

Hippolyte

Robert Garnier

—

Phèdre

Jean Racine



cahier
du TNP

20

Hippolyte

—

Phèdre

de **Robert Garnier** et **Jean Racine**
mises en scène **Christian Schiaretti**

distribution commune
aux deux pièces

Francine Bergé

La Nourrice/Œnone

Louise Chevillotte

Phèdre

Philippe Dusigne

Égée, Messenger/Théramène

Juliette Gharbi

Chœur/Panope

Kenza Laala

Chœur/Ismène

Clémence Longy

Chœur/Aricie

Julien Tiphaine

Thésée

Marc Zinga

Hippolyte

et aussi, pour *Hippolyte*

David Achour, Colin Rey,

Adrien Zumthor

Chœur

Léo Bianchi, Marion Lévêque,

Julien Thonnat

Figurants

Nikita

Berger hollandais

musiciens, pour *Hippolyte*

François Cardey,

Olivia Martin,

et en alternance

Charles-Édouard Fantin,

Clément Stagnol

soprane **Anaïs Merlin**

scénographie

Fanny Gamet

lumières **Julia Grand**

costumes

Mathieu Trappler

en collaboration avec

Laura Garnier

maquillage et perruques

Françoise Chaumayrac

son **Laurent Dureux**

masques **Erhard Stiefel**

assistant à la mise

en scène **Colin Rey**

assistante à la mise

en scène musique

Marion Lévêque

dresseur de Nikita

Thierry Rusotto

stagiaires à la mise en scène

Rodolphe Harrot, Sylvain Macia

production

Théâtre National Populaire

participent aux représentations

régisseur général **Julien Imbs**

régisseur plateau **Thomas Gondouin**

chef machiniste **Marc Tripard**

machiniste-cintrial **Ariel Dupuis**

régisseur lumière **Laurent Delval**

électricien **Clément Lavenne**

régisseur son **Éric Jury**

régisseur son supplémentaire

sur *Hippolyte* **Éric Georges**

chef habilleuse

Sophie Bouilleaux-Rynne

régisseuse habillage

Claire Blanchard

habilleuses **Mathilde Boffard,**

Adeline Isabel-Mignot, Cécile Polet

maquillage et perruques

Françoise Chaumayrac,

Gauthier Magnette

ont aussi participé à la création

régisseur plateau **Aurélien Boireaud**

machinistes-cintrialiers

Alain Criado, Iban Gomez,

Romain Philippe-Bert

machiniste-constructeur

Jean-Pierre Juttet

machinistes **Margaux Capetier,**

Julien Froissart, Emmanuelle Joly,

Stéphane Larroque,

Olivier Seigneurie, Georges Tumay

régisseur principal lumière

Rémy Sabatier

régisseur lumière

Mathieu Gignoux-Froment

électriciens

Baptistine Meral,

Bruno Roncetto,

Arianna Thoni

régisseur principal son

Laurent Dureux

régisseur son **Alain Perrier**

réalisation du décor

dans les Ateliers du TNP

chef d'atelier

Laurent Mallevat

bureau d'étude

Pierre Beyssac

chef constructeur

Yannick Galvan

chef menuisier

Michel Caroline

menuisiers

Jean-François Berger,

Jean-Luc Chevassus,

Yves Rozier

chef serrurier

Alain Bouziane

serrurière

Isabelle Cagnard

serrurier

Yves Simon-Perret

chef peintre décorateur

Mohamed El Khomssi

peintre décoratrice

Christelle Crouzet

réalisation des costumes

chef d'atelier **Mathilde Brette**

réalisateurs costumes

Aude Bretagne,

Florence Demingeon,

Marlène Hemont,

Adeline Isabel-Mignot,

Pierre-Yves Loup-Forest,

Laura Momet, Mathilde Perrot,

Laëtitia Tricoire,

l'atelier Grain de tailles

remerciements

Atelier costumes de l'Opéra

de Lyon, DMA Diderot,

Maison Walder

arte un événement **télérama**

3

TEL **SYTRAL** **culture**

Hippolyte

Phèdre

directeur de la publication
Christian Schiaretti
responsables de la publication
Jean-Pierre Jourdain
Sidonie Fauquenois
conception graphique
Perluette & BeauFixe
secrétariat de rédaction/
documentation **Sidonie Fauquenois**
réalisation **Caroline Coquelet**
illustration **Matthieu Fayette**

ISSN 1763-1408

Imprimerie Valley, octobre 2019
Licences: 1-145339;
2-1000160; 3-145341

Le Théâtre National Populaire
Centre dramatique national,
est subventionné par
le Ministère de la Culture
et de la Communication,
la Ville de Villeurbanne,
la Région Auvergne-Rhône-Alpes
et la Métropole de Lyon.

- 5 **Avec Christian Schiaretti**
- 11 **Deux victimes sur l'autel de l'interdit**
- 12 **Filiations**
Mathieu Fayette
- 14 **Robert Garnier, le tragédien humaniste**
- 18 **De cristal et de souffle**
Christian Schiaretti
- 20 **La plume et l'épée**
- 24 **Jean Racine, un génie à la Cour**
- 30 **Un poète et des dieux**
d'après Marc Fumaroli
- 34 **La scène dévoilée**
avec Fanny Gamet, scénographe
- 39 **Fragments d'une lecture saisissante**
Roland Barthes
- 40 **Questions à Louise Chevillotte**
- Poèmes, extraits de pièces et citations**
- 21 *Les Tragiques* Agrippa d'Aubigné
- 22 *Hippolyte* Robert Garnier
- 23 *Phèdre* Jean Racine
- 29 Préface de *Phèdre* Jean Racine
- 44 *À la source d'un vers*
Saphô, Catulle, Louise Labé,
Pierre de Ronsard, Jean Racine,
André Markowicz

**Ce qui importe, c'est notre
capacité à inventer un monde
à partir de sons qui deviennent
des mots à force d'usage.
N'oublions jamais que le mot
"soleil" a d'abord été pour nous
un son, avant d'être un mot.
C'est ce mystère-là que le théâtre
doit interroger.**

Vous avez commencé votre carrière de metteur en scène avec *Ariakos* de Philippe Minyana, en 1983. Depuis vous avez créé plus d'une centaine de spectacles, dans un parcours qui témoigne de votre attachement à l'aventure de la langue française: Molière, Hugo, Claudel, Jarry, Vitrac, Ionesco, Vinaver, Siméon, Guénoun, Césaire... Racine, c'est le français dans toute sa splendeur. Comment expliquez-vous le fait de ne pas l'avoir « rencontré » avant? Fallait-il passer par tous ces états du dire avant de s'attaquer à ce monstre sacré?

Propos recueillis
par Sidonie Fauqueni

Je viens d'un milieu dans lequel les livres n'existaient pas, et je me suis mis à la lecture seul par une sorte de miracle étrange. À cette époque, j'imaginai que la culture était un domaine résolu, maîtrisable, dont je pourrais faire le tour. Je n'avais pas l'intuition ni la conscience de l'infini des connaissances. J'ai compris bien plus tard que ce n'est pas l'enclos qui détermine le savoir, mais sa profondeur. J'ai donc commencé à lire méthodiquement, dans l'ordre: les Grecs, puis les Romains, les écritures médiévales, la Renaissance, le théâtre humaniste, le théâtre baroque français, espagnol, anglais. Et puis arrivèrent les premiers émois, qui arrêtaient ma progression de lecture au classicisme. Plus tard, à l'université, reprenant mes études littéraires, ce sont les Surréalistes qui m'ont fait retrouver l'éblouissement désordonné des Grecs ou des baroques. Mes lunettes étaient inversées. Je lisais le classicisme depuis mes premières amours médiévales, humanistes, maniéristes et baroques.

L'organisation de la langue à travers un corpus classique très pur, d'un équilibre parfait, représenté par Racine et Molière, a oblitéré une mémoire baroque, humaniste, médiévale – celle qui m'a ébloui. Les Romantiques ont tenté d'y porter un coup d'épaulé mais notons que même Victor Hugo écrit en alexandrins. Le premier qui restitue ce refoulé baroque et médiéval dans le théâtre français, c'est Claudel: il nous tend une dramaturgie baroque dans un vers libre alternatif à l'alexandrin.

