

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE  
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL



LES CAHIERS DU TDB

2014 | 2015

# LA PLACE ROYALE

OU L'AMOUREUX EXTRAVAGANT

COMÉDIE DE PIERRE CORNEILLE

MISE EN SCÈNE FRANÇOIS RANCILLAC

Un dossier réalisé par le Théâtre de l'Aquarium

Tél. : 01 43 74 67 36 - [www.theatredelaquarium.net](http://www.theatredelaquarium.net)

## Contacts TDB

Sophie Bogillot  
Responsable des relations avec le  
public  
03 80 68 47 39  
[s.bogillot@tdb-cdn.com](mailto:s.bogillot@tdb-cdn.com)

Véronique Philibert  
Secrétaire générale  
03 80 68 47 41  
[v.philibert@tdb-cdn.com](mailto:v.philibert@tdb-cdn.com)

# SOMMAIRE

## REPÈRES

Corneille	4
Une comédie	5
Synopsis	5
Corneille commente sa pièce	7
Dédicace de <i>La Place royale</i>	8
Place Royale ou Place du roi ?	9

## ***LA PLACE ROYALE DE FRANÇOIS RANCILLAC***

Passage à l'acte (notes de travail)	10
Alidor : un héros manqué ?	11
Un miroir tendu à la jeunesse d'aujourd'hui	12
Scénographie	12
Costumes	14
Dire l'alexandrin – question de distribution	15

## ***LA PLACE ROYALE : DISTRIBUTION***

16

## BIOGRAPHIE

17

# LA PLACE ROYALE



## Ou l'amoureux extravagant

**DU MARDI 31 MARS AU SAMEDI 4 AVRIL 2015**

Du mardi au vendredi à 20 h - le samedi à 17 h - durée 2 h 05

**TEXTE** PIERRE CORNEILLE

**MISE EN SCÈNE** FRANÇOIS RANCILLAC

**AVEC**

LINDA CHAÏB **PHYLIS**

CHRISTOPHE LAPARRA **ALIDOR**

NICOLAS SENTY **DORASTE**

ANTOINE SASTRE **POLYMAS, LYSIS**

ASSANE TIMBO **CLEANDRE**

HELENE VIVIES **ANGELIQUE**

**Dramaturgie** Frédéric Révérend

**Assistants stagiaires à la mise en scène** Joséphine Comito, Edouard Elvis Bvouma,

**Scénographie** Raymond Sarti

**Costumes** Sabine Siegwalt

**Réalisation des costumes** Christine Brottes **assistée de** Marion Bruna et Frédérique Gauteron

**Lumière** Marie-Christine Soma **assistée de** Diane Guerin

**Son** Frédéric Schmitt

**Régie générale** Marie-Agnès d'Anselme

**Régie lumière** Pauline Guyonnet

**Costumes** Sabine Siegwalt

**Maquillage et coiffure** Marie Sorin

Construction du décor par les ateliers du Moulin du Roc - Scène Nationale à Niort

**Production** Théâtre de l'Aquarium (cie subventionnée par le Ministère de la Culture/DGCA)

**Coproduction** Théâtre Dijon Bourgogne - CDN, Le Moulin du Roc - Scène nationale à Niort,

Comédie de Caen - Centre Dramatique National de Normandie, Fontenay-en-Scènes – Théâtre de Fontenay-sous-Bois.

**Avec l'aide d'**Arcadi-Île-de-France France/dispositif d'accompagnements, et de l'Adami / société de gestion collective des droits de propriété intellectuelle des artistes-interprètes

### **SCÈNE DE DIJON**

En partenariat avec l'ABC

### **AUTOUR DU SPECTACLE**

**RENCONTRE A CHAUD** Jeudi 2/04 à l'issue de la représentation

# REPÈRES

## Corneille

Pierre Corneille est né à Rouen en 1606. Fils d'avocat, avocat lui-même, il se sentit très tôt attiré par la carrière poétique. Sa première œuvre dramatique est une comédie, *Mélite* (1629), bientôt suivie d'une tragi-comédie, *Clitandre* (1630), puis de quatre autres comédies : *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante* et *La Place royale* (1631 à 1634) qui lui valent un succès public immédiat.

Distingué par Richelieu, il reçoit une pension et entre dans le groupe de cinq auteurs qui travaillent sous la protection du cardinal. Il publie alors sa première tragédie, *Médée* (1635), puis fait représenter *L'illusion comique*, la plus féérique de ses œuvres (1636), qui développe une merveilleuse apologie du théâtre. C'est enfin le triomphe du *Cid* (décembre 1636) bientôt suivi d'une querelle où intervient, sur ordre de Richelieu, l'Académie française, récemment constituée, où sont relevées avec exactitude les discordances entre la doctrine classique des trois unités et la pièce de Corneille (1638). Dans les années suivantes, il fera représenter *Horace* (1640), *Cinna* (1641), *Polyeucte* (1642), trois chefs d'œuvres inspirés d'un plus grand souci des règles, une comédie, *Le Menteur* (1643), puis *Nicomède* (1651).

En 1644 apparut un autre chef d'œuvre, *Rodogune*. Membre de l'Académie (1647), il a résilié sa charge d'avocat, mais l'échec de *Pertarite* (1651) va l'éloigner du théâtre pour sept ans. C'est vainement qu'il tentera ensuite de reconquérir la faveur du public. Ses dernières œuvres (*Agésilas*, 1666 ; *Attila*, 1667) connaissent un faible succès, sinon l'échec. De la compétition qui l'oppose désormais à son jeune rival Racine, il sort vaincu (*Tite et Bérénice*, 1670) et, malgré l'exquise qualité poétique de la *Psyché* qu'il écrit en collaboration avec Molière (1670), il renonce définitivement au théâtre après *Suréna* (1674).

