

Filmer *L'Illusion comique*, réécrire Corneille ? À propos du film de Mathieu Amalric à la Comédie-Française (2010)

Julia GROS DE GASQUET

C'est en 2010 que Mathieu Amalric a réalisé le film *L'Illusion comique* avec les comédiens du Français. Les trois premières minutes du film permettent d'envisager les aspects les plus importants de cette réappropriation de Corneille. Amalric fait tout d'abord le choix d'un univers ultra-réaliste. En effet, le lieu que l'on devine peu à peu au début, lieu que l'on retrouve ensuite, avec le plan sur la fenêtre ouverte face à la perspective de l'Opéra, c'est l'Hôtel du Louvre. La situation est triviale : il s'agit du réveil d'Hervé Pierre, concierge de l'Hôtel du Louvre, installé dans une chambre tout en haut de l'édifice. C'est lui qui joue le rôle d'Alcandre. Or les premiers sons de sa voix sont *a priori* déphasés de cet univers et de cette situation triviale (grand désordre dans la chambre, réveil matinal) : il ne s'agit pas vraiment d'un texte, mais plutôt d'un exercice de la voix du comédien qui fait des sortes de gammes sur le mot *Clindor*. Cet exercice est complété par un hémistiche, un alexandrin tronqué, répété plusieurs fois et finissant avec un regard caméra : « N'en croyez que vos yeux », second hémistiche du vers 1815, acte V scène 6. Cette introduction donne à entendre le renversement sur lequel est construit le film. Et c'est là le deuxième point intéressant de cette appropriation : l'un des derniers hémistiches de la pièce commence le film et la dédicace de la pièce : « Mademoiselle, Voici un étrange monstre que je vous dédie... » occupe le plan final où apparaît la lettre écrite à la main par Alcandre qu'il glisse avec une cassette vidéo ayant pour titre *Clindor*, dans une enveloppe, au-dessus du bureau où traînent un programme rouge et un billet rouge de la salle Richelieu, bien présents dans le cadre. Ce renversement permet de comprendre que dès le début, il s'agit pour Alcandre de faire un film. Exaltation du cinéma en tant qu'art, là où Corneille exalte, par le biais du théâtre dans le théâtre, le théâtre en tant qu'art. Le troisième point important de cette réappropriation est la manière dont le texte est travaillé : coupes et redistribution de la parole, présence de voix *off* : au début du film, la voix d'Hervé Pierre qui accompagne son entrée en scène en Alcandre / concierge de l'Hôtel du Louvre sont en fait des vers de Dorante dans la pièce. Le texte est redistribué mais il est absolument indemne en ce qui concerne les alexandrins et leur diction. Ce qui est vrai pour Hervé Pierre est vrai pour l'ensemble de la distribution.

Ces trois points permettent d'entrer dans le vif du sujet : ce film transpose l'action de *L'Illusion comique* aujourd'hui, il propose une actualisation de la pièce, et ce faisant, il adapte la fable, la troublant quelque peu notamment dans le cinquième acte. Peut-on ici parler de réécriture ? Sans doute pas, dans la mesure où les vers sont ceux de Corneille et qu'aucun n'est trafiqué, ou réécrit. Si l'on saisit le mot de *réécriture* au sens plus large, l'œuvre cinématographique proposant un équivalent visuel, filmique de la pièce de théâtre, la question de la fidélité à l'œuvre se pose. Se pose aussi la question de la réussite ou non de cette adaptation.

Pour répondre à ces questions, sans doute faut-il saisir d'abord ce qu'est ce film du point de vue de sa commande institutionnelle et de ses conditions techniques. La question la plus évidente que pose le film est celle de l'adaptation, de la transposition de la pièce de Corneille à l'écran. Mais est-ce la question la plus pertinente devant cet objet filmique inclassable ? Il nous a semblé plus intéressant de voir ici ce que cette réappropriation de Corneille au cinéma permettait de dire sur l'œuvre cinématographique comme « créature » qui entretient des liens particuliers avec le réel et l'artifice.

Qu'est-ce que ce film ?

Ce film est d'abord un projet d'administrateur, la volonté de Muriel Mayette-Holtz alors administratrice générale :

Le réalisateur dispose de deux semaines pour le tournage et peut raconter avec les acteurs de son choix l'émotion qu'il a eue en voyant une représentation. Il doit alors oublier totalement la représentation théâtrale et ne se référer à aucun élément artistique du spectacle (costume, accessoire, décor). Seuls l'acteur et le texte sont au travail avec le réalisateur¹.

