

Extrait du tome

Le Magicien Prodigeux



C a h i e r d ' a c c o m p a g n e m e n t

Le Magicien Prodigeux

Au Théâtre Périscope
Du 25 mars au 12 avril 2008

En vente
1\$



théâtre
PÉRISCOPE

Le Magicien Prodigeux

Comédie philosophique et métaphysique
(strictement vouée à l'édification morale)

Interprètes



Texte
D'après le *Magicien Prodigeux* de
Pedro Calderón de la Barca

Adaptation « libertaire » et mise en scène
Philippe Soldevila

Assistance à la mise en scène
France LaRochelle

Interprétation
Jonathan Gagnon, Israël Gamache, Marie-Hélène Lalande,
Nicolas Létourneau, Patrick Ouellet, Guillaume Perreault,
Marie-France Tanguay et Nicola-Frank Vachon

Scénographie
Erica Schmitz

Lumières
Christian Fontaine

Costumes
Jeanne Lapierre

Musique
Pascal Robitaille



Jonathan
Gagnon



Patrick
Ouellet



Israël
Gamache



Guillaume
Perreault



Marie-Hélène
Lalande



Marie-France
Tanguay




Nicolas
Létourneau



Nicola-Frank
Vachon

Un diable se fait narrateur, un Saint-homme tombe amoureux d'une Sainte-femme déjà convoitée par deux autres galants et nous voilà entraînés dans une comédie vouée à l'édification morale. En plein coeur de l'Empire romain, la fatalité croise le fer avec la liberté, dans un combat rythmé aux sons des clochettes et aux notes de gazou. Au centre de l'arène, un pacte est conclu; s'engagent alors des discussions philosophiques, des combats d'honneur et des serments d'amour. Ironie, envoûtements, magie, bouffonnerie, devoir, désir et dévotion se donnent la réplique pour faire triompher l'amour.

Le Théâtre Sortie de Secours présente une adaptation libre, « un respectueux outrage » au *Magicien Prodigeux* de Calderón de la Barca. Si la pièce originale se voulait avant tout épique et métaphysique, on ouvre ici les rideaux sur une théâtralité plus débridée où la liberté des personnages l'emporte sur la tyrannie du narrateur.



Extrait du texte

Moscón
Dame Livia!

Clarín
Nous voici tous les deux.

Livia (à Clarín)
Eh bien, que voulez-vous? (à Moscón) Et vous, que voulez-vous?

Moscón
Que pour lors vous sachiez, si par hasard vous l'ignorez, que...

Clarín
...nous vous aimons bien tous deux.

Moscón
Oui. Nous nous sommes rencontrés pour nous entretuer, mais...

Clarín
...mais soucieux d'éviter un scandale public, nous voulons plutôt que...

Moscón et Clarín
... vous choisissiez l'un de nous deux.

Livia
Oh! Si grand est mon émoi de vous entendre ainsi vous adresser à moi, que la douleur me prive de tout entendement. En choisir un? Qui pourrait tolérer pareil événement? (temps) Un seul pour moi? Mon naturel, grand Dieu, à deux galants ne saurait-il être accueillant que vous vouliez que j'en choisisse un?

Moscón
Heu... que voulez-vous dire?

Livia
Hé!

Clarín
Comment?

Livia
Hé!

Moscón
Deux à la fois? Comment cela?

Clarín
Heu... Cela ne pourrait-il causer quelque embarras?

Livia
Fi donc! Les femmes, sachez bien, de deux amants ne font qu'une bouchée!

Photos prises en répétition



Clarín, Cipriano et Moscón



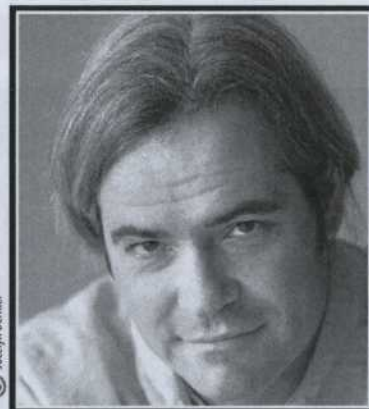
Le diable, Cipriano et Moscón



Le gouverneur

Rencontre avec Philippe Soldevila

Propos recueillis par Karine Côté



© Jocelyn Bernier

*Pedro Calderón de la Barca a écrit plus de 300 pièces au cours de sa vie. Comment votre choix s'est-il arrêté sur *Le Magicien Prodigieux*?*

