



Brigitte Jaques-Wajeman,
metteur en scène

Actrice et metteur en scène,
Brigitte Jaques-Wajeman dirige
la **compagnie théâtrale Pandora**
depuis 1976.

***Vous avez monté de nombreuses
pièces de Corneille. Pourquoi cet
engouement ?***

Oui, cela fait plus de vingt ans que je travaille sur Corneille, je l'ai longtemps ignoré. Ce n'est que lorsque j'ai été nommée professeur à l'école de la rue Blanche¹ que je me suis mise à lire Corneille, systématiquement. J'ai d'abord lu *La Place Royale*, qui a été un coup de cœur absolu, puis *Médée*, la première tragédie de Corneille et j'ai découvert l'ampleur de son théâtre politique. Je me suis aperçue qu'il avait écrit treize tragédies inspirées par l'histoire de Rome, son devenir exceptionnel et sa fin. Cette immense civilisation et sa destruction ont inspiré à Corneille sa vision pénétrante

de l'Histoire, une lucidité politique qui nous parle encore aujourd'hui. Dans cet esprit, il a écrit cinq pièces qui constituent ce que j'ai appelé son théâtre colonial.

***Qu'est-ce que ce théâtre
colonial ?***

Corneille le définit lui-même dans sa préface de *Nicomède* : « *Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés...* » Il s'agit de voir comment fonctionnent la stratégie politique et la diplomatie romaine dans ses pourtours méditerranéens, autrement dit : quelles étaient les relations des Romains avec les autochtones ?

C'est donc ce théâtre colonial que j'ai commencé à monter, avec *La Mort de Pompée*, qui se passe en Égypte. On y voit bien l'attitude arrogante des Romains : César est amoureux de Cléopâtre, mais lorsqu'il reçoit Cornélie, la veuve de Pompée, il dit à ses serviteurs : « *Et qu'on l'honore ici, mais en dame romaine, c'est-à-dire un peu plus qu'on n'honore la reine.* » Ces vers montrent qu'il établit deux poids deux mesures entre les Romains et les Africains, malgré la passion torride qu'il éprouve pour Cléopâtre !

J'ai monté ensuite *Sophonisbe*, dont l'action se déroule près de Carthage, puis *Sertorius*, qui se passe en Lusitanie, aujourd'hui le Portugal, et enfin *Suréna*, la dernière pièce de Corneille, chez les Parthes. Les Romains n'apparaissent pas dans la pièce, ils ont été vaincus, mais on évoque à tout moment leur retour possible.

Avez-vous achevé ce cycle de théâtre colonial ?

Non, je m'appête à monter *Nicomède*, dernière pièce du cycle, l'année prochaine. L'intrigue se passe en Bithynie, dans la Turquie actuelle. Le Prince Nicomède s'oppose avec intrépidité à l'Empire romain, qui est représenté par un diplomate minable et méprisant, Flaminius. Celui-ci tente de manipuler Nicomède, un

peu comme le diplomate anglais dans *Lawrence d'Arabie* : lorsque Lawrence a suffisamment engrangé de victoires pour l'Angleterre, on s'en débarrasse. C'est ce type d'atmosphère que Corneille décrit dans son théâtre colonial.

Voyez-vous, dans le théâtre cornélien, des résonances politiques contemporaines ?

Oui, les situations politiques mises en scène par Corneille dans ces divers pays évoquent immanquablement l'histoire récente : le temps des colonies (*La Mort de Pompée*, *Nicomède*, *Sophonisbe*, *Sertorius*), les difficultés de la décolonisation (*Suréna*), les guerres, les exils, la haine et la fascination raciale, la duperie de certains idéaux politiques. Lorsqu'il y a vingt ans, j'inventais ce concept de « théâtre colonial », j'étais au fond dans le droit fil de l'Histoire : on était attentif et sensible à l'éveil des jeunes nationalismes, en Afrique ou au Moyen-Orient, opposé à tous les impérialismes. Mais les temps ont changé et les résonances sont aujourd'hui différentes devant les développements politiques de ces pays. Ce que je souhaite, c'est monter *Nicomède* dans une lumière contemporaine, mais en posant de nouvelles questions, en travaillant sur ces nouvelles résonances.