*Le Petit Robert, Dictionnaire des noms propres, 1988*



## Une comédie

Si le succès de ses premières comédies fut inégal selon les cas, il suffit largement à donner à Corneille une renommée d'auteur. Elles contribuèrent à renouveler le genre comique qui peinait à se faire une place entre les deux genres dominants ; la tragédie laissant la part belle aux héros et la pastorale évoquant un lointain âge d'or édénique.

Le but premier des comédies de Corneille n'était pas de « faire rire », mais de parler le langage de la vérité. Elles pâtirent donc de la comparaison avec les comédies qui furent composées plus tardivement, en particulier celles de Molière. On leur reproche en outre de ne pas avoir créé de personnage comique typique qui s'impose à la mémoire et de traiter les personnages avec une certaine uniformité, même si le personnage d'Alidor de *La Place royale*, peut, par certains côtés, préfigurer le caractère des héros que Corneille développera dans ses tragédies.

Lui-même reniera ses œuvres de jeunesse qui furent pourtant éditées tout au long du siècle sans être rejouées.

**Agathe Sajuan**, conservatrice archiviste de la Comédie Française.

## Synopsis

Alidor et Angélique sont jeunes, beaux, riches et ils s'aiment à la folie. Tout va donc pour le mieux, sauf qu'Alidor est au bord de l'implosion ! À son meilleur ami, Cléandre, il avoue devoir à tout prix s'arracher cet amour qui le possède au détriment, dit-il, de son libre-arbitre et de son intégrité... Et voilà que Cléandre ose lui confier en retour être lui aussi follement épris d'Angélique – bien qu'il n'en ait jamais rien laissé paraître, pour ne pas marcher sur les plates-bandes de son ami... Eurêka ! Alidor sait maintenant comment se séparer d'Angélique, puisqu'il peut la céder à cet « autre lui-même » qu'est Cléandre !...

Une (fausse) lettre d'amour adressée à une (prétendue) maîtresse d'Alidor tombe “comme par hasard” entre les mains d'Angélique ! Blessée à mort, elle interroge Alidor, qui répond par la provocation aux reproches et par le ricanement aux larmes de son amoureuse. Mission accomplie : Angélique rompt avec lui et, pour se venger, se dit prête à épouser le premier venu !

Ce qui ne tombe pas dans l'oreille d'une sourde : la meilleure amie d'Angélique, Phylis, en profite pour lui jeter son frère dans les bras, Doraste - qui lui aussi dépérit d'amour pour Angélique. Et quand Cléandre arrive pour faire sa déclaration, c'est Doraste qui annonce que la place est prise : ses fiançailles sont déjà conclues, et il y aura bal ce soir pour fêter ça !

Mais Alidor n'en démord pas : Angélique sera à Cléandre et à personne d'autre ! Donc, changement de stratégie : à force de larmes, il réussit non seulement à se réconcilier avec Angélique mais en plus, à la charger de tout : c'est elle qui a fait virer en catastrophe le simple test d'amour qu'était cette lettre (évidemment fausse) ; et c'est elle qui a trahi Alidor en donnant sa main à un autre homme ! Puisqu'elle est maintenant fiancée, il ne reste plus qu'une solution : l'enlèvement, et cette nuit-même ! Perdue et éperdue, Angélique n'hésite pas longtemps à trancher entre son honneur et son amour : A ce soir, à minuit !

Alors que la fête bat son plein dans la maison d'Angélique, Alidor, Cléandre et leurs sbires attendent dans la nuit noire... Minuit sonne : Attention, la voilà ! Bâillonnée, emportée, et fouette cocher ! Alidor soupire en regardant s'éloigner la voiture : enfin libre ! Sauf qu'Angélique apparaît soudain sur le pas de la porte, s'excusant d'un contretemps !!! Eberlué, Alidor doit bien admettre qu'une autre femme a été enlevée en la place d'Angélique ! Laquelle ne comprend alors pas pourquoi, si méprise il y a eu, Alidor n'est pas dans la diligence, aux côtés de celle qu'il a prise pour elle ?... Mais voilà que Doraste surgit à son tour, à la recherche à la fois de sa fiancée et de sa sœur, qu'il ne trouve plus parmi les convives : il réalise vite que la première était prête à s'enfuir avec son « ex » et que la seconde a été victime malgré elle d'un infâme enlèvement ! Alidor s'esquive à l'anglaise, tandis qu'Angélique s'effondre, à nouveau trahie par l'homme de sa vie...

Au petit matin, Cléandre, confus et penaud, ramène chez elle Phylis, tentant de la convaincre que cette nuit de confusion a révolutionné ses sentiments : c'est bien d'elle qu'il est maintenant épris, c'est à elle qu'il veut consacrer sa vie ! Pas mécontente de ce retournement de situation, Phylis lui accorde sa foi. L'affaire se conclut moins bien pour les autres : Alidor est violemment repoussé par Angélique, malgré ses protestations d'amour, et Angélique est elle-même publiquement répudiée par Doraste, visiblement échaudé. Elle annonce alors vouloir en finir avec le monde en s'enfermant dans un couvent !...

Contre fortune bon cœur : en cédant finalement Angélique à Dieu, Alidor n'a-t-il pas réussi à recouvrer sa liberté chérie ?

### **À noter : Les enlèvements**

Si les enlèvements ayant lieu dans la pièce de Corneille paraissent aujourd'hui romanesques, ils correspondent en fait à une réalité de l'époque. Au XVII<sup>ème</sup> siècle, les enfants avaient besoin de l'autorisation paternelle pour se marier. Mais les garçons pouvaient enlever la fille et l'épouser devant l'Eglise. Le seul recours restant aux parents était alors d'accuser le garçon de rapt, avec menace de prison voire de peine capitale. Mais les juges étaient souvent plus cléments que ne le réclamait la loi royale. Et la procédure lourde faisait souvent hésiter les parents...