Il s'agit d'un concept : le spectacle doit être récent, les distributions théâtrale et filmique rigoureusement semblables. En revanche, le réalisateur ou la réalisatrice ne doit pas recopier la mise en scène, ni chercher à la transposer. Le film doit être une création nouvelle. Deux autres films ont été tournés, selon ces mêmes règles entre 2008 et 2010 : *Partage de midi* de Paul Claudel, par Claude Mouriéras, [avec Marina Hands, Éric Ruf, Christian Gonon, Hervé Pierre] et *Juste la fin du monde*, de Jean-Luc Lagarce, par Olivier Ducastel et Jacques Martineau, [avec Catherine Ferran, Laurent Stocker, Elsa Lepoivre, Julie Sicard, Pierre Louis-Calixte et Mathieu Hibon].

On saisit bien ici la volonté, de la part de l'administratrice générale, d'inventer quelque chose pour dépoussiérer l'image de la Comédie-Française, pour la faire entrer dans la modernité audiovisuelle, en invitant des réalisateurs de cinéma. Il y a là sans aucun doute une opération de communication qu'il ne faut pas négliger dans le regard que l'on porte sur le film d'Amalric. Il va étonner et c'est cet étonnement, cette provocation qui sont recherchés ici. Un objet non conventionnel souhaité *par* l'institution *pour* l'institution. S'il y a appropriation, elle est le fait de l'institution qu'est la Comédie-Française qui « se réapproprie » Corneille en le « dépoussiérant » avec cette collection cinématographique. Ce film n'est donc pas né du désir de l'artiste lui-même, mais d'une commande à laquelle il s'est plié avec amusement, curiosité, sens du défi, plaisir de direction d'acteurs et indubitablement, professionnalisme. Le réalisateur Mathieu Amalric a bien « joué », il a relevé le défi, il l'a fait.

Car en effet, les conditions du tournage sont loin d'être faciles : douze jours de tournage seulement en mai 2010, au moment où les comédiens jouaient *L'Illusion comique* dans la reprise de la mise en scène de Galin Stoev. Un tournage léger avec dix personnes seulement sur le plateau, un tournage dans les conditions naturelles des décors offerts par le lieu unique du tournage, l'Hôtel du Louvre, si l'on excepte la deuxième séquence qui se déroule dans un pavillon de banlieue, chez Pridamant.

Pour finir sur l'identité de ce film, il faut remarquer qu'il s'agit d'un téléfilm coproduit par France 2 et diffusé le 17 décembre 2010 en troisième partie de soirée devant

¹ Présentation de la collection de DVD sur le site des éditions Montparnasse (<https://www.cineclubdecaen.com/analyse/dvd/comediefrancaisefaitsoncinema.htm>). Présentation de la collection par Muriel Mayette-Holtz, administratrice générale de la Comédie-Française, DVD *L'Illusion comique*, décembre 2013.

350 000 téléspectateurs. C'est ce format télévisuel qui a imposé notamment les coupes dans le texte pour ramener le film à 1 heure et 17 minutes.

Pour aller plus avant dans la question de l'identité esthétique de ce film, il convient de montrer tout ce qu'il n'est pas et de saisir comment se construit la transposition de la pièce en film.

Pourquoi ce film est-il une « inadaptation » ?

Ce film n'est ni une captation de la mise en scène, ni une recreation dans des décors naturels de la fable théâtrale. Ce film a oublié le théâtre. Il s'en tient éloigné au moment même où le théâtre, en la personne des comédiens du Français, investit le plateau.

L'un des premiers et derniers plans du film montre la perspective de l'Opéra. Or pour qui connaît la géographie parisienne et la topographie des lieux, il apparaît clairement que la Comédie-Française se trouve juste en face de l'Hôtel du Louvre. Commode pour les comédiens qui n'ont que la rue à traverser pour passer du plateau de théâtre au plateau de cinéma, ce lieu est aussi emblématique du « pas de côté » que fait Mathieu Amalric en réalisant ce film. Tout près de la Comédie-Française, mais dans une autre perspective, c'est là que le film regarde. Le regard du spectateur est guidé le long de la perspective qui mène du Louvre à l'Opéra par un plan qui ouvre le film et que l'on retrouve pour la dernière séquence. Cet écart géographique semble contenir tout le projet du film.