Si je me suis battu pour ce répertoire délaissé, c'est avant tout pour des raisons politiques. Le théâtre populaire est une forme. Le théâtre classique, diapason de l'art français, est un rituel de Cour, une apologie de la bienséance, une célébration de la conversation. Cela explique notre malaise

face à un théâtre populaire qui est un théâtre d'action, de déplacement, qui outrepassa la règle des trois unités. À ce propos on peut noter que l'auteur phare de la Cour d'honneur du Festival d'Avignon n'est pas Racine mais Corneille, c'est-à-dire l'épique.

Ce combat explique tous les choix de mon répertoire. Quand je monte Molière, je vais voir avant *L'École des femmes*. Dans la langue aussi bien que dans l'action, on trouve dans ses premières farces des propositions qu'il mettra à distance par la suite. Défiance au mauvais goût. Mais chez Molière précisément, on voit un retour constant au refoulé dionysiaque, à l'instinct anarchique fondamental du théâtre: Scapin dans toute sa splendeur. Ces excroissances, ces pas de côté vont être lissés par l'autorité littéraire du moule classique. Quand je monte Césaire, je cherche l'alternative d'un théâtre épique qui avance au moyen d'une expression langagière inouïe. Les vers ascendants, je veux dire tropicaux, d'une humidité ascendante, de Césaire déstructurent l'orthodoxie classique. Il faudrait faire une étude de l'adéquation de l'énorme, de l'improbable, du dissonant dans la sensibilité populaire. Le théâtre populaire est un combat. Cette question est donc littéraire autant que politique et institutionnelle. Si j'arrive à Racine au moment de clore ma direction du TNP, ce n'est pas sans avoir combattu le complexe bien français du classicisme et du bien-parler. Avec Racine, je ferme le livre. J'ai combattu. Je n'ai pas gagné, mais je n'ai pas perdu. Je salue une langue qui selon moi est un bouchon, mais tellement beau.

Et vous n'arrivez pas simplement à Racine, vous arrivez à « Garnier et Racine ». 1574 pour *Hippolyte*, 1677 pour *Phèdre*: un siècle sépare ces pièces qui appartiennent à deux mondes. Le fossé est on ne peut plus net: violence, désir charnel et ostentation pour l'un, rigueur classique et « effet de sourdine » (Léo Spitzer) pour l'autre. Plutôt que de vous demander de développer ce qui sépare *Hippolyte* de *Phèdre*, pourriez-vous nous éclairer sur ce qui les relie? Autrement dit: qu'est-ce qui fait la jonction entre les deux pièces du diptyque?

D'une façon générale, la littérature française est duelle: au XVII^e siècle par exemple, il y a un pic baroque, un pic classique. Il y a Descartes, il y a Pascal. Il y a Corneille, il y a Racine. Les deux œuvres, ayant en commun le mythe de Phèdre, correspondent à deux moments inspirés d'épanouissement de la langue française. Si Racine jouit d'une reconnaissance indiscutable, Garnier est victime de l'amnésie qui frappe l'histoire littéraire et théâtrale du XVI^e siècle. C'est pourtant l'enfance monstrueuse de notre langue... Je suis un passionné de ce siècle construit par la plume et l'épée, saisi entre le meurtre et le sublime, allant de Rabelais à Jodelle.

La langue de Garnier est déjà travaillée par l'hypothèse d'une maîtrise: avant l'Académie française, il y a la Pléiade. C'est un théâtre qui cherche sa codification de forme, mais qui ne fuit pas les effets. Le statisme lui est interdit: le corps y suinte. Il s'exprime au sens propre. Il y a du sexe, du sang et de l'action. Garnier met en scène l'histoire de Phèdre dans un développement sauvage, friand d'un lexique de chasse où le combat de l'animal trouve écho dans le combat du désir charnel. L'affrontement, chez lui, est sans merci. L'âme ne va pas sans le corps. Mais parfois ce théâtre humaniste contient aussi des vers d'une pureté et d'une immobilité toute classique qui n'ont rien à voir avec le clinquant baroque... « Où courez-vous mon cœur, mon cœur où courez-vous? »⁽¹⁾ pourrait être un vers racinien.

À peine un siècle plus tard, les Guerres de religion pacifiées, le royaume mis au pas, l'Académie française instaurée, Racine crée sa *Phèdre*. On l'entend de manière frappante: désormais la langue tient le corps. Les alexandrins droits, simples, expriment admirablement la beauté défaite de « la fille de Minos et de Pasiphaé ». Rien ne dépasse. Et cette langue épurée conduit à une indispensable maîtrise du corps. Racine, obéissant aux règles de la bienséance, refuse ce que Garnier offre mais s'en inspire. Le premier montre l'intérieur du désir, le second l'extérieur.

Ce spectacle raconte mon parcours d'homme de théâtre, sans doute. Les fulgurances de mon imaginaire de jeunesse étaient du côté de Garnier et la résolution contrainte me mène à Racine... C'est un bilan personnel et une tension inscrite dans l'histoire de la langue française, dont le théâtre public est l'un des porteurs et précisément l'un des porte-paroles. Nous avons un rôle pédagogique, d'exemplarité, que la modernité oublie parfois.

Entrons dans le cœur du diptyque. Le lien évident entre les pièces, c'est ce nom devenu mythique, « Phèdre ». Il est « une atmosphère à lui tout seul » pour reprendre une formulation de Paul Claudel. Louise Chevillotte endosse ici le rôle à deux reprises. S'agit-il d'un double rôle ou d'un rôle-double? Autrement dit: verrons-nous deux Phèdres?

Nous allons voir deux pièces, et deux personnages, c'est certain. Il y a peut-être un fond commun, la question protestante de la grâce révélée. Au XVI^e siècle comme au XVII^e siècle, on s'interroge: la grâce est-elle fonction des œuvres de chacun ou est-elle prédestinée? La mythologie gréco-romaine qui est au cœur des deux textes, à savoir la malédiction d'Hélios, n'empêche pas de sentir cette interrogation moderne. Peut-on résister à un *fatum* extérieur? Phèdre, quoiqu'elle fasse,

⁽¹⁾ Acte III.

n'effacera rien. Quoique veillent les deux héroïnes, la mécanique ira à son terme. Que ce soit de façon tumultueuse ou dans la rétention, les deux personnages n'arrivent pas à échapper à ce qui est inscrit quelque part.

Ce qui les distingue, c'est la manière d'exprimer leur désir. L'une expose le refoulé de l'autre. Chez Garnier, le corps fonctionne à plein régime. Sa Phèdre compare son désir à la puissance des cyclopes qu'elle aurait dans le ventre, elle avance avec cran et malignité. Notons pour cette métaphore des cyclopes la modernité de la métaphore sexuelle. Je pense au vers d'Audiberti à propos du sexe masculin : « ce doigt borgne obsédé de gants ». Chez Racine, le désir passe par son évocation mentale, bien loin du dérèglement des sens de la première. Le génie admirable de Racine tient souvent à une opération de condensation. Prenons par exemple l'histoire du poème de Saphô à une femme aimée⁽²⁾. S'inscrivant dans la grande tradition d'adaptation de l'Antiquité, Racine ramène le poème à un unique vers.

Selon vous Garnier est profondément sans espoir, vous le présentez comme un Ronsard noir. Cette douleur nous parle-t-elle en particulier aujourd'hui ?

Si l'on met en rapport les deux époques, je pense que 2019 n'a pas la même densité que 1574. Elle l'atteint peut-être dans des pays où la force de l'affrontement religieux fait que la vie est un risque quotidien et que la mort entasse les corps de son triomphe. Mais ce n'est pas cette contemporanéité-là qui m'intéresse. Son esthétisme, oui. Car la douleur de Garnier est belle comme une fleur noire qu'elle évoque si bien.