## Corneille commente sa pièce

« Je ne puis dire tant de bien de celle-ci que de la précédente. Les vers en sont plus forts ; mais il y a manifestement une duplicité d'action. Alidor, dont l'esprit extravagant se trouve incommodé d'un amour qui l'attache trop, veut faire en sorte qu'Angélique sa maîtresse se donne à son ami Cléandre ; et c'est pour cela qu'il lui fait rendre une fausse lettre qui le convainc de légèreté, et qu'il joint à cette supposition des mépris assez piquants pour l'obliger dans sa colère à accepter les affections d'un autre. Ce dessein avorte, et la donne à Doraste contre son intention ; et cela l'oblige à en faire un nouveau pour la porter à un enlèvement. Ces deux desseins, formés ainsi l'un après l'autre, font deux actions, et donnent deux âmes au poème, qui d'ailleurs finit assez mal par un mariage de deux personnes épisodiques, qui ne tiennent que le second rang dans la pièce. Les premiers acteurs y achèvent bizarrement, et tout ce qui les regarde fait languir le cinquième acte, où ils ne paraissent plus, à le bien prendre, que comme seconds acteurs. (...)

Alidor est sans doute trop bon ami pour être si mauvais amant. Puisque sa passion l'importune tellement qu'il veut bien outrager sa maîtresse pour s'en défaire, il devrait se contenter de ce premier effort, qui la fait obtenir à Doraste, sans s'embarrasser de nouveau pour l'intérêt d'un ami, et hasarder en sa considération un repos qui lui est si précieux. Cet amour de son repos n'empêche point qu'au cinquième acte il ne se montre encore passionné pour cette maîtresse, malgré la résolution qu'il avait prise de s'en défaire, et les trahisons qu'il lui a faites : de sorte qu'il semble ne commencer à l'aimer véritablement que quand il lui a donné sujet de le haïr. Cela fait une inégalité de mœurs qui est vicieuse.

Le caractère d'Angélique sort de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse, et se résout trop tôt à se faire enlever par un homme qui lui doit être suspect. Cet enlèvement lui réussit mal ; et il a été bon de lui donner un mauvais succès, bien qu'il ne soit pas besoin que les grands crimes soient punis dans la tragédie, parce que leur peinture imprime assez d'horreur pour en détourner les spectateurs. Il n'en est pas de même des fautes de cette nature, et elles pourraient engager un esprit jeune et amoureux à les imiter, si l'on voyait que ceux qui les commettent vinssent à bout, par ce mauvais moyen, de ce qu'ils désirent.

Malgré cet abus, introduit par la nécessité et légitimé par l'usage, de faire dire dans la rue à nos amantes de comédie ce que vraisemblablement elles diraient dans leur chambre, je n'ai osé y placer Angélique durant la réflexion douloureuse qu'elle fait sur la promptitude et l'imprudence de ses ressentiments, qui la font consentir à épouser l'objet de sa haine : j'ai mieux aimé rompre la liaison des scènes, et l'unité de lieu qui se trouve assez exacte en ce poème à cela près, afin de la faire soupirer dans son cabinet avec plus de bienséance pour elle, et plus de sûreté pour l'entretien d'Alidor. Phylis, qui le voit sortir de chez elle, en aurait trop vu si elle les avait aperçus tous deux sur le théâtre ; et au lieu du soupçon de quelque intelligence renouée entre eux qui la porte à l'observer durant le bal, elle aurait eu sujet d'en prendre une entière certitude, et d'y donner un ordre qui eût rompu tout le nouveau dessein d'Alidor et l'intrigue de la pièce.

**Pierre Corneille**, *Examen de La Place royale*, 1634

## Dédicace de *La Place royale*

À Monsieur \*\*\*

Monsieur,

J'observe religieusement la loi que vous m'avez prescrite, et vous rends mes devoirs avec le même secret que je traiterais un amour, si j'étais homme à bonne fortune. Il me suffit que vous sachiez que je m'acquitte, sans le faire connaître à tout le monde, et sans que par cette publication je vous mette en mauvaise odeur auprès d'un sexe dont vous conservez les bonnes grâces avec tant de soin.

Le héros de cette pièce ne traite pas bien les dames, et tâche d'établir des maximes qui leur sont trop désavantageuses, pour nommer son protecteur ; elles s'imagineraient que vous ne pourriez l'approuver sans avoir grand part à ses sentiments, et que toute sa morale serait plutôt un portrait de votre conduite qu'un effort de mon imagination ; et véritablement, Monsieur, cette possession de vous même que vous conservez si parfaite parmi tant d'intrigues où vous semblé embarrassé en approche beaucoup.

C'est de vous que j'ai appris que l'amour d'un honnête homme doit être toujours volontaire ; qu'on ne doit jamais aimer en un point qu'on ne puisse n'aimer pas ; que si on en vient jusque-là, c'est une tyrannie dont il faut secouer le joug ; et qu'enfin la personne aimée nous a beaucoup plus d'obligation de notre amour, alors qu'elle est toujours l'effet de notre choix et de son mérite, que quand elle vient d'une inclination aveugle, et forcée par quelque ascendant de naissance à qui nous ne pouvons résister. Nous ne sommes point redevables à celui de qui nous recevons un bienfait par contrainte, et on ne nous donne point ce qu'on ne saurait nous refuser.