D'une part, je cherchais des textes dans le Siècle d'or espagnol pour construire tout ce qui devait être le Cycle d'or du Théâtre Sortie de Secours. Une des figures de cette époque qui s'impose le plus rapidement, à part Lope de Vega, c'est évidemment Calderón de la Barca. À la lecture du *Magicien Prodigieux*, j'ai été estomaqué par la pertinence du propos philosophique qui était véhiculé par la pièce. À mon avis, le fait que Calderón parle de martyrs de la foi chrétienne fait écho à ce qu'on est en train de vivre aujourd'hui. Il y a encore tant de violence commise au nom de la notion de Dieu. Ça peut sembler loin de nous, mais dans notre propre histoire, on est passé par là et ce n'est pas exclu qu'on y repasse. Cependant, on possède des outils comme le libre arbitre pour nous aider à choisir en fonction de nos principes.

Quelles difficultés majeures avez-vous éprouvées lors de l'adaptation?

La principale difficulté que j'ai rencontrée, c'est que Calderón se sert de la notion de libre arbitre pour que l'homme fasse des choix qui vont dans le sens du martyr, dans une certaine forme de violence à laquelle je n'adhère pas. Je me suis donc demandé à quoi d'autre on pourrait appliquer ces outils de libération. C'est ainsi que j'ai créé une nouvelle fin où les personnages se libèrent de tout : non seulement du diable, mais en même temps de leur propre destin.

Sinon, l'adaptation a été une partie de plaisir. À partir du moment où j'ai eu un coup de foudre pour le texte, je n'ai vécu aucune angoisse. Il est plutôt facile de travailler avec des auteurs morts et enterrés depuis quelques siècles, je ne ressens aucune culpabilité!

Je suis certain que dans le contexte actuel, Calderón aurait monté cette pièce de la même façon. J'ai eu surtout à faire du travail d'élagage parce qu'il y avait une immense part de lyrisme dans le texte. J'ai tenté d'aller à l'essentiel. J'ai tout ramené autour du principe philosophique du libre arbitre, quitte à faire des petits intermèdes pour expliquer plus clairement cette notion. Avec beaucoup d'humour, bien sûr.

Avez-vous réalisé des ateliers pour confronter l'écriture à la scène?

Oui, on a fonctionné selon la méthode développée au fil du temps par le Théâtre Sortie de Secours, qui implique deux étapes. On tient d'abord un atelier de lecture. On y aborde toute la question dramaturgique, ce qui m'a permis comme adaptateur d'échanger avec le reste de l'équipe sur le texte et de le peaufiner. Par la suite, on fait un atelier qui sert surtout à vérifier les intuitions des concepteurs. On réalise des explorations dans l'espace avec des accessoires, des costumes et des parties de décor. On ne devrait jamais imposer une forme à un spectacle uniquement à partir de présuppositions intellectuelles de scénographe ou de metteur en scène. Ce que je trouve merveilleux, d'une part, c'est que le décor ne soit pas plaqué à l'aventure théâtrale, mais qu'il soit issu d'explorations. D'autre part, cette façon de faire nous permet d'amorcer les répétitions avec le vrai décor et les vrais accessoires. Dans le cas présent, j'ai travaillé longuement avec Érica Schmitz, notre scénographe. J'ai préparé toute ma mise en place en travaillant à partir d'une maquette du décor à l'échelle et de reproductions miniatures des personnages avec leurs costumes respectifs. De cette façon, lors des répétitions, on peut être extrêmement efficace parce qu'on sait où l'on va.

En ce qui a trait à la mise en scène, comment avez-vous traduit cette juxtaposition de l'ancien et du moderne?

Ce qui est complexe, c'est que la pièce a été écrite en 1637, en plein milieu du Siècle d'or, mais elle raconte l'histoire de martyrs pendant la persécution des chrétiens sous l'Empire romain, aux environs des années 300 apr. J.-C. Des choix esthétiques se sont faits en conséquence : nous avons décidé d'en faire un spectacle plus intemporel.

Toute la mise en scène s'appuie sur l'idée que le maître d'oeuvre de la représentation est le diable lui-même et qu'il détient une troupe itinérante. On présume qu'il garde en esclavage des comédiens qu'il a recueillis au fil de ses interventions dans toute la dramaturgie mondiale, parce que des Faust, il y en a eu... On imagine que cette troupe a décidé, avec le goût ou les choix parfois questionnables du diable, de donner une représentation du *Magicien Prodigeux*. Tout dans la mise en scène est là pour souligner la théâtralité, pour nous rappeler que nous assistons à un spectacle. Le mot d'ordre qui s'est imposé pour tous les concepteurs, c'est «récupération». Pascal Robitaille, pour sa conception musicale, s'est entre autres servi d'opéras qu'il a modifiés. Le même principe a régi la conception des costumes; par exemple, un rideau de fenêtre peut tenir lieu de toge romaine! Le décor, lui, est formé de simples échafaudages. Il y a tout un côté «carton-pâte» au spectacle, un côté volontairement amateur et maladroit qui dénonce le caractère «arrangé» de l'entreprise. On a aussi récupéré des accessoires, des costumes et d'autres machins qui appartiennent à plusieurs époques, ça devient très baroque.