Vous avez commencé les répétitions en juillet, par des essais sur le plateau. Y a-t-il une chose qui vous est apparue de manière frappante avec la scène, que vous n'aviez pas perçue à la lecture ?

Oui, la lecture politique nécessaire dans le théâtre de conversation de Racine. En mettant les personnages en présence, à l'épure, il y a peu d'action. Il faut descendre dans le sens, la théâtralité naît dans l'intelligence du dire. C'est pour cela que ce théâtre nécessite de l'immobilité totale et de l'écoute. En creusant le sens, on perçoit qu'il y a une crise politique fondamentale dans cette pièce. Avec l'absence de Thésée, le pouvoir est divisé en trois possibles : Aricie, Phèdre et Hippolyte. J'essaie d'organiser ma lecture autour de cette pensée politique, de façon à ce que les passions soient l'objet d'une maîtrise nécessaire. On est très subtils, les potentiels souterrains sont infinis.

⁽²⁾ Voir « À la source d'un vers », pp. 44-47.

CHŒUR – Pourquoy encore espandez-vous Vostre insatiable courroux Sur ceste miserable dame ? Luy faisant par trop de rigueur Rostir bourrellement le cœur En une incestueuse flame ?

Robert Garnier,
Hippolyte, Acte II



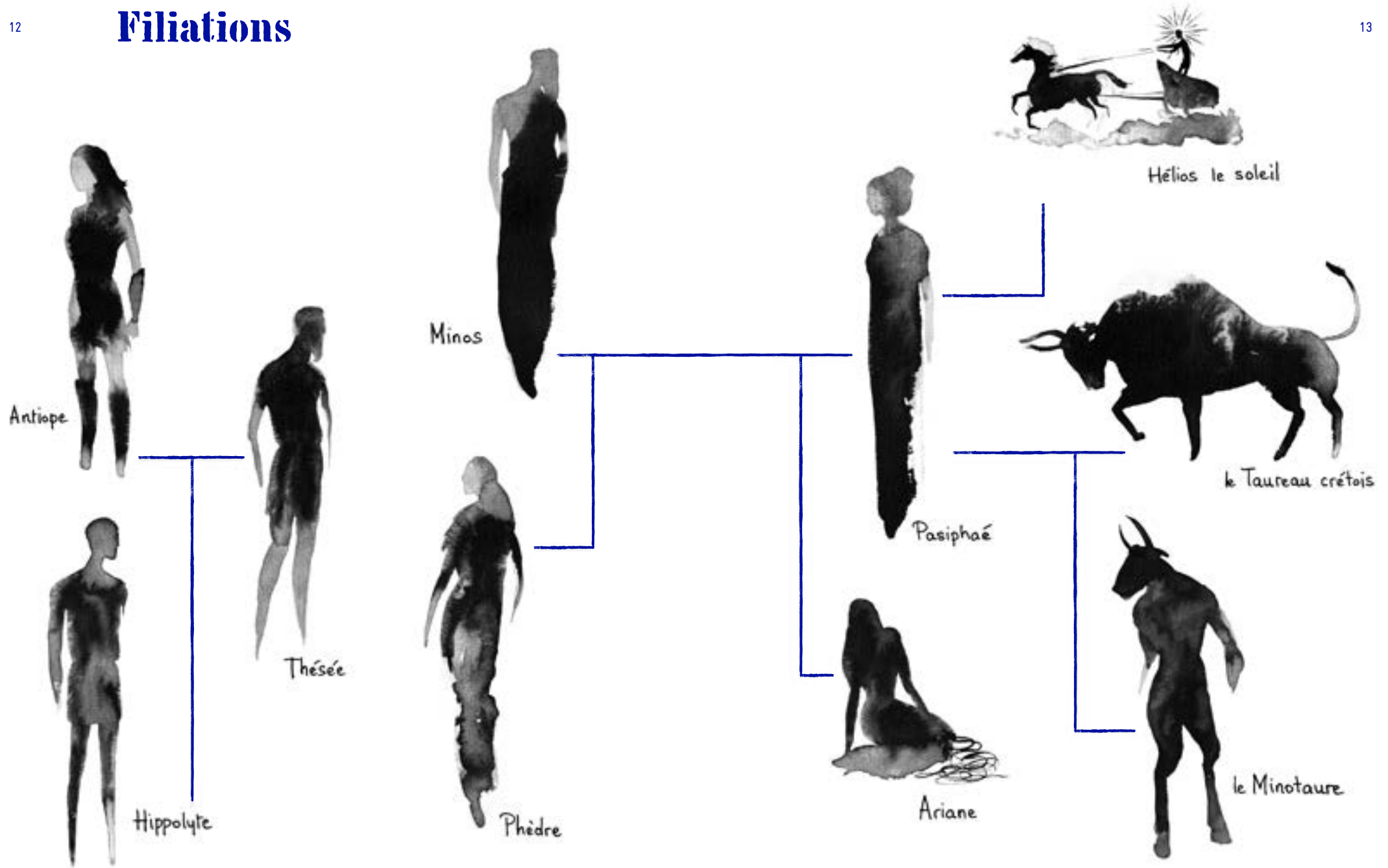
Jacopo Robusti dit Le Tintoret, Mars et Vénus surpris par Vulcain, 1550, 135 x 198 cm, Huile sur toile, Alte Pinakothek, Munich, Allemagne

Deux victimes sur l'autel de l'interdit

Phèdre: l'héroïne tragique par excellence. Épouse du roi Thésée et amoureuse malheureuse de son beau-fils Hippolyte, cette figure foudroyée par une passion deux fois proscrire est surtout la petite-fille de Hélios, le Soleil. Oui, dans la mythologie grecque, Phèdre est la fille de Pasiphaé, elle-même née des œuvres d'Hélios et de Persée. Mais cette ascendance est loin de leur assurer un bonheur solaire... Parce qu'il a surpris et dénoncé la liaison secrète entre Aphrodite et Arès (ou Vénus et Mars, du côté latin), Hélios est maudit par la déesse de l'amour, qui abat son trait vengeur sur toute la lignée. Résultat de la malédiction: Pasiphaé succombe aux charmes d'un taureau et accouche du Minotaure, tandis qu'une génération après, Phèdre est prise d'une passion impossible pour le fils de son royal mari. Hippolyte, lui aussi, subit la vengeance de la déesse de l'amour. Guerrier accompli, il voue un culte à Artémis (Diane), déesse de la chasse, ce qui rend Aphrodite (Vénus) folle de jalousie...

Le diptyque proposé par Christian Schiaretti confronte deux des innombrables interprétations du mythe de Phèdre. Robert Garnier, tragédien humaniste, vit et écrit dans un XVI^e siècle tiraillé entre les grandes découvertes, les inventions, la révolution copernicienne puis galiléenne du monde, et les sanglantes guerres de Religion. Ami de Pierre Ronsard, sa plume est noire pourtant, trempée dans un encrier de sang. Un siècle plus tard, en plein classicisme, Racine crée sa *Phèdre*. Ce chef-d'œuvre de mots minutieusement construit repose sur l'économie lexicale et l'équilibre parfait du vers. Les deux textes sont unis par une seule et même motivation, dans un équilibre de langue rarement atteint...

Filiations



Robert Garnier, le tragédien humaniste

Robert Garnier, si célèbre comme poète tragique pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, si peu connu aujourd'hui, doit être placé au premier rang parmi les écrivains érudits dont les louables tentatives, inspirées par la Renaissance, ont eu pour but et pour effet de ressusciter en France la tragédie antique. Sans rien enlever de leur gloire aux génies créateurs, on ne saurait méconnaître ce qu'il a fallu d'efforts souvent ingrats et d'imitation patiente pour préparer les chefs-d'œuvre. Parmi ceux qui ont commencé à frayer la voie à un Corneille par exemple, nul n'a mieux mérité du théâtre que Robert Garnier.