Mais je vais trop avant pour une épître : il semblerait que j'entreprendrais la justification de mon Alidor ; et ce n'est pas mon dessein de mériter par cette défense la haine de la plus belle moitié du monde, et qui domine si puissamment sur les volontés de l'autre. Un poète n'est jamais garant des fantaisies qu'il donne à ses acteurs ; et si les dames trouvent ici quelques discours qui les blessent, je les supplie de se souvenir que j'appelle extravagant celui dont ils partent et que par d'autres poèmes, j'ai assez relevé leur gloire et soutenu leur pouvoir, pour effacer les mauvaises idées que celui-ci leur pourra faire concevoir de mon esprit. (...)

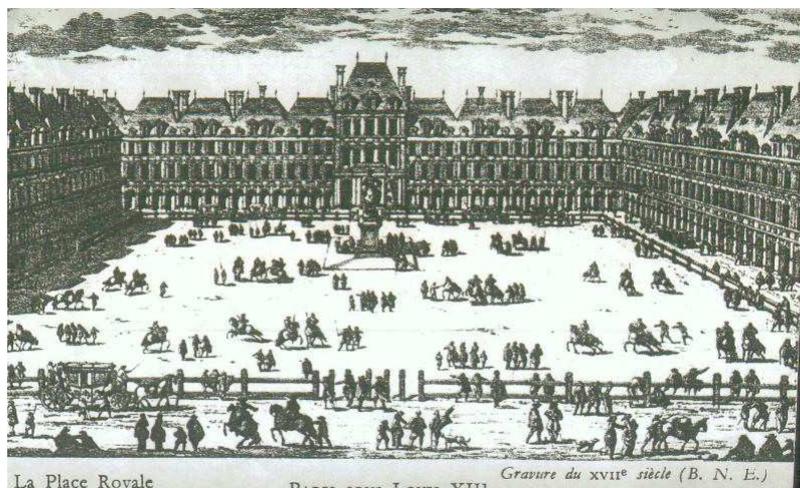
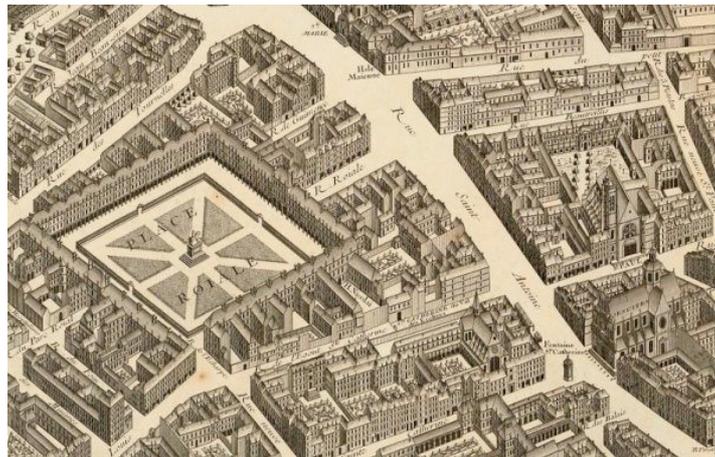
**Pierre Corneille**

## Place Royale ou Place du roi ?

Lorsque Corneille écrit sa comédie, en 1633, le lieu est tout récent. La Place et le quartier du Marais qui l'entoure n'ont qu'une trentaine d'années d'âge. La Place elle-même – qui ne deviendra des Vosges qu'au lendemain de la Révolution, puis qui redeviendra Royale de 1815 à 1870 avant de se retrouver définitivement des Vosges avec l'avènement de la III<sup>ème</sup> République – a été commencée dans les dernières années du règne d'Henri IV, et elle est toute nouvelle lorsque Corneille la prend comme titre de sa comédie.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, la « Place royale » est le lieu mondain par excellence, où le Tout-Paris aristocratique et galant se retrouvait à l'ombre des arcades. C'est donc essentiellement un lieu de rencontres, où les jeunes gens « branchés » peuvent se donner rendez-vous, où les intrigues se font et se défont. Dans la comédie de Corneille, ce lieu n'est cité qu'une fois, et comme en passant (acte 1, scène 4). Que la pièce se passe là où sur une autre place, là ou dans une autre ville, n'a en fait guère d'importance : la « Place royale », loin de tout réalisme, est surtout cet espace où se croisent les corps et les désirs, là où l'on peut retrouver, rencontrer ou fuir l'être tant aimé.

Peut-être aussi cette place est-elle qualifiée de « royale » parce qu'il faut précisément retrouver la place du « roi en soi », de la volonté et de l'autorité, réinstaurer la maîtrise absolue là où la passion fait ses ravages...



# LA PLACE ROYALE DE FRANÇOIS RANCILLAC

## Passage à l'acte (notes de travail)

Même si je n'ai mis réellement en scène que *Polyeucte* (en 1990), je fréquente très régulièrement le théâtre de Corneille, et notamment ses comédies, et encore plus précisément la plus belle de toutes, la plus violente et étonnante aussi, *La Place royale*. Pièce redoutablement difficile pour les acteurs par sa langue aussi flamboyante qu'exigeante, elle est à la fois un concentré de la recherche éthique et philosophique de Corneille (cent fois remise en chantier sa vie durant, jusqu'à l'obsession) et un bijou de théâtralité joyeuse et sur-vitaminée.

Car tout le théâtre de Corneille, nourri d'épopées chevaleresques, de romans espagnols, de drames latins, est tout autant un théâtre de pensée, une incessante interrogation sur la liberté et la maîtrise de soi, qu'un théâtre de situations poussées à l'extrême, de retournements imprévisibles, un théâtre où la sensualité est omniprésente, où l'on aime à en mourir, où l'on pleure, où l'on se fait mal, où l'on est prêt à tout pour se sauver, un théâtre où l'intime et le politique s'expriment d'un même élan et surtout de la manière la moins convenue qui soit. À l'inverse du sempiternel cliché qui leur est injustement accolé, les pièces de Corneille sont tout sauf compassées et ennuyeuses, elles sont au contraire hyperactives et étonnantes, et proposent, par-delà les siècles, une réflexion aiguë, parfois même radicale, mais toujours émouvante, sur le sens qu'on peut donner à nos existences en ce bas-monde, malgré toutes les surdéterminations qui fondent la condition humaine.