Comment situez-vous Corneille comme auteur du Cid : baroque, classique ?

Je ne veux pas rentrer dans une analyse des genres, mais je sens chez Corneille quelque chose de baroque dans la tension entre les contraires, sa pratique de l'oxymore, son plaisir à trouver des situations d'opposition extrême, d'où naît une forme de jouissance, de jubilation du théâtre. Dans *Le Cid*, c'est frappant : face à Chimène, les protagonistes de la pièce disent « assez » tout le temps, ils n'en peuvent plus ! Le baroque, c'est cela : pousser des situations bloquées, inventer des apories. Corneille disait toujours que le vraisemblable ennueie. Il a envie de grand, d'exceptionnel. On trouve chez lui un rapport entre la guerre et l'amour, l'intime et l'épique : les gens sont arrachés à eux-mêmes, emportés par des tourmentes extérieures, mais ce n'est pas l'abîme sans fond, le gouffre intérieur des personnages de Racine.

J'ai monté *Le Cid* comme une pièce écrite par un jeune homme. « Romantique », comme le qualifie Hugo dans la préface de *Cromwell*. En ce sens, Corneille n'a jamais abandonné son goût de l'excès. Ce n'est pas du tout un homme tiède, un homme du milieu, même si c'est un grand classique par ailleurs, à cause de la profondeur psychologique et de la place inouïe des

femmes. Il prend au sérieux les règles du théâtre classique, il travaille avec, mais se trouve souvent à l'étroit. C'est un homme de la liberté, de la résistance. J'ai découvert un écrivain audacieux, qui invente, qui crée. « *Toutes les vérités sont recevables en poésie* », a-t-il dit, quitte à bousculer les règles de la bienséance !

Pour *Le Cid*, que vous mettez en scène à la Comédie-Française en 2005-2006, vous avez choisi la première version de la pièce, datant de 1637, avant les remaniements par Corneille lui-même, à la suite de la Querelle du Cid. Pouvez-vous expliquer ce choix ?

J'ai fait un mélange entre plusieurs versions, en privilégiant la version de 1637, pour plusieurs raisons. Premièrement, cela m'intéressait de commencer avec le Comte avant sa querelle avec don Diègue, de le montrer d'abord en bon père². On voit qu'il est content de s'allier à cette grande famille. Par contraste, la scène du soufflet paraît plus terrible, désastreuse ! Dans la version de 1660, le Comte apparaît pour la première fois et tout de suite en furieux. J'ai préféré le montrer autrement, quoique déjà assez bravache, il est vrai.

Deuxièmement, la version de 1660 édulcore, à mon avis, l'audace érotique de la pièce. En 1637, la perspective du mariage est très concrète, physique même, Chimène demande un délai au Roi qui lui accorde un an, le temps du deuil ; mais, quoique différé, le mariage est sûr. L'évocation de sa nuit de nocé avec Rodrigue, l'assassin de son père, apparaît à Chimène comme un interdit insurmontable, elle ne supporte pas « *Qu'un même jour commence et finisse mon deuil, Mette en mon lit Rodrigue et mon père au cercueil* ». L'image que suscitent ces vers est très violente, comme si Chimène se voyait couchant avec Rodrigue dans le cercueil de son père ! On voit bien le mélange de la mort, du désir et de l'amour qui sont au cœur de la pièce ! J'ai donc voulu maintenir la première version pour ne pas donner raison aux détracteurs de Corneille, aux moralisateurs, qui lors de la Querelle du *Cid* ont traité Chimène d'impudique, de prostituée et blâmaient le mariage final ! Dans la version de 1660, ces vers disparaissent ; Corneille, ayant intériorisé les critiques, laisse ouvert le mariage, de telle sorte qu'on peut penser qu'il n'aura jamais lieu.

Au final, j'ai donc nettement privilégié la version de 1637, mais j'ai gardé des vers de la version de 1660, car la langue progressait en clarté. Elle n'était pas encore fixée en 1637 ; au cours du siècle, elle a

beaucoup bougé. À nos oreilles, elle s'est simplifiée.