Né en 1534 à la Ferté-Bernard dans le Maine, sa vie est partagée, comme tant d'autres en ce temps, entre les devoirs de la magistrature et le culte des lettres. Il publie d'abord un recueil de poésies qui obtient l'églantine d'or aux Jeux floraux. Avocat au Parlement de Paris, il est nommé conseiller au siège présidial et sénéchaussée du Maine, puis lieutenant criminel au même siège. Il fait alors paraître sept tragédies (*Porcie*, 1568; *Hippolyte*, 1574; *Cornélie*, 1574; *Marc-Antoine*, 1578; *La Troade*, 1579; *Antigone*, 1580; *Les Juives*, 1583) et une tragi-comédie (*Bradamante*, 1582).

Il écrit ses tragédies durant une période creuse de l'histoire du théâtre français. Entre l'interdiction par le Parlement du mystère médiéval (1548) et Corneille (1606-1684), s'écoule presque un siècle de recherches, de tâtonnements, de tentatives. Un temps durant lequel le théâtre demeure confiné dans des cercles érudits ou mondains. Garnier, après Étienne Jodelle, travaille au renouvellement du théâtre français par l'imitation des Anciens. Une imitation conçue selon des critères très différents de ceux qui prévalent dans le théâtre du XVII^e siècle: il s'attache moins à l'action et à l'étude des caractères qu'à la production d'effets pathétiques et à la visée didactique. Ses pièces marquent l'apogée de la tragédie humaniste tant du point de vue de la beauté du vers et de l'effort rhétorique que de l'ambition morale et didactique.

Autant que dramaturge, Garnier se veut poète lyrique, orateur et moraliste. Ses tragédies présentent des traits communs: prédominance du lyrique sur le dramatique, importance des débats d'idées, analogies avec les événements politiques contemporains. De la double fonction que Garnier assigne

à la tragédie, enseigner et émouvoir, procèdent certains traits de son écriture: importance du style oratoire et de l'éloquence, présence de nombreux récits (principale source du pathétique). À la tragédie antique, il emprunte l'élément choral, dont la fonction principale est de tirer la leçon des événements qui viennent de se produire. À cette fonction morale correspond un mode d'expression spécifique: la forme strophique et les vers autres que l'alexandrin, notamment l'octosyllabe.

Les tragédies de Garnier sont hantées par des questions majeures, politiques (la meilleure forme de gouvernement, la conciliation de l'ordre et de la justice, les droits des rois et la valeur de la raison d'État), métaphysiques (l'existence du mal, le règne de l'injustice, la croyance en un Dieu juste) et morales (l'influence du stoïcisme, sensible dans les tragédies romaines, qui exalte la maîtrise de l'homme sur son destin et légitime le suicide, fait place à une attitude chrétienne de soumission devant les épreuves imposées par Dieu).

Le théâtre de Garnier est profondément ancré dans son siècle. *Hippolyte*, publiée en 1574, est sans doute écrite avant le déclenchement de la quatrième guerre de Religion (1572-1573). Ce contexte influence la nature même de la pièce. Elle mélange la violence, la douleur et le sang propres au quotidien de l'époque; le désir ardent et charnel valorisé dans l'Antiquité; une forme chrétienne de fatalité pour les êtres immoraux; le non-sens de la fortune qui remplace les volontés arbitraires des dieux païens. La pièce ne sera jamais représentée à la Cour de Henri III, où règne une crainte superstitieuse de la tragédie. Catherine de Médicis pense que la tragédie ne peut conduire qu'aux passions tristes et à la violence.

Estimé par Charles IX et Henri III, lié à Ronsard, doué d'un remarquable talent d'orateur, dont on peut se faire une idée par sa belle et grave prose, célèbre enfin par ses harangues aux rois, la fin de sa vie est marquée par une catastrophe. Scévole de Sainte Marthe rapporte: «La trahison de ses serviteurs fut telle, et leur méchanceté parvint à un si haut point, qu'ils résolurent entre eux d'empoisonner Garnier, sa femme et tous leurs enfants, pour piller leur maison; et ce qui facilitait d'autant plus ce dessein était la

peste qui courait alors, parce que c'était à sa fureur qu'ils voulaient imputer les effets de leur poison. Mais la justice du ciel en voulut ordonner autrement: car à peine la femme de Garnier eut-elle innocemment pris un breuvage mortel qu'ils lui présentèrent en lui donnant à boire, que les signes du poison parurent d'abord en elle par des pâmoisons et des syncopes qui la saisirent.» La femme de Robert Garnier, Françoise Hubert, renommée pour son savoir et son esprit, ne survit que peu de temps à cette tentative criminelle. Quant à Garnier, cette tragédie domestique, jointe aux malheurs de la France, lui porte un coup dont il ne se relève pas. Il meurt au Mans, en 1590, âgé de cinquante-six ans.

Note biographique établie à partir de:

Étude sur Robert Garnier,
thèse pour le doctorat ès
lettres présentée à la Faculté
des lettres de Paris
par M. S. Bernage, 1880.

Gaetano Zumbo (1656-1701), *Systema lymphaticum*, Firenze, Museo della Specola



De cristal et de souffle

On ne monte pas ou très peu le théâtre du XVI^e siècle, d'ailleurs on ne le lit pas non plus, à peine si on l'enseigne. Nos lunettes sont classiques. Déjà nous dédaignons Corneille et ignorons les baroques. Alors pensez ce XVI^e siècle

s'ouvrant sur les promesses d'une aube grecque renouvelée et s'achevant dans les fureurs complexes des guerres de Religion!

Il faut un Dumas pour nous en révéler l'attrait par un contour littéraire; et *La Reine Margot* nous le suggère bien plus que *Porcie*, *Marc-Antoine*, *Antigone*, *Hippolyte* ou *La Troade*, œuvres majeures du siècle mais renvoyées à l'opacité de leur langue.

Christian Schiaretti
Texte écrit pour la
création *Hippolyte/*
La Troade avec
la promotion 68 de
l'ENSATT, en avril 2009

Et pourtant quelle langue! La langue française est alors dans l'avril de ses jours, tout étonnée de ses capacités, tout intuitive de son avenir, neuve. Encore sauvage, à peine dressée, elle a les naïvetés et la puissance des jeunes animaux et Garnier l'expérimente avec merveille. Il met tout son art au service d'une mise en tension de cette langue française par le travail savant du vers et le démon imagé de son lexique. Travail du vers, travail du verre: il faut entendre dans l'homophonie un aveu de qualité. Il s'agit de cristal ici, et de souffle.

Garnier place l'avenir de notre langue entre rigueur classique et profusion baroque dans l'équilibre exact de la puissance d'un fleuve endigué.

Puissance du verbe. D'emblée le lecteur est saisi par l'énergie de la diction, l'évidence d'une langue envoûtante, somptueuse et fleurie, aussi noble que les enjeux sont graves. Majestueux, le style de Garnier est aussi copieux. Contrairement au principe d'économie du XVII^e siècle, le verbe ici se dilate. Dans la prison tragique, la grandiloquence est l'ultime recours des misérables qui ne peuvent espérer qu'en l'efficacité de leur parole.

Si la tragédie, selon Garnier, est un poème à son regret propre aux malheurs de son siècle, c'est que, comme le dit d'Aubigné au nom de beaucoup d'autres « ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique ». Témoins de carnages, victimes de la barbarie des armes et du fanatisme des croyances, les hommes d'alors comparent volontiers leur destin à celui des héros accablés de la tragédie antique. Une pensée largement répandue, en cette fin du XVI^e siècle, reconnaissait dans le déchirement des luttes religieuses un châtement divin.

La plume et l'épée

La France connaît au XVI^e siècle une fracture religieuse: la grande majorité du pays reste fidèle au catholicisme, tandis qu'une importante minorité rejoint la Réforme. La coexistence de deux confessions dans le Royaume se révèle inapplicable; la guerre civile ne peut être évitée. Huit guerres vont se succéder entre 1562 et 1598, entrecoupées de périodes de paix fragile. Les guerres de Religion s'achèvent en 1598 avec l'édit de Nantes. Henry de Navarre, devenu Henry IV, établit ainsi une dualité confessionnelle, jusqu'à son assassinat en 1610.