(Photo prise en répétition)

Le diable entouré de ses ouailles.

À mon avis, le fait que Calderón parle de martyrs de la foi chrétienne fait écho à ce qu'on est en train de vivre aujourd'hui. Il y a encore tant de violence commise au nom de la notion de Dieu.

Pour en revenir au diable, vous lui avez accordé plus d'importance dans votre adaptation que Calderón dans le texte original. Il représente à la fois l'auteur et le metteur en scène... Est-ce que vous vous sentez diabolique?

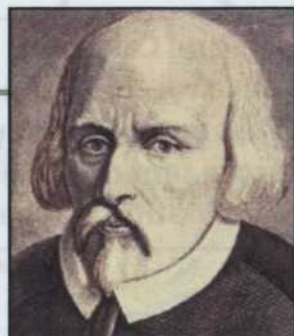
Oui, je m'identifie tout à fait au diable! Je lui ai donné un nom: le narrateur-diable, pour faire un clin d'oeil à la littérature qui utilise parfois le «narrateur-dieu». On appelle ainsi un narrateur qui ne parle pas au «je» et qui dit tout ce que voient et pensent les personnages d'un récit. J'ai donc créé un narrateur-diable qui a le contrôle sur tout. C'est une fusion entre l'auteur et le diable, mais au fond, c'est aussi un représentant du metteur en scène.

Quelle ambiance avez-vous voulu créer sur scène?

On invite le spectateur à une grande fête sans prétention. Je voulais témoigner de cette époque où il y avait des troupes itinérantes. Toute la notion de spectaculaire était importante : le public voulait de l'action, des événements, des revirements. Le théâtre était alors très populaire!

J'ai une immense curiosité par rapport à cette époque. D'ailleurs, je peux déjà annoncer que notre prochaine pièce présentera deux comédiens du Siècle d'or espagnol qui seront catapultés au présent et qui témoigneront de leur vie d'acteurs itinérants, à travers l'Espagne du 7e siècle. Il y a quelque chose d'assez merveilleux dans la passion du théâtre, quelque chose de très naïf et courageux de vouloir changer le monde de cette façon. C'est ce que nous explorerons, donc, pour clore le Cycle d'or de Sortie de Secours qui vise à joindre l'intime et le céleste...

Pedro Calderón de la Barca (Madrid 1600-1681)



Après Lope de Vega, Pedro **Calderón** de la Barca est considéré comme le plus grand auteur dramatique espagnol du Siècle d'or. Son oeuvre débute quand celle de Lope de Vega (avec la *comedia nueva*, drame en trois journées) s'achève.

Issu de famille aristocratique, il fait ses études à l'Université d'Alcalá, puis à Salamanque. Il commence à écrire vers 1620-1640 alors que tout commence à aller mal dans l'Empire espagnol. Engagé dans l'armée, il sert en Italie et dans les Flandres. De retour à Madrid, il vit de sa production dramatique. Calderón est un royaliste fervent, et très croyant. En 1634, il devient le dramaturge de la cour de Philippe IV. En 1651, il est ordonné prêtre, mais ne cesse d'écrire des pièces religieuses ou profanes, tout en étant chapelain de l'église Reyes Nuevos à Tolède. En 1663, il est nommé chapelain du roi à Madrid où il meurt, laissant inachevé son dernier *auto sacramental*, *La Divina Filotea* (*La Divine Philothée*).

Comparée à la fécondité prodigieuse de Lope de Vega, l'oeuvre de Calderón est relativement réduite. Elle comprend 120 *comedias* et 80 *autos sacramentales*. Par la drôlerie des situations, l'enchevêtrement des intrigues, l'alacrité des dialogues, l'acuité de l'observation des moeurs ou l'intuition psychologique, Calderón excelle, autant que Lope de Vega, dans le genre des comédies de cape et d'épée. Sous l'apparence légère ou comique de l'argument, on retrouve souvent les mêmes questions et la même vision du monde que dans son théâtre philosophique ou religieux. Les thèmes abordés sont notamment le drame de la jalousie et de l'honneur.

