur, écrire de sa main l'épître dédicatoire que Corneille adressait en 1636 à Mademoiselle M.F.D.R.

Les glissements d'un niveau de fiction à l'autre témoignent de ce désir de faire croire à ce que nous montrent les images. Le montage fait en effet passer plein cadre les images des écrans de vidéo-surveillance pour que les plans s'offrent directement au spectateur et à la spectatrice sans la médiation du regard de Pridamant. La fiction dans la fiction passe ainsi au premier plan mais l'on revient à chaque fin d'acte au lieu d'élaboration de



Alain Lenglet, Hervé Pierre

cette fiction seconde, avec une insistance sur le support matériel des images (DVD, cassette mini-DV, disque dur) qui renvoie très concrètement aux images comme à des artefacts. L'adaptation se fait ainsi, à la manière de *Blow up* d'Antonioni, réflexion sur la manière dont le cinéma construit ses récits en images et leur puissance d'illusion. À l'acte V, le dispositif fictionnel change, pour que la leçon donnée à Pridamant soit complète. Comme le dit Alcandre en quittant la salle de vidéo-surveillance, « il faut passer à des effets plus beaux » et il ne s'agira plus pour Pridamant d'être le spectateur d'une illusion cinématographique mais bel et bien d'en être l'acteur en circulant sans le savoir dans l'espace même de cette illusion. La séquence de la boîte de nuit est en effet une autre manière de duper Pridamant en le faisant entrer littéralement dans les images, en le faisant jouer avec des simulacres (le pistolet chargé à blanc), en le rendant lui-même acteur d'un *finale* tragique dont il ne comprend ni la nature ni les enjeux symboliques.

« IL A CHOISI POUR LUI, JE VEUX CHOISIR POUR MOI. » (II, 5)

La relecture que le réalisateur propose de la pièce met l'accent sur la quête de liberté des filles et des fils. La volonté farouche d'échapper à la loi des pères passe par le moyen de la fugue (Clindor) ou celui de la rébellion violente (Isabelle). Le désir amoureux, les passions, la sensualité apparaissent dans le film comme la réponse sensible et vivante que la jeunesse oppose à la répression paternelle. Par son goût pour la fête, par sa frivolité encore adolescente que son père découvre dans les vidéos amateurs qu'il reçoit au début du film, Clindor refuse ainsi la vie grise et solitaire de Pridamant. De même

que par son amour pour Clindor, Isabelle s'affranchit de l'autorité de son père et de son pragmatisme d'homme d'affaires. La caméra mobile et sensible de Mathieu Amalric cherche sur les visages, sur les corps, les manifestations du désir charnel et volage qui circule entre Clindor et Isabelle (21:28), mais aussi entre Clindor et Lyse (36:28) puis entre Clindor et Rosine (1:08:35) et qui alimente aussi bien l'amour que la haine (monologue de Lyse 39:04). « Je vois la jeunesse, l'oubli, la sincérité absolue et successive des passions nocturnes. À la vie, à la mort. À l'instant. » (Mathieu Amalric, *Note d'intention pour L'illusion comique* d'après Corneille). La répression du désir par les pères nourrit une violence qui donne au film des aspects de film noir. La séquence nocturne sur le toit de l'hôtel est ainsi traitée en clair-obscur et les coups de feu résonnent : Adraste est tué d'un coup de revolver, Clindor est arrêté par les hommes de main de Géronte, sous les yeux d'Isabelle plaquée au sol par son père. Mais c'est dans la séquence de la boîte de nuit que la répression prend sa forme la plus terrible : au lieu d'Éraste, le réalisateur a voulu que ce soit Pridamant qui tire sur son propre fils, excédé par le spectacle immoral de son inconstance amoureuse. Sa tentative de suicide lui révélera la facticité de l'action à laquelle il a participé. Mais contrairement à la pièce, le film ne se termine pas sur la réconciliation du père et du fils ni sur la célébration par Pridamant du métier de comédien, ni sur l'éloge par Alcandre de cet art des simulacres qu'est le théâtre ou bien ici le cinéma. L'amertume de la dernière réplique (« Mon âme en gardera l'éternel souvenir ») fait entendre l'orgueil blessé d'un homme résolument insensible au plaisir du jeu de l'amour et des illusions, qui ne peut dès lors que de sortir définitivement du champ pour laisser son fils vivre librement sa vie de comédien.



Alain Lenglet, Hervé Pierre

© coll. Comédie-Française