Exigeante dans la forme comme dans le fond, *La Place royale* est devenue ma pièce fétiche pour travailler avec de jeunes comédiens en formation, notamment à l'École de La Comédie de Saint-Étienne (que j'ai codirigée durant huit années). L'an dernier encore, mais cette fois à l'Aquarium, j'ai consacré un long stage de formation professionnelle aux comédies de Corneille, bien décidé à faire travailler d'autres comédies que cette *Place royale* que je connaissais mieux. En vain : les comédiens et moi-même y revenions sans cesse, comme fascinés par la force, la radicalité du propos, par la jubilation de théâtre aussi qui s'en dégage immédiatement. C'est d'ailleurs ce stage qui m'a convaincu qu'il fallait, après tant d'années de flirt, passer enfin à l'acte...

## Alidor : un héros manqué ?

Que ce soit dans ses comédies ou dans ses tragédies (qui ont tant à voir malgré les apparences et malgré le goût scolaire des classifications artificielles : décor réaliste et contemporain pour les premières, contexte historique ou géographique éloigné et comme idéalisé pour les secondes – certes, mais hormis cela, les problématiques sont absolument les mêmes, et il y a autant d'humour dans les tragédies qu'il y a de violence dans les comédies !), Corneille revient inlassablement sur une question, SA grande question : qu'est-ce qu'être un Homme ?

La réponse ne se fait guère attendre : être un Homme, c'est pouvoir en toute liberté exercer sa volonté, c'est se libérer de tout ce qui peut entraver la maîtrise de soi et des autres. Cela implique bien sûr être au faite de la société, et refuser toute autorité autre que la sienne, fût-ce celle d'un père ou d'un roi, fût-ce même celle de Dieu (à moins de s'y égarer - ce qui est exactement l'ambition démesurée d'un Polyeucte). Cela suppose aussi être maître absolu de son propre corps (qui peut défaillir à la moindre maladie et subir les affres de la vieillesse), maître de ses passions (qui vous envahissent malgré vous et vous enchaînent à l'objet aimé). Cela impose surtout d'être plus fort que la vie, c'est-à-dire plus fort que la peur de mourir.

Bref, pour être pleinement un Homme, pour être parfaitement soi, il faut se libérer de tout ce qui détermine notre condition humaine : notre finitude, notre corps, nos sens, notre famille, la société ! Donc, en résumant (très sommairement) : pour vivre absolument, chez Corneille, il faut mourir, et le plus vite, et le plus glorieusement possible - c'est-à-dire en duel, au combat, et surtout en public : le maître n'existe que dans le regard subjugué des autres : l'héroïsme aussi exige des spectateurs !

Mais peu de personnages cornéliens parviennent à cet idéal héroïque : hormis le Cid et Polyeucte, quasiment tous les autres candidats à l'héroïsme, habités par ce désir de maîtrise absolue de soi, vont néanmoins, face à l'épreuve ultime, préférer négocier, transiger, ruser avec la mort et avec eux-mêmes. Cela donne alors des monstres, des pervers, des ratés. Cela donne Alidor, le héros manqué de *La Place royale*.

Car Alidor, comme Rodrigue, comme Polyeucte, ne supporte plus d'être englué dans l'amour, qui lui fait perdre toute maîtrise de lui-même : Angélique est l'unique objet de ses pensées, tout son être est envahi par cette passion paradoxalement si belle et si bien partagée, et qui fait l'admiration de tous. C'est bien au plus fort de son amour pour Angélique qu'Alidor décide (sous les yeux ébahis de son meilleur ami) de rompre avec elle, de s'arracher du cœur cette aliénation qui le nie en tant qu'être libre. Mais, au lieu d'aller au bout de son acte, de renoncer de lui-même à cette relation et à cette femme, il s'évertuera à provoquer Angélique, à la meurtrir sadiquement, pour qu'elle prononce elle-même la rupture.

Plus grave encore (et plus pervers) : il n'accepte vraiment l'idée de la quitter que du moment où il peut se faire remplacer auprès d'elle par son alter ego, par cet « autre moi- même » (presqu'un double !) qu'est Cléandre (lui aussi amoureux fou d'Angélique). Encore une manière de la quitter à demi...

Malheureusement pour lui, c'est cette combine qui perdra Alidor, qui se retournera contre lui, provoquant cet enchaînement de catastrophes, le poussant aux pires bassesses indignes de son rang et de son projet, et le faisant passer complètement à côté de l'héroïsme et de cette maîtrise tant désirés.

Certes, Alidor semble triompher quand Angélique renonce finalement et définitivement à lui en décidant de se consacrer à Dieu. Pourtant sa liberté reste encore toute relative : n'a-t-elle pas pour limite les quatre murs du couvent où Angélique compte se réfugier ? Car qui dit qu'elle n'en sortira pas un jour (surtout qu'elle s'y enferme par dépit amoureux et non par vocation religieuse...) ?



## Un miroir tendu à la jeunesse d'aujourd'hui

Derrière la jubilation, le brio et le plaisir théâtral de cette comédie menée tambour battant, il y a aussi, l'air de rien, un miroir tendu à la jeunesse d'aujourd'hui. Comme les personnages cornéliens, nos jeunes « héros » contemporains en passent bien souvent aussi par la radicalité pour expérimenter le monde et l'amour...