Homme de guerre et écrivain protestant, Théodore Agrippa d'Aubigné (1552 - 1630) participe aux guerres de Religion aux côtés de Henri de Navarre. Déçu par l'abjuration de ce dernier, c'est par l'écriture qu'il poursuit son combat. *Les Tragiques* sont l'œuvre d'une vie, l'épopée de la guerre, des persécutions et de la foi, dans une langue d'une rare violence. Le premier chant, « Misères », présente la tragédie de la France en guerre et en sang à travers une longue allégorie...

Je veux peindre la France une mère affligée,
 Qui est, entre ses bras, de deux enfants chargée:
 Le plus fort, orgueilleux, empoigne les deux bouts
 Des tétins nourriciers; puis, à force de coups
 D'ongles, de poings, de pieds, il brise le partage
 Dont Nature donnait à son besson l'usage;
 Ce voleur acharné, cet Ésaü malheureux,
 Fait dégât du doux lait qui doit nourrir les deux,
 Si que, pour arracher à son frère la vie,
 Il méprise la sienne et n'en a plus d'envie.
 Mais son Jacob, pressé d'avoir jeûné meshui,
 Ayant dompté longtemps en son cœur son ennui,
 À la fin se défend, et sa juste colère
 Rend à l'autre un combat dont le champ est la mère.
 Ni les soupirs ardents, les pitoyables cris,
 Ni les pleurs réchauffés ne calment leurs esprits;
 Mais leur rage les guide et leur poison les trouble,
 Si bien que leur courroux par leurs coups se redouble.
 Leur conflit se rallume et fait si furieux
 Que d'un gauche malheur ils se crèvent les yeux.
 Cette femme éplorée, en sa douleur plus forte,
 Succombe à la douleur, mi-vivante, mi-morte;
 Elle voit les mutins tout déchirés, sanglants,
 Qui, ainsi que du cœur, des mains se vont cherchant.
 Quand, pressant à son sein d'une amour maternelle
 Celui qui a le droit et la juste querelle,
 Elle veut le sauver, l'autre qui n'est pas las
 Viole en poursuivant l'asile de ses bras.
 Adonc se perd le lait, le suc de sa poitrine;
 Puis, aux derniers abois de sa proche ruine,
 Elle dit: « Vous avez, félons, ensanglanté
 Le sein qui vous nourrit et qui vous a porté;
 Or vivez de venin, sanglante géniture,
 Je n'ai plus que du sang pour votre nourriture! »

Agrippa d'Aubigné
Les Tragiques,
 Livre I, « Misères »,
 vers 97 à 130

Torrent de flammes

MESSAGER

Si tost qu'il fut sorti de la ville fort blesme,
 Et qu'il eut atteléz ses limonniers luy-mesme,
 Il monte dans le char, et de la droite main
 Leve le fouet sonnante, et de l'autre le frein
 Les chevaux sonne-pieds d'une course esgalee
 Vont gallopat au bord de la plaine salee:
 La poussiere s'esleve, et le char balancé
 Volle dessus l'essieu comme un trait esclancé.
 Il se tourne trois fois vers la Cité fuyante,
 Detestant coléré sa luxure mechante,
 Sa fraude et trahison, jurant ciel, terre et mer
 Estre innocent du mal dont on le vient blâmer.
 Il vous nomme souvent, priant les Dieux celestes,
 Que les torts qu'on luy fait deviennent manifestes,
 Et que la verité vous soit cogneuë, à fin
 Que vous donniez le blasma au coupable à la fin:
 Quand voicy que la mer soudainement enflee,
 Sans se voir d'aucun vent comme autrefois soufflee,
 Mais calme et sommeilleuse, et sans qu'un seul flot d'eau
 Se promenant mutin, luy fist rider la peau:
 Se hausse jusqu'au ciel, se dresse montagneuse,
 Tirant tousjours plus grosse à la rive areneuse.
 Elle s'en vient roulant à grands bonds vers le bord,
 Qui fremist de frayeur d'un si vagueux abord:
 Nous restons esperdus, redoutant la venuë
 Et la moitte fureur de ceste ondeuse nuë,
 Quand nous voyons paroistre ainsi qu'un grand rocher
 Qui se va sourcilleux dans les astres cacher,
 La teste avec le col d'un monstre si horrible,
 Que pour sa seule horreur il seroit incredible.
 Il nage à grand'secousse, et la vague qu'il fend
 Bouillonnant dans le ciel, comme foudre descend:
 L'eau se creuse au dessous en une large fosse,
 Et de flots recourbez tout alentour se bosse:
 Elle boust, elle escume, et suit en mugissant
 Ce monstre, qui se va sur le bord esclancant [...].

Robert Garnier
Hippolyte, Acte V

Feu sous la glace

THÉRAMÈNE

À peine nous sortions des portes de Trézène,
 Il était sur son char. Ses gardes affligés
 Imitaient son silence, autour de lui rangés;
 Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes;
 Sa main sur ses chevaux laissait flotter les rênes;
 Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
 Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
 L'œil morne maintenant et la tête baissée,
 Semblaient se conformer à sa triste pensée.
 Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
 Des airs en ce moment a troublé le repos;
 Et du sein de la terre, une voix formidable
 Répond en gémissant à ce cri redoutable.
 Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
 Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
 Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
 S'élève à gros bouillons une montagne humide;
 L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
 Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
 Son front large est armé de cornes menaçantes;
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes;
 Indomptable taureau, dragon impétueux,
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
 [...]

Jean Racine
Phèdre, Acte V,
 scène 6

Jean Racine, un génie à la Cour

Issu d'un milieu bourgeois plutôt modeste, Jean Racine naît en 1639. Orphelin à quatre ans, il est recueilli au monastère janséniste de Port-Royal où il bénéficie d'une riche formation intellectuelle. À vingt ans, il est introduit dans le monde par un de ses cousins. Il noue ses premières relations littéraires, notamment avec La Fontaine, et donne ses premiers essais poétiques. En 1660, son ode *La Nymphé de la Seine à la Reyne*, composée à l'occasion du mariage de Louis XIV, retient l'attention de Chapelain, personnage le plus important du Parnasse. Jean Racine se lance alors dans la carrière des lettres. Rejetant la morale austère de Port-Royal, soucieux de considération mondaine et de gloire officielle, il s'oriente d'abord vers la poésie de Cour, où il rencontre Molière et Boileau, puis se tourne rapidement vers le théâtre. Le 20 juin 1664 sa première tragédie, *La Thébàïde*, n'obtient qu'un succès d'estime avec douze représentations en un mois, bien que la troupe de Molière ait monté la pièce avec soin. Suit *Alexandre le Grand*, présentée par la troupe de Molière en 1665. Insatisfait des acteurs, Racine remet sa pièce à la compagnie rivale, celle de l'Hôtel de Bourgogne, après la quatrième représentation: cela lui vaut la brouille définitive avec Molière. L'année suivante, il publie la *Lettre à l'auteur des « Hérésies imaginaires »* contre son ancien maître janséniste Pierre Nicole qui vient de condamner le genre théâtral. Enivré de ses succès, le jeune dramaturge entend bien persévérer dans la voie criminelle du théâtre... La rupture avec Port-Royal est consommée.

En 1667, âgé de vingt-huit ans, il écrit *Andromaque*. Le succès éclate, on le compare à celui du *Cid* trente ans auparavant. Un nouveau type de tragédie avec plus de rigueur et de poésie tragique est né. Avec *Britannicus*, en 1669, la gloire devient immense. Dans cette pièce où se déploie toute la grandeur romaine, Racine s'avance sur le terrain de prédilection de Corneille, qu'il attaque violemment dans la préface de la pièce. Dès lors, chacune de ses pièces rencontre le succès: *Bérénice* en 1671, *Bajazet* en 1672, *Mithridate* en 1673, *Iphigénie en Aulide* en 1674. En 1677, Racine fait éditer son théâtre et donne *Phèdre*. Louis XIV lui octroie alors une gratification exceptionnelle et le charge, avec Boileau, d'être son historiographe.