Ses pièces religieuses

En raison de sa culture théologique, Calderón triomphe dans le domaine des pièces religieuses ou *comedias de santos*. Il y exalte la raison et l'intelligence au service d'un dogme catholique de conception rigoureusement tridentine ⁽¹⁾ : la *Dévotion à la croix* (*La Devoción de la Cruz*), le *Prince Constant* (*El Príncipe Constante*), le *Magicien Prodigeux* (*El Mágico prodigioso*), le *Schisme d'Angleterre* (*La Cisma de Inglaterra*).

Mais la forme privilégiée du théâtre de la foi est celle des *autos sacramentales*, dont le plus parfait est le *Grand Théâtre du monde*. Ces courtes pièces allégoriques – elles ne comportent qu'un acte tandis que la *comedia* en compte trois – sont représentées en plein air sur des scènes mobiles le jour de la Fête-Dieu. Calderón compose ce type de drame symbolique, d'inspiration biblique ou mythologique, pour la municipalité de Madrid et il devient le maître incontesté de ce genre très prisé. Les personnages sont des allégories du libre arbitre, de la vanité, de l'erreur, de la nature humaine, etc. Mais plus qu'à une sagesse du monde, à travers l'affrontement des vertus et des vices, ces conflits, qui matérialisent les débats théologiques, introduisent à la stratégie de la Providence et placent l'homme dans la perspective de l'éternité.

Le Siècle d'or espagnol

Contexte historique

- 1556-1598 : Philippe II (fils de Charles Quint) est roi d'Espagne. L'empire est puissant et étendu. Comme Calderón, il soutient le catholicisme.
- 1598-1621 : règne de Philippe III. Il affaiblit la puissance royale; le déclin de l'empire commence.
- 1621-1665 : règne de Philippe IV. Celui-ci, comme Calderón, favorise la culture et protège les artistes.
- 1659 : traité des Pyrénées. La première puissance européenne n'est plus l'Espagne mais la France (Louis XIV).
- En un siècle, c'est une situation de gloire qui se transforme en déclin.

Le théâtre en Espagne

Le meilleur moyen d'oublier la guerre, la famine, etc. étant de faire la fête, le théâtre espagnol du Siècle d'or se manifeste par :

- le goût immodéré de la fête, avec des spectateurs très exigeants. Il y a des intermèdes musicaux, les pièces sont interrompues, etc. Le spectacle devient plus vivant et il s'achève par une fête totale.
- la religion : le pays est très pratiquant et le théâtre, avec sa démesure, gêne un peu. L'Inquisition veut imposer le sérieux dans la religion. Lope de Vega, Tirso de Molina et Calderón se font prêtres pour écrire.

La Comedia

« Cette *comedia*, dite parfois *comedia nueva* (comédie nouvelle), pour la distinguer des formes primitives, est un genre mixte par essence, une sorte de « tragi-comédie », qui emprunte peu aux modèles antiques, davantage au théâtre italien et beaucoup à la tradition nationale. Elle règne quasiment sans partage dans les théâtres espagnols pendant plus de deux siècles. La tradition désigne Lope de Vega comme le père-fondateur de cette « comédie espagnole ». Celui-ci proclame que, la finalité de la comédie étant d'instruire en « vérités utiles », en même temps que de divertir, il ne peut exister pour le poète d'autres normes que « le plaisir du vulgaire qui paie ».

La *comedia* est longue de 3000 vers environ, ignore le découpage en tableaux et se divise en trois « journées », en accord avec les notions classiques de protase, épitase et catastrophe. La variété étant une loi de nature, le comique et le tragique y sont constamment mêlés. Seule importe l'unité de l'action : le temps, modulable au gré de l'intrigue, ainsi que le lieu, qui peut changer instantanément d'une scène à l'autre, lui sont étroitement subordonnés. Un des traits originaux de la comédie espagnole est précisément cette priorité accordée à l'action, constamment dynamique et accélérée et presque toujours doublée par une intrigue secondaire parallèle, comique ou grave, qui lui donne plus d'épaisseur. Les personnages ne répondent guère aux critères de l'analyse psychologique. Ce sont des *dramatis personae*, masques interchangeables de la mécanique théâtrale, que l'on peut regrouper autour de six types fondamentaux : la dame, le galant, le roi, le père, la servante et le valet comique (*gracioso*), sorte de bouffon de comédie qui constitue, dans ce domaine, l'une des créations les plus originales du théâtre espagnol. Cela n'exclut ni l'élaboration de caractères fortement marqués, ni la présentation d'individus en proie à des souffrances et à des déchirements intimes et agissant avec une claire conscience d'eux-mêmes.