N'en croise-t-on pas souvent, des Angélique persuadées qu'aimer, c'est n'avoir d'yeux et d'oreilles que pour une seule personne, unique objet de leurs pensées, telle une divinité absolue et jalouse - quitte à se couper des autres et du monde extérieur ? Et à déchanter bien vite... ? N'en connaît-on pas, des Phylis qui, à l'inverse, au nom de leur indépendance de femme, ne veulent être à personne et donc se donnent à tous, quitte à se perdre ? Ou des Alidor, qui vivent le moindre engagement comme une contrainte, la moindre relation affective comme une menace pour leur intégrité et leur liberté, quitte à s'enfermer dans une tour d'ivoire amère et solitaire ?

En poussant aux extrêmes cette posture radicale face à la vie, face à l'amour, en menant jusqu'à ses limites mortifères ce projet de maîtrise de soi, des autres et du monde, le théâtre de Corneille est aussi un magnifique et vivifiant antidote pour (re)trouver le chemin d'une plus sereine et plus humaine humanité, où le sujet peut se construire dans une juste relation à l'autre.

## Scénographie

La pièce de Corneille pose plusieurs questions essentielles que la scénographie doit pouvoir prendre en charge :

- D'une part (la règle d'unité de lieu n'étant pas encore endossée par Corneille), la pièce se passe à la fois dehors, sur la place, et (pour deux scènes essentielles) dans le « cabinet » d'Angélique – avec allers-retours.

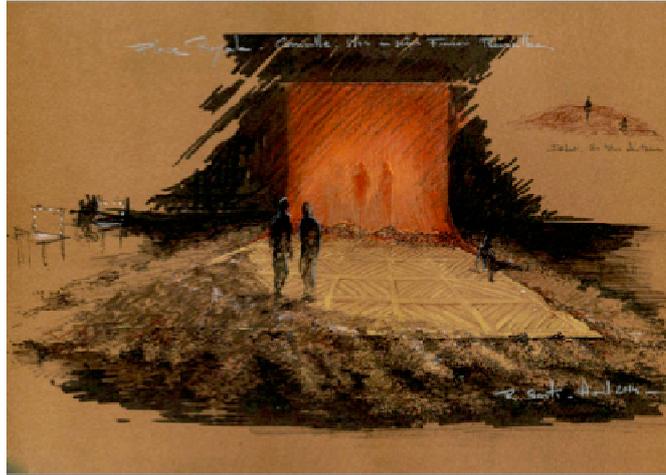
- Dehors, les personnages sont constamment sous le regard des autres : les passants comme les personnages que l'on espère ou dont on craint la présence. Dedans, nous sommes au contraire à l'abri des regards, dans l'intimité et le secret de la chambre d'Angélique : là, Alidor pourra se permettre d'excéder toute mesure de politesse voire de sociabilité, en humiliant Angélique jusqu'à obtenir la rupture, puis en se réconciliant avec elle pour lui soutirer son enlèvement.

- Cette question du regard de l'autre est fondamentale aussi dans la dramaturgie cornélienne : on ne devient « héros » que dans l'œil de ses pairs, et le héros doit pouvoir en place publique susciter l'étonnement et l'admiration. Ainsi, dès le premier acte, Phylis et Angélique rivalisent pour imposer à l'autre la radicalité de d'une conception de l'amour, tandis qu'Alidor, se démarquant des « sentiments vulgaires » (vers 209/210), déploiera sa singulière théorie de la liberté devant un Cléandre totalement médusé...

- Il y a chez Corneille une véritable angoisse existentielle, dont témoignent ses personnages (ici surtout Alidor et Phylis) : conscience tragique du temps qui passe et fait que tout passe, que tout change, que le monde et les hommes sont instables, qu'il est impossible de trouver dans le réel un appui sûr, solide, au-delà des alea de l'existence, éternel et indestructible (à la même époque, Descartes cherche le même appui indubitable à partir duquel une science assurée puisse se construire : ce sera le Cogito). Fait de chair et de sang, l'être humain est par essence voué aux mouvements des passions et à la dérégulation du temps : comment se déprendre de cette glaise qui nous constitue (Adam vient du mot hébraïque qui signifie « terre », « argile ») pour atteindre à la souveraineté absolue, à l'éternité du sujet ?

- Paradoxalement, cette quête de liberté, qui est la vérité du sujet héroïque, est pétrie dans *La Place royale* de mensonge, de ruse, de stratagèmes divers, de manipulation - on pourrait dire : de théâtre, art de l'illusion par excellence. Alidor, qui feint aussi bien l'insolence de l'adultère volage que les larmes de l'amoureux transi, est un comédien hors pair, surpris lui-même des pouvoirs du langage et de la manipulation (cf vers 904-907). Comment faire exister dans l'espace scénographique cette dimension théâtrale, ce « théâtre dans le théâtre » (que Corneille déploiera explicitement dans *L'illusion comique*) ?

- Enfin, la « place royale » où se situe l'action est moins un lieu précis du Paris mondain et aristocratique qu'un carrefour, un espace de rencontre, où les êtres, les corps s'entrechoquent, se fuient, s'espionnent, s'évitent ou se choisissent : chaque scène est un duel, une joute, un combat à la vie à l'amour, à la mort de l'amour... Presqu'un ring de boxe, cerné des regards des spectateurs...



Dessin de la scénographie de **R. Sarti** pour La Place royale, mis en scène par F. Rancillac

Après moult recherches et esquisses, le scénographe Raymond Sarti nous a proposé un espace à la fois simple et nourri de toutes ces problématiques (espace qui a encore un peu évolué depuis la maquette ci-dessous photographiée).