Comment expliquez-vous l'impact de la Querelle du Cid, à l'époque ?

C'était très violent. On ne s'en rend pas compte, parce qu'aujourd'hui, on lit Corneille dans la Pléiade, on oublie qu'il lui a fallu du courage pour oser cette pièce. Et puis, aujourd'hui, on est tellement dans le politiquement correct ! Mais il y a dans *Le Cid* une audace sexuelle, dans le fait de montrer cet amour-là, entre une femme et l'assassin de son père, qui encore nous fascine : dès cette époque, le succès de la pièce était lié à cela. C'est comme dans certains films d'aujourd'hui ! Les gens y allaient pour avoir une sensation de transgression. Rien à voir avec le Corneille, Père de la Nation, du devoir, de l'honneur que l'on a voulu voir pendant des siècles ! Pour moi, Corneille est un être transgressif et moderne.

Les valeurs en question dans Le Cid sont plutôt masculines : exploits guerriers, sens de l'honneur défendu à la pointe de l'épée...

Oui, c'est bien la loi des pères, la loi des clans qui conduit Rodrigue à demander la

mort tout le temps. On le voit bien à la scène 6 de l'acte III, où don Diègue dit en gros à Rodrigue « *les femmes, c'est comme des Kleenex, on les prend, on les jette* ». C'est aussi violent que ça ! Mais Rodrigue, lui, résiste à cette loi du père. Il faut voir que Corneille a écrit *Le Cid* juste après *L'illusion comique*, pièce dans laquelle le fils était parti parce que le père était odieux...

Comment, dans ce monde d'hommes, concevez-vous la place des personnages féminins, comme Chimène et l'Infante ?

La folie de Chimène est très compréhensible : elle a intériorisé la loi du père. Elle est hantée, comme l'héroïne du Dibbouk³. Corneille pousse sa souffrance jusqu'à l'insupportable, mais elle y trouve une sorte de jouissance délétère ! Dans une perspective psychanalytique, elle est en fait une « grande hystérique ». Le Roi joue pour ainsi dire le rôle d'analyste de Chimène : il lui révèle ce qu'elle ne veut pas voir, que son amour pour Rodrigue est plus fort que la mort. Mais elle ne veut pas l'entendre, elle veut aller au bout, elle est dans le déni.

Son amour éclate à la fin, dans la scène du quiproquo, à l'acte V scène 5. Toujours en termes psychanalytiques, on peut dire que Chimène croit à la mort de Rodrigue parce qu'elle la souhaite, car cela signifierait la fin

de la lutte, elle pourrait enfin laisser « sa flamme en liberté ». Mais le Roi, comme un analyste, l'arrête, il la sort de sa folie.

Et l'Infante ?

On a souvent supprimé les scènes de l'Infante, au XIX^e siècle notamment, alors que c'est un personnage absolument magnifique. Elle traverse toute la pièce comme un double de Chimène. Personne ne connaît sa passion exceptée sa suivante. Elle se bat contre elle-même, contre son désir ; elle a une sorte d'auto-érotisme, quand elle parle de sa « maladie d'amour », qui la traverse, qui la ploie. Il y a chez elle une sorte de « douleur exquise » assez chrétienne, un côté sainte Thérèse, presque mystique. Le malheur de Chimène la réjouit malgré elle et lorsqu'elle lui dit : « *Ôte-lui ton amour, mais laisse-nous sa vie* » (v. 1190), il y a une dimension ambivalente de la parole, comme souvent chez Corneille. En d'autres termes, c'est un lapsus, elle le réclame pour elle. J'ai beaucoup aimé ce personnage et je crois que je l'ai fait aimer au spectateur.

Comment concevez-vous le héros cornélien ? Rodrigue est-il plus proche de Clindor ou de Horace ? Quelle a été votre direction d'acteur concernant le rôle ?