Cette image nous permet en effet d'approcher le travail de transposition qu'opère le film : une adaptation ni fidèle ni infidèle qui fait « un pas de côté ». Pour expliciter ce geste artistique, prenons le début du deuxième acte de la pièce de Corneille. Dans la pièce, c'est dans la grotte du mage Alcandre que par le prestige de la magie, apparaissent Clindor et Matamore sous les yeux de Pridamant :

Voyez déjà paraître

Sous deux fantômes vains, votre fils et son maître (v. 217-218)

Ces vers sont suivis de la première apparition de Matamore dans la pièce, joué par Denis Podalydès dans le film : la salle de vidéosurveillance de l'hôtel devient le lieu transposé et actualisé de la grotte d'Alcandre. Ce déplacement, dans les sous-sols contemporains et hautement technologiques d'un hôtel de luxe parisien relève de cette esthétique de l'écart. Comment parler en effet de fidélité ou d'infidélité ici ? La proposition est si étonnante, si inattendue qu'il ne semble pas que la question de la fidélité ou de l'infidélité à l'œuvre de Corneille soit la bonne clé, le bon mode pour regarder ces scènes du film. On peut trouver cela tiré par les cheveux, exagéré ; on peut au contraire considérer qu'il n'y a pas de plus juste vision aujourd'hui de ce qu'est la technologie numérique qu'en la comparant à une magie des temps modernes. Quel que soit le jugement de valeur que l'on porte sur cette actualisation, elle assure la cohérence de l'ensemble du travail cinématographique : « n'en croyez que vos yeux » nous dit Alcandre face caméra au début du film. Pridamant est installé devant des écrans pour ce qui constitue les actes II, III, et IV de la pièce ; le jeu d'actualisation va encore plus loin lorsqu'Amalric fait de Matamore un créateur de jeux vidéo, lui-même joueur : tous ces combats dont le matamore fait sa rhétorique deviennent, dans le film, la duplication d'images de combats guerriers dans un jeu vidéo à la mode. Matamore ici peut à la fois dire et faire, et le dire n'équivaut pas au faire. Le dire, par exemple au v. 232 « Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort », s'accompagne du jeu avec les manettes de la console jeu : Podalydès dit ce vers et se joue de lui en jouant avec la console.

Qu'il y ait actualisation par le concours de tous ces éléments contemporains est une évidence, que cette actualisation soit plus ou moins réussie, il en va de l'opinion de chacun, mais ce qui est indéniable, c'est l'ultra cohérence du propos cinématographique

organisé autour de la question du voir, de l'image, de ce qui fait image, du rapport que l'image entretient avec le réel, de la manière dont un professionnel du jeu – ici c'est l'acteur Podalydès – peut s'emparer de cette question de l'image.

Ce qui est intéressant c'est qu'au-delà de la question de la fidélité à l'œuvre de Corneille, au-delà de la question inévitable de l'adaptation et de sa réussite², Amalric pose une question de cinéaste, à partir du « noyau dur » de *L'Illusion comique* de Corneille : comment l'art et la technique s'accommodent-ils ensemble, quelle est la place de l'artifice dans un art mimétique, comme le théâtre et plus encore comme le cinéma ?

En définitive devant ces scènes comme devant toutes celles du film, on voit bien que le souci d'Amalric n'est pas de rendre l'œuvre plus accessible au cinéma qu'au théâtre, ce n'est pas un travail de vulgarisation. Dans l'actualisation, le réalisateur n'adapte pas mais il « inadapte » la pièce. Cette « inadaptation » répond en profondeur au commentaire de Corneille, « voici un étrange monstre que je vous dédie » : ce film est une création qui produit une créature impossible qui n'est pas adaptée à la télévision d'aujourd'hui ou au cinéma, une créature incompréhensible qui est pourtant pleinement cinématographique. Cet étrange « monstre » joue avec un certain nombre d'éléments convenus du langage cinématographique et opère une torsion, prenons l'exemple du son. Il est traité de manière singulière et attentive dans toutes les scènes. La rumeur de la ville au matin ou à la nuit venue, des sonneries de réveil ou de téléphones, des bruits triviaux comme par exemple le tourniquet de l'entrée de l'Hôtel du Louvre, la musique d'une boîte de nuit dans l'acte V, sont autant de sons qui se superposent à la voix des comédiens et des comédiennes et viennent la brouiller. Dans les sous-sols de la prison, Isabelle est guidée par la voix de Clindor qui se propage, déformée, à travers le réseau des tuyaux, véritables boyaux de fer de cette antre contemporaine, cave ou garage.

Autre élément du langage cinématographique, le cadrage. Il saisit toujours plusieurs réalités en même temps : par exemple, dans la grotte d'Alcandre, tour de contrôle des écrans de vidéo surveillance, la caméra capte à de nombreuses reprises Pridamant regardant de profil ou de dos « le film » de la vie de son fils, images de caméra de surveillance emboîtées dans l'image filmique, en basse définition, parfois floues, souvent en noir et blanc, sans relief. Cette superposition des images avec emboîtement des regards (nous regardons Pridamant regarder et nous voyons le film en même temps que lui) complexifie le cadre.