La versification, seul langage possible pour la *comedia*, module ses mètres en fonction des sujets, des personnages et des situations. Loin d'être un simple ornement, la poésie a un rôle essentiellement dramatique. C'est notamment elle qui supplée la pauvreté et les lacunes de la mise en scène, grâce à la suggestion d'espaces scéniques et d'actions dramatiques imaginaires. La *comedia* puise son inspiration à toutes les sources possibles : littérature savante et légendes populaires. L'amour est le principal dispensateur d'intrigues. Mais d'autres thèmes apparaissent, tout aussi récurrents : la foi, l'histoire nationale, et surtout l'honneur qui provoque d'admirables conflits tragiques. »

CORVIN, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Paris, Bordas, 1995, 1013p.
www.etudes-litteraires.com/siecle-or.php

6 ¹ Tridentine : Réfère au « rite tridentin », expression désignant la forme prise par le rite romain de l'Église catholique à partir de la révision entreprise suite au concile de Trente jusqu'à celle qui a suivi le concile Vatican II, en ce qui concerne la célébration de la messe, des sacrements et des autres cérémonies liturgiques (source : wikipedia.org)

Le libre arbitre, concept philosophique

Le narrateur-diable

«Sachez donc qu'à partir d'ici, revirement non négligeable, la question de l'honneur perdra de son importance, tant et si bien que les clochettes...

(On entend une clochette en coulisse)

...cèderont le pas...

(On entend un gazou en coulisse)

...au gazou.

Et ce gazou résonnera dans le théâtre chaque fois que se manifestera "la" thématique philosophique par excellence mise à jour ici par Calderón de la Barca : la notion de libre arbitre.

(On entend un gazou en coulisse)

Merci. Alors, qu'est-ce donc vraiment que le libre arbitre?

(On lui apporte le dictionnaire. D'un geste, le Narrateur-Diable le refuse)

Non ça va. "Liberum arbitrium", le libre arbitre est en fait la contraction de l'expression : "libre-arbitre-de-la-volonté". C'est-à-dire de la capacité que vous... les hommes, vous avez de pouvoir dépasser, par vos choix, les déterminismes et les conditionnements.»

Extrait du texte *Le Magicien prodigieux, comédie philosophique et métaphysique (strictement vouée à l'édification morale)*, version janvier 2008, p.55.

Libre arbitre

Le **libre arbitre** décrit la propriété qu'aurait la volonté humaine de se déterminer librement — voire arbitrairement — à agir et à penser, par opposition au déterminisme ou au fatalisme, qui affirment que la volonté est déterminée dans chacun de ses actes par des forces qui l'y impliquent. Se déterminer à ou être déterminé par : tel est tout l'enjeu de l'antinomie du destin et du libre arbitre.

L'humain, pour être libre, doit n'être contraint par rien d'extérieur; sa volition ⁽¹⁾ ne doit pas non plus être la conséquence de sa nature et de son caractère, comme le mouvement d'un cylindre est la conséquence de la forme de ce cylindre, ou comme une fleur résulte du développement de sa tige. En conséquence, ainsi que l'a justement remarqué un auteur qui a profondément étudié le libre arbitre, Renouvier, l'action produite par ce pouvoir libre doit toujours rester indéterminée jusqu'au moment de sa production, c'est-à-dire que l'action contraire doit toujours rester possible; par conséquent, aucune intelligence ne doit pouvoir prédire infailliblement l'action libre dans un temps distinct de sa réalisation; le libre arbitre a donc pour domaine la **contingence**. La volition produite par le libre arbitre ne doit pouvoir s'expliquer que grâce à la volonté qui la produit; elle doit donc être **spontanée**. De plus, l'action produite par l'agent libre doit être connue par lui dans son essence et sa production, c'est-à-dire que l'être libre doit savoir qu'il agit librement et pourquoi il agit ainsi; l'action libre doit donc être **intelligente**. Contingence, spontanéité, intelligence, tels sont donc les trois caractères de l'action libre. Telle est l'idée que le commun des humains se fait du libre arbitre, c'est aussi celle que s'en font la plupart des penseurs qui s'en sont occupés, soit pour l'attaquer, soit pour le défendre.

Parmi les penseurs qui se sont penchés sur la notion de libre arbitre, il y a Aristote, Épicure, Luther, Spinoza et Schopenhauer.

Le libre arbitre pour disculper Dieu?