Parallèlement à sa carrière théâtrale, Racine ne néglige jamais sa situation mondaine. Tout en écrivant pour la scène, il se comporte plus en courtisan qu'en auteur. C'est à la protection de Colbert qu'il doit son entrée à l'Académie française en 1673 ainsi que l'obtention de la charge de trésorier de France à Moulins, sinécure très précieuse tant sur le plan matériel que mondain. À cette époque où l'on n'avait que mépris pour ceux qui vivaient de leur plume, Racine n'a jamais été considéré comme un homme de lettres parmi les autres. C'est pour cela notamment qu'il est jaloué par ses confrères en littérature. Le ton amer ou âpre de plusieurs de ses préfaces montre assez la véhémence de ses détracteurs.

À l'âge de trente-sept ans, il cesse d'écrire pour le théâtre sans abandonner tout à fait la littérature: en effet l'historiographie est, à l'époque, un genre littéraire. Père de famille bien établi, courtisan prudent, il revient au théâtre dans des circonstances particulières. M^{me} de Maintenon, qui a ouvert à Saint-Cyr une institution pour jeunes filles nobles démunies, commande au poète des tragédies religieuses. Racine s'essaie donc à un théâtre d'inspiration sacrée: il écrit *Esther* en 1689 puis *Athalie* en 1691, qui lui valent un triomphe mondain autant que littéraire.

En abandonnant le théâtre profane, en rompant ses relations avec les comédiens, gens excommuniés, et en embrassant une vie honorable et bientôt honorée, Racine se rapproche tout naturellement de Port-Royal. Cette réconciliation, à une époque où la persécution se fait sentir, le met en disgrâce auprès de M^{me} de Maintenon et de la Cour. Souffrant d'un abcès au foie, il s'éteint le 21 avril 1699. Louis XIV lui accorde la sépulture à Port-Royal.

Chacune de ses pièces fait lever cabales, libelles, parodies et pamphlets, qui témoignent à la fois de ses succès et de l'acharnement d'une opposition qui ne désarme pas. Contrairement à Corneille, Racine respecte rigoureusement les règles classiques, héritées du théâtre antique et codifiées par Boileau dans son *Art poétique* en 1674: « Qu'en un lieu, un seul jour, un seul fait accompli tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »

Dans la préface de *Britannicus*, il se dit partisan d'«une action simple chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour et qui, s'avancant par degrés vers sa fin, n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages». Ainsi *Phèdre* déroule-t-elle dans le cadre d'une seule journée les événements qui mènent l'héroïne à déclarer son amour à son beau-fils, puis à se donner la mort au retour de son mari.

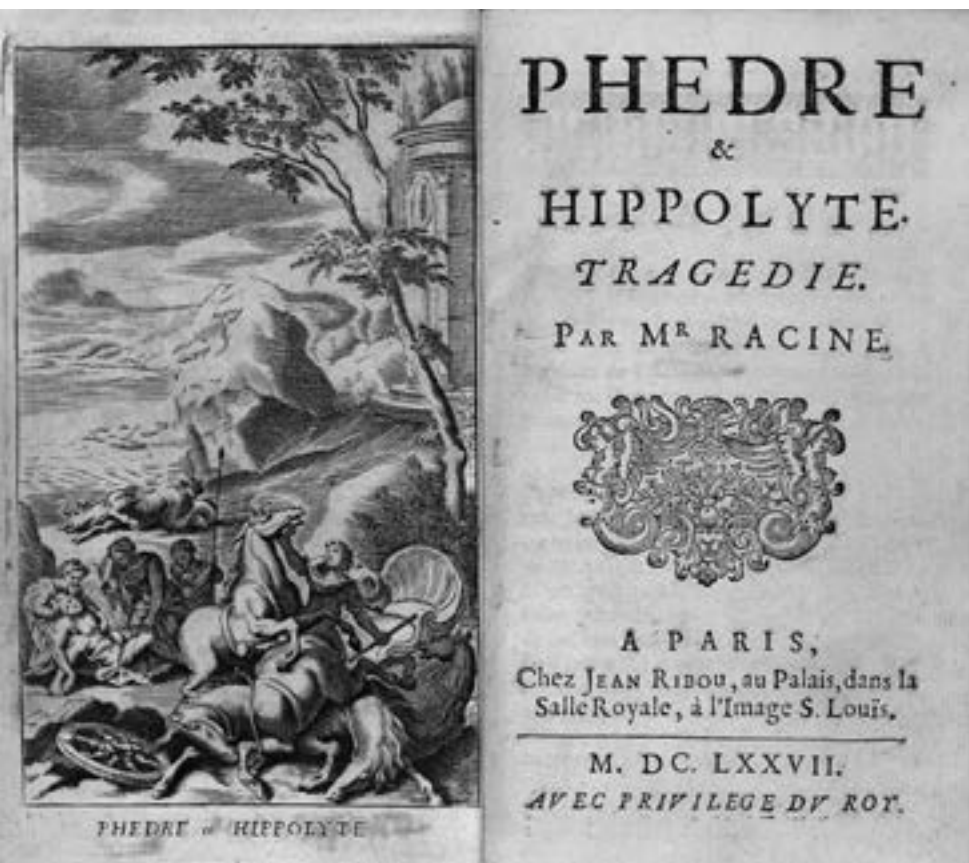
Pour Racine, le sujet, le territoire, l'objet même de la tragédie, c'est la passion. Et son but, suivant la formule héritée d'Aristote, est d'«exciter la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la tragédie» (préface d'*Iphigénie*). Mais sa grande nouveauté est de faire de ses héros des personnages simples, crédibles, vraisemblables, ressemblant aux personnes de son époque, à l'opposé des figures souvent boursouflées et excessives des tragédies baroques. Aussi, chez lui, la représentation des plus violents excès de la passion ne met-elle pas en cause le caractère éminemment humain de personnages en proie à des émotions et des aspirations contradictoires. Héros et héroïnes sont déjà ce que l'on appellera bien plus tard anti-héros et anti-héroïnes.

À lire:

Georges Forestier,
Jean Racine,
Gallimard, 2006.

HIPPOLYTE – Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur

Jean Racine, *Phèdre*,
Acte IV, scène 2



Première édition de *Phèdre & Hippolyte*, Jean Racine, Claude Barbin, Paris, 1677

[...] Je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.

C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien

voulu donner des règles du poème dramatique, et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

Jean Racine

Préface de *Phèdre*, où l'auteur souligne ses intentions vertueuses.

Un poète et des dieux

Une des questions les plus étranges que nous pose la Renaissance et qu'elle s'est d'abord posée à elle-même, est la suivante: la restauration des lettres antiques, qui a eu lieu dans une Europe toute chrétienne, ressuscite-t-elle les dieux d'une religion vaincue depuis quinze siècles?

Synthèse de l'article de
Marc Fumaroli « Entre
 Athènes et Cnossos: les
 dieux païens dans *Phèdre* »

Au Moyen Âge, les dieux païens qu'un clerc rencontrait dans les textes païens qu'il lui fallait étudier pour bien comprendre les saintes lettres étaient conjurés, mais non pas congédiés, de deux façons: on leur donnait la fonction d'astres ou bien d'allégories, les dieux étant des fictions inventées par les Anciens pour célébrer des personnages historiques. Les

dieux survivent donc au Moyen Âge, mais à condition d'être ou de signifier autre chose qu'eux-mêmes.

À la Renaissance, les dieux ont une fonction nouvelle: ils sont vecteurs d'une théologie poétique. Les Muses recommencent à inspirer, sur un mode fictif, les poètes humanistes. Face à ce retour des dieux, l'Église chrétienne se divise. Certains le considèrent comme un *ludus poeticus* licite, mais d'autres perçoivent dans ce néopaganisme une réelle concurrence faite au *Verbum Dei*. C'est ce que l'on appelle la « Querelle du merveilleux païen ». L'enjeu de cette Querelle est le statut des lettres humaines dans leur rapport avec la foi chrétienne. Des lettres humaines purifiées des dieux antiques sont-elles possibles? Une littérature qui évoque les dieux ou qui les invoque, même avec un indice ostensible de fiction et de jeu, est-elle légitime chrétiennement?