Soit, dans un premier temps, un plateau entièrement noir, brillant. De part et d'autre, trois petites tables de maquillage de théâtre (avec les fameux miroirs à ampoules), assumant d'emblée la théâtralité de la fiction qui se déploiera sur au centre du plateau. Les six acteurs ne sortiront (quasiment) jamais en coulisses, rejoignant leur « loge » à la fin de leur scène, d'où ils pourront suivre, en tant que comédiens, la suite des péripéties. Ils forment le réseau de regards qui encadrent le ring de la « place royale ».

Au centre, un grand rectangle de « terre » noire (en fait, des copeaux de plastique noir), comme un « bac à sable » où s'ébattre, comme un champ de lutte où se battre.



Maquette de **R. Sarti** : 1<sup>er</sup> acte

Quand Alidor lancera les hostilités contre Angélique (avec le stratagème de la fausse lettre à Clarine), soudain (par le glissement d'une toile qui était enfouie sous la terre noire) se découvrira un immense parquet blond (« à la Versaillaise »), comme un damier sévère et aristocratique : c'est bien sûr le cabinet privé d'Angélique ; c'est surtout le nouveau champ de lutte d'Alidor en quête de liberté héroïque, débarrassé de toute « saleté », la terre ayant été rejetée sur les côtés. Evidemment, chaque entrée et chaque sortie de personnage ramènera irrésistiblement de la terre sur le parquet : on n'échappe pas si facilement à sa condition, qui vous « colle aux basques »...



Maquette de **R. Sarti** : actes 2 à 4

La toile qui a glissé vers le fond de scène (au « lointain ») s'est en fait dressée derrière le parquet : c'est une grande toile rouge, telle un rideau de théâtre (une fente en son milieu permet d'ailleurs aux protagonistes de rentrer aussi par là, par exemple durant le bal de l'Acte IV). Cette toile sera rouge comme aussi la passion et le sang, et en plastique, pour frotter avec le classicisme du parquet versaillais, pour ramener de la violence, de l'âpreté face à tant de noblesse revendiquée.

À la fin de l'acte IV, quand l'enlèvement d'Angélique échouera (suite à la méprise que l'on sait), c'est-à-dire quand toute la stratégie d'Alidor s'effondrera, ce rideau disparaîtra soudain : retour à un espace purement horizontal, aplati, morne, avec un parquet recouvert de la terre dont il avait vainement tenté de s'extraire...

Angélique, après avoir finalement décidé de finir ses jours au couvent, s'allongera face contre le sol, les bras en croix, comme une religieuse qui va prononcer ses vœux : des tombereaux de terre seront alors déversés sur elle (depuis les cintres), pour l'enterrer (au sens propre du terme) aux yeux des hommes et surtout d'Alidor...

## Costumes

Avec Sabine Siegwalt, le travail sur les costumes est encore en pleine réflexion. Cependant, disons qu'en trois vers, la langue de Corneille nous renvoie au XVII<sup>ème</sup> siècle : inutile de faire semblant (et ce serait dommage !) et de vouloir prouver la « contemporanéité » de l'œuvre par des costumes singeant notre XXI<sup>ème</sup> siècle (jeans et casquettes de « jeun's » - vous m'aurez compris). Si nous travaillons bien, la pièce parlera et émouvra directement nos contemporains sans de tels grossiers artifices. Pas question pour autant de brider l'imaginaire du spectateur par une pseudo reconstitution de vignettes de mode de l'époque !

Les costumes de théâtre sont pour les personnages une deuxième peau : ils témoignent de leur intimité dans leur rapport à eux-mêmes, aux autres et au monde. Ils participent d'une dramaturgie : selon le contexte, un corset de femme peut être lu comme une transgression ou une prison. Il s'agira donc ici de proposer un imaginaire qui pourra autant emprunter aux siècles révolus qu'à notre modernité, tout en affirmant sa propre cohérence : nos costumes devront transmettre à leur manière les efforts démesurés de ces jeunes gens pour s'inventer une singularité dans une société aussi contraignante (notamment pour les femmes), pour assumer leur désir fou de liberté et d'absolu au milieu d'un réseau infini de conventions, de codes, de déterminations, sous le regard permanent du monde. À suivre...

## Dire l'alexandrin – question de distribution

Le vers alexandrin apparaît historiquement vers 1150 dans *Le Pèlerinage de Charlemagne*, puis dans le *Roman d'Alexandre* en 1170, qui lui donna son nom. L'alexandrin, par sa longueur, est le vers qui se rapproche le plus de la prose. Il est perçu comme le vers le plus commode, le plus souple et le plus apte à accueillir, en traduction, la syntaxe des langues grecque et latine. Au XVI<sup>ème</sup> siècle, l'engouement des poètes pour les anciens et la nécessité qu'ils éprouvent de se nourrir aux sources grecques et latines pour innover leur propre poésie, favorisent le fourmillement des traductions des œuvres antiques. [...] Lazare de Baïf, que salue Du Bellay dans *Défense et illustration*, est le premier à utiliser l'alexandrin pour sa traduction d'*Électre* de Sophocle, en 1537. Il est suivi par Bochetel dans la traduction d'*Hécube* d'Euripide datée de 1544. Jodelle est le premier à porter l'alexandrin sur le théâtre dans sa tragédie *Cléopâtre*, qu'il fait représenter en 1552.

**Julia Gros de Gasquet,**

*En disant l'alexandrin, l'acteur tragique et son art, XVII<sup>ème</sup> - XX<sup>ème</sup>*, Éditions Honoré Champion, 2006, Paris.