L'expression française de "libre arbitre" rend insuffisamment compte du lien indissoluble qui l'unit à la notion de volonté, lien apparaissant clairement dans les expressions anglaises *Free will* et allemande *Willensfreiheit*, qui présentent cependant le désavantage de dissoudre la notion d'arbitre ou de choix essentielle au concept. « Libre arbitre » (*liberum arbitrium* en latin) est la contraction de l'expression technique : « libre arbitre de la volonté ». De ce concept forgé par la théologie patristique ⁽²⁾ latine, il n'est pas exagéré d'écrire qu'il fut inventé pour disculper Dieu de la responsabilité du mal en l'imputant à sa créature. Ceci apparaît avec clarté dans le traité *De libero arbitrio* d'Augustin d'Hippone, fondé sur le dialogue d'Evodius et d'Augustin. Evodius pose le problème en des termes abrupts : « Dieu n'est-il pas l'auteur du mal? » Si le péché est l'oeuvre des âmes et que celles-ci sont créées par Dieu, comment Dieu n'en serait-il pas, *in fine*, l'auteur? Augustin répond sans équivoque que « Dieu a conféré à sa créature, avec le libre arbitre, la capacité de mal agir, et par-là même, la responsabilité du péché ».

¹ Volition : « Acte de volonté – la volonté en tant que faculté » (Le Petit Robert 2002)

² Patristique : « Étude, connaissance de la doctrine, des ouvrages, de la biographie des pères de l'Église » (Le Petit Robert 2002)

Entrevue avec Érica Schmitz, scénographe

Propos recueillis par Karine Côté

La version originale du *Magicien Prodigeux* se déroule dans l'Antiquité, alors que Calderón de la Barca l'a écrite au Siècle d'or espagnol. Comment avez-vous fait cohabiter ces données temporelles ?



<http://medievalwriting.50megs.com/pix/valencienne.jpg>

Le metteur en scène et adaptateur Philippe Soldevila et moi-même ne voulions un environnement ni contemporain, ni d'époque, mais plutôt intemporel, comme si une troupe itinérante ayant accumulé plusieurs éléments à travers le temps jouait la pièce. La scénographie présente donc un mélange d'époques, de styles et de textures. Le temps où se déroule véritablement l'histoire est plus visible dans les costumes, les petits éléments de décors et dans les accessoires qui arborent des petites fioritures romaines.

Qu'est-ce que cette idée de troupe itinérante vous a permis d'exploiter dans votre scénographie ?

Les troupes itinérantes ont toujours eu peu de moyens et ont dû user d'ingéniosité afin d'être capable de s'installer rapidement dans n'importe quel lieu. C'est un peu l'esprit de ma scénographie. Le décor répond aux besoins de base du spectacle : il y a des coulisses, des échafaudages, une aire de jeu et c'est suffisant pour créer tous les lieux et temps de l'histoire. J'ai misé sur la simplicité des moyens, par exemple en réutilisant l'échelle et les tréteaux roulants de plusieurs façons.

Quelles ont été vos inspirations quant à l'esthétique du décor ?

Comme la scénographie se voulait intemporelle, je me suis inspirée de plusieurs images des époques romaine ou médiévale, du Siècle d'or espagnol, mais aussi de formes spectaculaires contemporaines; le théâtre de rue, les spectacles en plein air et la performance. Parmi les images qui m'ont inspirée, il y a celle de la « troupe infernale » à l'époque médiévale, qui présentait des pièces religieuses. Sur la scène, il y avait toujours quatre stations représentant les lieux de l'histoire racontée, dont l'enfer et le paradis situés à chaque extrémité. Je me suis inspirée de ce décor, plus particulièrement de la station représentant l'enfer. (voir image)

Dans le texte de Calderón, il y a de nombreux effets spéciaux : une montagne qui se divise en deux, des éclairs accompagnent les apparitions diaboliques, etc. Comment avez-vous exploité et réalisé ces effets ?

On joue avec le fait que c'est un diable mégalomane qui produit le spectacle et qu'il le veut grandiose. Mais, étant donné le manque d'envergure de la troupe, les effets spéciaux sont toujours plus ou moins ratés. Si le diable appelle l'ouverture du sol, rien ne se produit, si ce n'est qu'un mince filet de fumée... D'ailleurs, beaucoup d'éléments ont une facture « carton-pâte ». De plus, les protagonistes Justina et Cipriano ne sont pas conscients d'être en représentation ni de ce qui les entoure. Lorsque Cipriano arrive en campagne et décrit le paysage comme : « un splendide labyrinthe de fleurs, de roses et de plantes » alors que le vrai décor est un bosquet en carton, ça crée un effet de distance plutôt comique!