Rodrigue n'est pas proche de Clindor, je le

vois beaucoup plus proche de Suréna. Suréna est un héros absolu, parfait, sauf que lui s'est fait avant que la pièce ne commence. Dans *Le Cid*, Rodrigue se fait pendant. Une grâce lui est tombée dessus : il se découvre rusé, fort, malin et sauve son pays. Les exploits qu'il a accomplis, dans la nuit, pour vaincre les Maures, sont dignes d'Ulysse.

En ce qui concerne la direction d'acteur, on a travaillé à contre-emploi, car je ne voulais pas d'un jeune homme conscient d'être un héros, je voulais vraiment mettre l'accent sur sa douleur. Je voulais faire apparaître le désarroi et le désespoir que les pères font peser sur les enfants ! Ce monde de pères tout-puissants, de chefs de clan arrogants est un monde fini, obsolète et même dangereux. Le Roi s'y oppose de toutes ses faibles forces, il est du côté de la jeunesse et de la vie. Au fond, Corneille fait un théâtre d'avant-garde, en prenant le parti du Roi et de l'amour contre les clans et leurs valeurs de mort !

Rodrigue ressemble plus à Suréna qu'à Horace. Car Horace, lorsqu'on lui propose ce combat contre les Curiaces pour sauver Rome, au lieu de s'effondrer, de dire des stances, et d'être divisé, se réjouit. C'est un défi génial pour lui. Puis il se débarrasse de son beau-frère Curiace, et il ira jusqu'à tuer sa sœur, Camille. Il est effrayant. Le Roi, dans *Le Cid*, efface le crime de Rodrigue, qui d'ailleurs n'est pas un vrai crime, au nom

du bien public et de la raison d'État. En ce sens, le Roi Tulle fait la même chose dans *Horace*. Sauf que le meurtre de la sœur est une chose abominable, qui va revenir comme un refoulé dans toute l'Histoire romaine, comme le meurtre de Rémus par Romulus. Rome est née d'un crime fratricide, et ce crime, à un moment donné, va réensanglanter la ville.

Quels ont été vos partis pris de metteur en scène et de décorateur concernant les lieux de l'action ?

Entre le palais du Comte, la maison de Rodrigue, la maison de Chimène, elle en prend un coup, l'unité de lieu ! On est plus dans une atmosphère à la Shakespeare. J'ai voulu que les changements entre les scènes se déroulent très vite, qu'on ait une sorte de mouvement, de fluidité. D'où l'idée d'un espace unique traversé par des rideaux, qui partent et qui viennent, d'entrées de personnages qui se font très vivement, qui viennent se superposer en une sorte de montage rapide, de fondu enchaîné, là où il n'y avait pas de lien. D'habitude, une des règles du théâtre classique veut qu'il y ait toujours un des personnages de la scène qui vient de s'écouler qui reste en scène pour accueillir les nouveaux personnages. Dans *Le Cid*, ce n'est pas du tout ce qui se passe, on passe d'un lieu à l'autre, sans transition aucune. D'une façon générale, je n'aime pas la

décoration au théâtre, je travaille sur des espaces relativement nus. Sans créer des décors différents, Emmanuel Peduzzi et moi-même avons cherché des signes qui évoquent les changements de lieux. D'où l'idée des rideaux, qui accompagnent l'Infante, Chimène ou le Roi. Les colonnes rouges, les ciels orangés, évoquent l'atmosphère propre à l'Andalousie. Nous avons porté une grande attention aux costumes inspirés par Piero della Francesca⁴ pour la sensualité des robes et des manteaux, qui concourent à la fluidité de l'ensemble du spectacle.

1. Aujourd'hui, École nationale supérieure des Arts et techniques du Théâtre de Lyon (Ensatt).

2. Dans la version de 1637, la scène première s'ouvre sur un dialogue entre le Comte et Elvire, où le Comte se déclare heureux à l'idée du mariage qui peut unir sa fille Chimène à Rodrigue.

3. Dans les légendes juives d'Europe centrale, le dibbuk est l'esprit qui vient posséder un vivant. À partir d'une de ces légendes, Sholem An-Ski, écrivain biélorusse qui fonda le théâtre yiddish, a écrit un conte, adapté pour le théâtre, Dibbuk.

4. Peintre italien du XV^e siècle.