Pour en faire entendre la force, la subtilité mais aussi la démesure, les pièces de Corneille réclament d'être jouées toujours au plus près du surgissement du sens, de l'émotion, des situations. Tout en le respectant absolument, il faut ainsi dire le vers cornélien et surtout pas le chanter (ce qui est bien plus difficile ! Et sa beauté et sa musicalité en paraissent alors d'autant). Il faut pour cela des comédiens de haute voltige, clairs et virtuoses, pour que ce texte, qui peut sembler lointain ou difficile à une oreille « profane », passe la rampe sans difficulté aucune, comme s'il coulait absolument de source. Mais ces comédiens doivent être aussi archi sensibles (car c'est un théâtre sensuel), passionnés (car c'est un théâtre d'amoureux fous), bons connaisseurs des abysses de l'âme humaine (car c'est un théâtre « limite ») et débordants d'énergie (car c'est un théâtre survolté). L'équipe que j'ai réunie autour de cette création répond absolument à tous ces critères : il n'y a donc plus qu'à travailler !

**F. Rancillac,** avril 2014

## **LA PLACE ROYALE : DISTRIBUTION**



**LINDA CHAÏB - PHYLLIS**



**HELENE VIVIES - ANGÉLIQUE**



**CHRISTOPHE LAPARRA**



**ANTOINE SASTRE**



**NICOLAS SENTY**



**ASSANE TIMBO**

# BIOGRAPHIE

François RANCILLAC (Metteur en scène)

Maîtrise de philosophie et études musicales (avec Michel Puig).

Comédien et metteur en scène, il fonde en 1983, avec Danielle Chinsky, le Théâtre du Binôme. Il met en scène *Britannicus* de Jean Racine (1985), *Les Machines à sons du professeur Ferdinand Splatch* (1986, spectacle musical pour enfants de Serge de Laubier et Francis Faber), *Le Fils* de Christian Rullier (1987), *Le Nouveau Menoza* de J.M.R. Lenz (1988), *Puce-Muse I et II* (1988-89, concerts-spectacles de Serge de Laubier et Rémi Dury), *Polyeucte* de Pierre Corneille (1990), *Retour à la Citadelle* de Jean-Luc Lagarce (1990), *Ondine* de Jean Giraudoux (1991), *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce (1992), *Amphitryon* de Molière et *La Nuit au cirque* d'Olivier Py (1992), *L'Aiglon* d'Edmond Rostand (1994), *Saganash* de Jean-François Caron (1995), *Les Sargasses de Babylone* (1996, concert-spectacle de Serge de Laubier et Rémi Dury), *George Dandin* de Molière (1997), *Goethe Wilhelm Meister* de Jean-Pol Fargeau (1997), *Le Suicidé* de Nicolai Erdman (1998), *Bastien, Bastienne... suite et fin*, opéra imaginaire d'après W.A. Mozart (1998, avec l'Ensemble Pascale Jeandroz), *Cherchez la faute !* d'après Marie Balmary (2000), *Le Pays lointain* de Jean-Luc Lagarce (2001), *La Belle porte le voile* (2002, oratorio électroacoustique de Serge de Laubier, livret de Dany-Robert Dufour), *La Folle de Chaillot* de Jean Giraudoux (2002), *Athalia* (2003, oratorio de G.F. Haendel, direction Paul Mc Creesh, Festival d'Ambronay).

Le Théâtre du Binôme a été en résidence au Théâtre de Rungis (de 1992 à 1994), à la Scène nationale de Bar-le-Duc (de 1996 à 1999), et au Théâtre du Campagnol – CDN, en 2001 et 2002. De 1991 à 1994, François Rancillac a été directeur artistique du Théâtre du Peuple de Bussang (il en est actuellement président).

De janvier 2002 à mars 2009, François Rancillac dirige avec Jean-Claude Berutti La Comédie de Saint-Étienne, centre dramatique national.

Dans ce cadre, il met en scène *Kroum, l'ectoplasme* de Hanokh Levin (2003), *Modeste proposition concernant les enfants des classes pauvres* d'après Jonathan Swift (2003), *Une jure, l'autre pas* d'après Marc-Alain Ouaknin (2003, dans le cadre des *Dix paroles* de Richard Dubelski), *Chambres à part*, soli de danseurs et d'acteurs en chambres d'hôtel, co-mise en scène avec Thierry Thieû Niang (2004), *Projection privée* de Rémi de Vos (2004), *Jean Dasté, et après ?* (2005), *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (2005), *Biedermann et les incendiaires* de Max Frisch (2005), *La Tectonique des nuages*, opéra-jazz de Laurent Cugny d'après la pièce de José Rivera (version de concert), *Cinq clés* de Jean-Paul Wenzel (2006), *Papillons de nuit* de Michel Marc Bouchard (2007), *Music Hall et Retour à la citadelle* de Jean-Luc Lagarce (2008), *Zoom* de Gilles Granouillet (2009, dans le cadre des *Odyssées en Yvelines* du CDN de Sartrouville) et *Nous, les héros* de Jean-Luc Lagarce (en russe, à Ekaterinbourg, 2009).

En mars 2009, François Rancillac est nommé à la direction du Théâtre de l'Aquarium, à la Cartoucherie (Paris). Il y crée *Le bout de la route* de Jean Giono, *Le Roi s'amuse* (créé en juin 2010 au Château de Grignan), *De gré de forces* d'après Etienne de La Boétie, *Détours* d'après Sophie Calle, *Mon père qui fonctionnait par périodes culinaires et autres* d'Elizabeth Mazeu, *Ma mère qui chantait sur un phare* de Gilles Granouillet, *Le mardi où Morty est mort* de Rasmus Lindberg (créé en mars 2013 au CDN de Montluçon). En septembre 2013, il met en scène à New Delhi *Orfeo Par-delà le Gange* d'après l'opéra de Monteverdi, direction Françoise Lasserre (Akadêmia). Il créera aussi en avril 2014 *La Tectonique des nuages*, opéra-jazz de Laurent Cugny à l'Opéra Nantes – Angers.