Dans quelle ambiance nous plonge votre scénographie ?

J'ai voulu créer un lieu festif, qui met de l'avant la théâtralité et le jeu. Plusieurs éléments rappellent la fête foraine. Par exemple, des guirlandes de lumières partent de la scène et se rendent dans la salle, un peu comme les décorations d'un chapiteau de cirque. L'ouverture du rideau central rappelle également les entrées de cirque. Au début de la pièce, les deux personnages principaux Justina et Cipriano sont en cage, un peu comme des bêtes qui attendent leur tour de piste. On présume que le diable les a retirés de leur époque contre leur volonté dans le but de les faire revivre sur scène tout en manoeuvrant leur destin. Et, comme c'est le diable qui se met en scène, je l'ai placé sur une grande échelle mobile d'où il domine les autres personnages et peut manipuler l'histoire à sa guise jusqu'à ce que...!

Pensées vagabondes autour du spectacle ...

Le *Magicien Prodigieux* est un spectacle baroque, qui privilégie le jeu et la théâtralité. Plusieurs éléments du spectacle sont empruntés à toutes sortes d'époques, comme si l'on avait ouvert une immense malle remplie d'objets, de costumes amassés au fil du temps et qu'une troupe s'amusait à monter un spectacle avec ceux-ci.

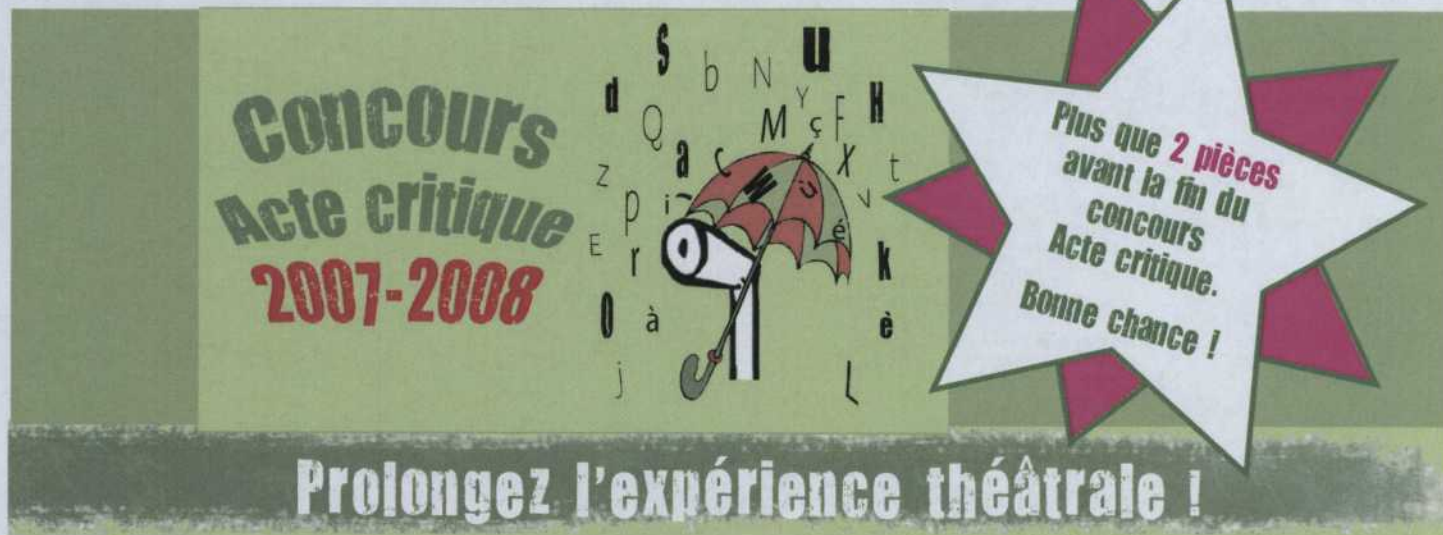
« Tout dans la mise en scène est là pour souligner la théâtralité, pour nous rappeler que nous assistons à un spectacle. »
-Philippe Soldevila, auteur et metteur en scène

Les comédiens utilisent une multitude d'**accessoires** qui sont empruntés à plusieurs périodes historiques. Leur utilisation est souvent naïve et ludique; elle donne le ton à la comédie. Par exemple, lors des combats à l'épée, les comédiens ne simulent pas une véritable joute chorégraphiée imitant de près la réalité. Ils frappent sur le sol avec une épée en mousse comme des enfants qui s'amuseraient à guerroyer sans vouloir se blesser.