La Querelle atteint son sommet de vivacité dans les années 1670, où elle oppose Desmarets de Saint-Sorlin à Boileau. Pour le premier, hostile aux mentions mythologiques, un poète chrétien ne doit recourir qu'au merveilleux chrétien, qui est vrai, sans jamais le mêler – ou pire, le subordonner – au merveilleux païen, qui est fictionnel et superstitieux. Mais pour Boileau, la poésie et les lettres sont de l'ordre de la fiction, et sont donc indépendantes de la science sacrée des théologiens. Selon lui, les fables du paganisme étant fertiles en agréments et en sujets de réflexion, la littérature ne peut pas se passer des dieux.

Dans la carrière de Racine, *Phèdre* marque un tournant. Ses premières pièces préfèrent la véracité des sujets historiques, et les interventions des dieux païens ne sont qu'allusives. Avec *Phèdre*, il introduit pour la première fois des dieux antiques dans l'action dramatique: Hippolyte meurt sous les coups de Neptune, Phèdre est victime de la vengeance de Vénus. Pourrait-on imaginer que, sous la figure de ces dieux, Racine fait apparaître le Dieu de l'Ancien Testament? Il mêlerait ainsi dieux antiques et théologie chrétienne, dans un geste tout à fait nouveau. Cette hypothèse nécessite de revenir plus précisément au texte, dans ce contexte de la Querelle du merveilleux païen.

En 1596, le jésuite Bernardino Stefonio écrit *Crispus*, une version historicisée du mythe de Phèdre, où la tragédie est transposée dans la Cour chrétienne de l'empereur Constantin et dont les dieux sont évincés. Racine ne pouvait ignorer le *Crispus* étant donné l'influence que la pièce a eu sur la scène française. Or, il choisit de maintenir les dieux. Il s'écarte de l'analogie proposée par Stefonio où Phèdre est Fausta (le Démon), Hippolyte le Crispus (le Christ martyr), et Thésée est Constantin lui-même, victime de l'aveuglement coutumier aux rois. Racine refuse donc ce modèle pour remonter à Aristote, Euripide et Sénèque qui représentent, à ses yeux, l'origine véritable de la tragédie.

Par quel tour de force a-t-il pu concilier ce retour polémique aux chefs-d'œuvre de la poésie antique avec le souci des convenances propres à la scène moderne et au Royaume très-chrétien? Pour répondre à cette question, revenons aux thèses développées par Boileau dans son *Art poétique*, qui sont partagées par Racine. Dans le chant III, Boileau prend position contre Desmarets de Saint-Sorlin en faveur de l'emploi du merveilleux païen dans la tragédie. Le risque blasphématoire est faible: le public moderne et chrétien ne croit pas à la Fable. La poésie comme la tragédie sont de l'ordre du jeu. Même le genre tragique, qui représente « monstres et malheurs », n'a d'autre fin que de charmer. Boileau laisse à la théologie le soin de faire méditer sérieusement sur les vérités de la foi. L'apologie du merveilleux païen qu'il esquisse dans l'*Art poétique* trouve son achèvement dans sa traduction du *Traité du sublime* du rhéteur Longin, écrivain grec anonyme du II^e ou III^e siècle.

Ce texte vient dépasser la dualité qui oppose le merveilleux chrétien au merveilleux païen, en introduisant un troisième terme: le merveilleux dans le discours, c'est-à-dire le sublime. Grâce à la notion de sublime, la poésie peut s'élever jusqu'aux confins du religieux sans empiéter sur le domaine de la foi. Les dieux ne reçoivent pas d'existence autonome, ils la doivent à la parole des personnages païens qui croient en leur réalité. En prêtant du sublime aux discours des personnages, ils donnent la mesure de la fièvre de leurs passions. Mais ce sublime ne suppose chez le spectateur aucune participation ni croyance.

Chez Euripide, au contraire, le sublime poétique qui naît de l'évocation des dieux est difficile à discerner de l'émotion religieuse des spectateurs païens de l'époque. Les dieux d'Euripide sont objets de croyance sur la scène et dans la salle. Le retour des dieux, dans la bouche des personnages païens de Racine, est privé de tout support de croyance religieuse. Les spectateurs de *Phèdre* sont donc beaucoup plus spectateurs des dieux païens que ne l'étaient ceux des tragédies d'Euripide...

Comment, alors, expliquer l'émoi provoqué par les vers raciniens? Sans doute par le fait que ce sont les personnages de *Phèdre*, et non leurs dieux, qui empêchent les spectateurs de demeurer tranquilles. Certes, il n'y a rien de commun entre les dieux antiques et les spectateurs modernes, mais une communauté humaine réunit les personnages de Racine et les spectateurs chrétiens ou non qui les voient et les écoutent. Cette communauté n'est pas celle des convictions théologiques, mais celle, purement morale, d'une nature humaine révélée dans ses illusions, ses erreurs, ses faux-fuyants. Héros et spectateurs partagent un fonds permanent d'humanité inquiète, même si leurs croyances théologiques divergent. Le miroir du théâtre racinien, loin de faire revenir de faux dieux, offre à l'humanité d'aujourd'hui l'image poétique de l'humanité d'autrefois.

Pour lire l'article en entier :

*Revue d'histoire littéraire
de la France*, vol. n° 93, 1993,
pp. 30-61.

**PHÈDRE –
Grâces au ciel, mes mains
ne sont point criminelles.
Plût aux dieux que mon cœur
fût innocent comme elles !**

La scène dévoilée

Vous travaillez en tant que scénographe auprès de Christian Schiaretti depuis de nombreuses années. Quelles ont été les pistes scénographiques pour *Hippolyte* ?

Propos recueillis
par **Sidonie Fauquenois**,
Violaine Guillaumard, et
Christophe Mollier-Sabet

Fanny Gamet. Le plateau est le point de départ de la réflexion scénographique. Christian Schiaretti souhaitait révéler la cage de scène dans son intégralité et que l'espace soit totalement « à vue ». Il n'y a donc pas de décor architecturé construit dans cet espace, l'idée étant de jouer avec les particularités techniques de la salle Roger-Planchon : murs, draperies, passerelles, sol nu, bref avec l'esthétique brute, sans intention décorative.

La scénographie peut-elle aider l'écoute des spectateurs ?

F.G. Nous voulions que l'action démarre sur un effet spectaculaire, et que l'aire de jeu porte la trace de la faute originelle, du péché de l'homme face aux dieux. Le spectacle commence donc par une explosion du plateau causée par la figure mythologique du Minotaure. De ce trou des Enfers sortiront Égée puis Thésée. Certains personnages viendront aussi y mourir.

Comment faire surgir l'imaginaire antique sur un plateau moderne ?

F.G. Pour donner une valeur antique au mur de fond de scène, il nous est venu l'idée de travailler sur un effet de patine vieillie. Sur un principe de fresque, on retrouve certains personnages mythologiques. Ce lointain sera quasiment imperceptible, parfois mis en valeur par les éclairages de Julia⁽¹⁾. On croira y apercevoir le Minotaure, une amazone, un cerbère à trois têtes et l'imagination du spectateur viendra enrichir cette galerie de portraits mystérieux burinés par le temps. Cela est quasiment de l'ordre du subconscient, ténu, enfoui. Peindre directement sur le mur de fond de scène permet à la peinture d'être totalement intégrée au dispositif. Les peintres Christelle Crouzet et Mohamed El Komssi ont disposé de trois semaines pour réaliser cette fresque à échelle XXL ! Ils bénéficient du recul et du confort d'une réalisation *in situ*.

⁽¹⁾ Julia Grand, créatrice des lumières des deux spectacles.

Thésée face au Minotaure, détail de la fresque en cours de réalisation



L'espace n'est donc pas tout à fait vide...

F.G. Sur un plateau nu de cette envergure, ce sont les corps dans l'espace qui constituent le décor. L'épure du dispositif fait la part belle aux costumes historiques. L'espace est donc *a priori* vide, mais en réalité occupé par le lyrisme de la langue de Garnier, les corps et les costumes.