Dans la construction même du film, la dernière séquence, celle de la boîte de nuit qui correspond au cinquième acte de la pièce, ne suit pas littéralement le texte de Corneille : Pridamant jusqu'alors spectateur, devient acteur semant la panique dans la boîte de nuit en tirant plusieurs coups de feu avec l'arme qu'Alcandre lui a remise au début de la séquence. Traqué, il s'enfuit dans les sous-sols avant de se retrouver dans une impasse, et de tenter de se suicider. Il se rend compte alors que le pistolet est un leurre qui ne tire pas de balles véritables. Obligé de revenir sur ses pas, il découvre qu'il a participé au tournage d'un film dont son fils est l'un des protagonistes. Si le film d'Amalric ici se sépare de la fable théâtrale, il n'en demeure pas moins que le faux pistolet indique déjà l'idée de jeu et d'imitation, idée présente dans la pièce. Le moment des coups de feu renvoie à une scène tragique. Ce moment de tragédie est contredit dans la séquence suivante par la découverte du leurre, le pistolet ne pouvait tuer personne. La tragédie trouve immédiatement à s'inverser. La fable et le film diffèrent donc et pourtant l'esprit de l'une est bien inscrit au cœur de l'autre.

² Voir à ce propos le n° 616 de la revue *Positif*, le dossier sur l'adaptation cinématographique, le chapitre de Marie-Madeleine Mervant-Roux sur ce film (« Vous n'avez encore rien vu », dans *Positif*, n° 616, *L'Adaptation aujourd'hui*, Actes Sud, 2012, p. 107).

Mais ce qui signale avec le plus de force cette « inadaptation » aux attentes d'audiences télévisuelles ou cinématographiques, c'est le parti-pris de faire parler les comédiens dans ce monde ultra contemporain en alexandrins du XVII^e siècle. C'est là que l'actualisation « résiste » et s'inverse même en une sorte d'anachronisme.

La question de l'alexandrin dans le film

Quand la langue alexandrine se frotte à des actions hyper réalistes, hyper contemporaines, que produit cet anachronisme ? Une impossibilité que seul le cinéma rend possible. Prenons pour exemple la scène 3 de l'acte IV, le monologue de Lyse qui commence : « Ainsi Clindor je fais moi seule ton destin (v. 1144) ». Lyse jouée par Julie Sicard écrit ici un courriel à Clindor. Le monologue théâtral est remplacé par un monologue intérieur écrit par Lyse qui hésite, reprend, formule quelque chose qu'elle relit à mi-voix. Le plan prend soin de nous montrer l'écran de l'ordinateur sur lequel les alexandrins sont rigoureusement écrits respectant leur loi des douze syllabes dans une diction absolument « naturelle » et tout à fait contrainte puisqu'elle respecte les vers, sans élision, avec diérèse quand il le faut. Le vers cornélien a selon nous besoin de l'artifice pour être audible, il résiste foncièrement à tout essai de naturalisation. Or que se passe-t-il ici ? S'agit-il d'une « naturalisation » du vers ? Dans cette scène, et cela est vrai de l'ensemble du film, le vers alexandrin, en tant que présence incongrue et artificielle, en se frottant à des situations triviales, fait des étincelles ; il décale ces situations, les rend actuelles et inactuelles en même temps, si bien qu'il triomphe, qu'il résiste précisément parce qu'il est maintenu dans un univers où il est totalement inattendu. L'artifice résiste et le cinéma d'Amalric ne produit pas un film au sens habituel du mot, il fait un pas de côté par rapport au théâtre et dans cet écart il fait émerger une œuvre insolite, impure, où l'artifice se mêle au réel pour créer la surprise de l'art.

Pour conclure, et pour reprendre la formule de Lautréamont qui définissait le surréalisme comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection, ce film pourrait se regarder comme la rencontre d'un alexandrin et d'une caméra dans un hôtel de luxe. Il faut regarder la scène désopilante où Podalydès / Matamore joue avec le sabre que des Japonais acheteurs de jeux vidéo ont apporté comme cadeau dans un dîner mondain, ou encore la scène où Suliane Brahim / Isabelle démolit en hurlant à coups d'alexandrins, de clubs de golf et de hache la *Jaguar* de son père. Autant de scènes impressionnantes où les comédiens du Français se prêtent avec aisance et évidence à cette création surréaliste.

Annexe

[\[Extrait vidéo de *L'Illusion comique*\]](#)