La **musique** orchestrée par Pascal Robitaille utilise des airs d'opéra réarrangés. On y sent le mélange des époques, la récupération des genres. Il y a également de nombreux sons qui sont exécutés en direct par les comédiens. Des notes de gazou, des tintements de clochettes, le choc d'objets sur le décor sont autant de sons qui sont joués dans le but avoué de commenter l'histoire racontée.

Les **costumes** sont aussi bigarrés, composés d'éléments de tous les temps. Par exemple, un article de sport contemporain peut se combiner à une toge romaine portée par-dessus un maillot rayé rappelant le début du 20e siècle. On n'oublie jamais qu'il s'agit de costumes, ils font partie du jeu. Les comédiens sont également appelés à assumer plusieurs rôles en ne changeant parfois que de simples morceaux de vêtements ou d'accessoires de costume.

Le **décor** peut rappeler les *Corrales*, lieux permanents de théâtre aménagés dans des cours intérieures d'auberges à l'époque du Siècle d'or espagnol. Les *Corrales* ressemblent aussi au décor classique élisabéthain, avec ses balcons entourant la salle, sa scène à deux étages et un parterre entassant des spectateurs. Avec les échafaudages utilisés dans le décor, on a parfois cette impression de se retrouver au beau milieu d'une cour intérieure, avec des personnages qui se parlent d'un balcon à l'autre... Un mélange de styles qui tout du long dénonce l'acte théâtral et crée un climat de voisinage propice à l'imagination et à la fantaisie.



LE CONCOURS

Pour une sixième année consécutive, le concours Acte critique est lancé au Théâtre Périscope. Les jeunes de 14 à 25 ans sont invités à nous livrer leurs impressions dans un court texte de **300 à 500 mots** portant sur l'une des pièces à l'affiche au Théâtre Périscope. Les critères qui guideront le choix du jury sont : **la qualité de la langue, la pertinence du propos et l'esprit de synthèse.**

Les prix

De magnifiques prix sont en jeu : des abonnements au Théâtre Périscope, des billets de théâtre, des livres des Éditions Gallimard et...

Catégorie 14-17 ans : Un **campus d'artiste d'une semaine** à l'été 2008, offert par la Maison Jaune

Catégorie 18-25 ans : Un **séjour d'une semaine au festival d'Avignon 2008** offert par le Consulat de France à Québec.

PARRAIN D'HONNEUR

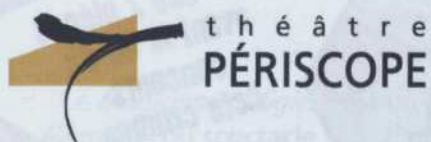
Monsieur Jean St-Hilaire, critique culturel au journal Le Soleil, fera partie du jury du concours. Afin de guider les jeunes critiques dans leur exercice, celui-ci a rédigé un petit texte fort instructif sur l'art de la critique théâtrale. Vous pouvez télécharger le texte intégral sur le site web www.theatreperiscope.qc.ca

Les textes doivent nous parvenir avant le **14 avril 2008** par courriel à developpement@theatreperiscope.qc.ca ou à l'adresse suivante :

Concours Acte critique
Théâtre Périscope
 939, avenue de Salaberry
 Québec (Québec) G1R 2V2

* Tous les détails au www.theatreperiscope.qc.ca

Une codiffusion



Billetterie
2, rue Crémazie Est
Québec (Qc) G1R 2V2
Tél.: (418) 529-2183

Une production



RÉDACTRICE EN CHEF: Marie-Ginette Guay, Directrice artistique

ENTREVUE ET RÉDACTION :

Karine Côté
Responsable du développement de public
Tél.: (418) 648-9989 poste 22
developpement@theatreperiscope.qc.ca

CONCEPTION VISUELLE ET MISE EN PAGE :

Véronique Bousquet
Adjointe aux communications et au développement de public
Tél.: (418) 648-9989 poste 30
info@theatreperiscope.qc.ca

RÉFÉRENCES :

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995, 1013p.
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Le Magicien Prodigeux (El Mágico prodigioso)*, traduit de l'espagnol par Bernard Sesé, Éditions Aubier, 1988, 284p.
Le Petit Robert, édition 2002.
www.cosmovisions.com/libre-arbitre.htm
fr.wikipedia.org/wiki/Libre_arbitre
www.etudes-litteraires.com/siecle-or.php

ISBN 978-2-923589-11-4

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2007

Dépôt légal - Bibliothèque et Archives Canada, 2007

Le Théâtre PÉRISCOPE reçoit l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec, du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition Féminine du Québec, de Patrimoine canadien et de la Ville de Québec.