La scénographie de *Phèdre* a-t-elle été pensée en rapport avec celle d'*Hippolyte*?

F.G. L'aire de jeu de *Phèdre*, en opposition à *Hippolyte*, est concentrée sur la zone du grand proscenium, devant le cadre de scène. L'architecture du cadre nous sert à signifier le palais. La cage de scène disparaît dans la profondeur du noir scénique et un plafond de frises est utilisé pour créer un effet de perspective vers le lointain. La rigueur, l'immobilisme, le classicisme marqueront le contraste avec l'autre pièce.

Quelles ont été les principales difficultés?

F.G. Pour créer une cohérence dans le diptyque, il fallait imaginer deux espaces distincts mais coexistants puisque l'intégrale nous imposait d'avoir un même décor pour les deux œuvres. Il fallait concilier deux logiques spatiales très différentes: la première avec un vaste plateau occupé par une large distribution et pour l'autre une réduction d'échelle en vue d'une plus grande proximité avec le public.

Ensuite, il fallait conserver une circulation au plateau tout en travaillant dans un espace totalement « à vue ». J'ai donc proposé de créer une fausse coulisse à Jardin et à Cour, reprenant exactement l'esthétique de la cage de scène actuelle. Des constructions de châssis et une réplique de la cheminée de contrepoids seront fondues dans l'architecture même du théâtre.

Enfin, un des grands défis à relever est celui de l'acoustique, car le décor n'offre aucune matière pour « mater » le son. Sans utilisation de draperies, le son se perd dans la vastitude de la cage de scène. Le plafond de frises accrochées aux cintres tente de réduire cette évaporation.

Antiope l'Amazone, détail de la fresque en cours de réalisation



Fragments d'une lecture saisissante

Le monstrueux menace tous les personnages ; ils sont tous monstres les uns pour les autres, et tous aussi chasseurs de monstres. Mais surtout, c'est un monstre, et cette fois-ci véritable, qui intervient pour dénouer la tragédie. Et ce monstre-là est l'essence même du monstrueux, c'est-à-dire qu'il résume dans sa structure biologique le paradoxe fondamental de Phèdre : il est la force qui fait irruption hors de la profondeur marine, il est celui qui fond sur le secret, l'ouvre, le ravit, le déchire, l'éparpille et le disperse ; à la fermeture principale d'Hippolyte correspond tragiquement (c'est-à-dire ironiquement) une mort par éclatement, la pulvérisation, largement étendue par le récit, d'un corps jusque-là compact. Le récit de Thémis⁽¹⁾ constitue donc le point critique où la tragédie se résout, c'est-à-dire où la rétention antérieure de tous les personnages se défait à travers un cataclysme total.

Roland Barthes,
Sur Racine, Points,
1979.



Thésée, Hippolyte, Aricie et ses frères descendent tous de la Terre. Thésée est un héros proprement chtonien, familier des Enfers, dont le palais royal reproduit la concavité étouffante ; héros labyrinthique, il est celui qui a su triompher de la caverne, passer plusieurs fois de l'ombre à la lumière, connaître l'inconnaissable et pourtant revenir ; et le lieu naturel d'Hippolyte, c'est la forêt ombreuse, où il nourrit sa propre stérilité. En face de ce bloc tellurique, Phèdre est déchirée : par son père Minos, elle participe à l'ordre de l'enfoui, de la caverne profonde ; par sa mère Pasiphaé, elle descend du Soleil ; son principe est une mobilité inquiète entre ces deux termes ; sans cesse, elle renferme son secret, retourne à la caverne intérieure, mais sans cesse aussi, une force la pousse à sortir, à s'exposer, à rejoindre le Soleil ; et sans cesse elle atteste l'ambiguïté de sa nature : elle craint la lumière et l'appelle ; elle a soif du jour et elle le souille ; en un mot son principe est le paradoxe même d'une lumière noire, c'est-à-dire une contradiction d'essences.



Cerbère et Poséidon, détail de la fresque en cours de réalisation

⁽¹⁾ Voir pp. 22-23.

Questions à Louise Chevillotte

Dans son essai *Sur Racine*, Roland Barthes écrit: «Il semble bien que le public d'aujourd'hui consomme Racine d'une façon purement anthologique: dans *Phèdre*, c'est le personnage de Phèdre que l'on vient voir, et plus encore que Phèdre l'actrice elle-même: comment s'en tirera-t-elle?». Jouer *Phèdre*, est-ce effrayant?

Propos recueillis par
Sidonie Fauquenois et
Violaine Guillaumard

Ce qui est intéressant, c'est d'avoir deux pièces en regard. Celle de Garnier est écrite dans une langue difficile, rocailleuse, archaïque, primitive, mais c'est un terrain vierge, un champ en jachère dans lequel j'ai un sentiment de liberté infini. Cette parole humaniste que je découvre me paraît étrangement très proche. Racine, dans sa syntaxe et ses images, est d'une limpidité absolue, mais paradoxalement j'ai plus de mal à me faufiler dedans.

Comment travaillez-vous ce texte de Racine?

Je n'apprends pas le texte! Je suis la méthode de Michel Bernardy, qui m'a été transmise par Robin Renucci au Conservatoire. La beauté de la poésie française repose grandement sur l'inversion syntaxique et, pour clarifier la pensée du vers, il faut remettre les éléments dans le bon ordre. Je repère donc comment faire entendre au mieux le sens, les sons qui se répètent, les allitérations, les assonances... Le texte est une partition musicale. Cela me permet aussi de redécouvrir les vers, d'oublier le phrasé qui est inscrit dans mes oreilles.

Ce travail musical est-il possible avec le texte de Garnier, écrit à un moment où la langue française n'est pas tout à fait réglée?

Je travaille de la même manière, sauf que j'y vais à main nue chez l'un tandis que je mets des gants avec l'autre... Racine écrit de la musique classique, Garnier écrit une musique inconnue. C'est ce que j'adore chez lui: il commence par du violoncelle, puis subitement une fanfare de cuivres débarque!

Avez-vous plus d'affinités avec l'un ou l'autre texte?

Garnier est très excitant à travailler: ses mots sont de la chair à mastiquer. Racine est plus onduleux, concis. Et ce qui est amusant, c'est l'écart. Plus on sera déstructuré et claudicant chez l'un, plus on sera dans l'ascèse chez l'autre.





Dessin de Mathieu Trappler, créateur costumes

Qu'est-ce qui sépare les deux personnages que vous allez interpréter?

Elles sont très différentes dans leur manière de réagir. Chez Garnier, Phèdre parle de son estomac et pour décrire Hippolyte, elle évoque ses yeux, sa sueur, sa crasse. Ce rapport au corps est magnifique parce qu'il est sulfureux et révolté. « Je me plais en mon libre plaisir », revendique-t-elle. Personne n'a rien à lui dire sur la manière de vivre son plaisir. Pour elle, le désir est toujours vainqueur de la morale... Et c'est ce qui la mènera à la mort. Chez Racine, le désir de Phèdre est tout aussi fort. Mais, plutôt que de l'exprimer, elle se laisse mourir.

Comment se préparer à passer d'un personnage à l'autre? Le travail fait sur Garnier peut-il nourrir l'interprétation de Racine?

Le passage de l'une à l'autre, dans cet ordre, est un cadeau. Si j'avais travaillé seulement Racine, j'aurais eu à imaginer tout ce qui se passe en Phèdre. Là, je le traverse grâce à la pièce de Garnier. De toutes les fureurs que l'on voit chez Garnier, il ne restera qu'un vers chez Racine: « De l'amour j'ai toutes les fureurs ». Et je les aurai vécues.

Christian Schiaretti met la mythologie en arrière-plan, comme en témoigne la fresque patinée au lointain. Que faire des dieux aujourd'hui?

Vénus, ou plutôt Cupidon, est la plus belle métaphore qui puisse exister de l'amour. Pour moi, c'est le nom donné à ce sentiment qui dérègle tous les sens. C'est assez simple finalement. L'origine divine de Phèdre m'aide aussi, en tant que comédienne, à jouer une reine.

Phèdre: que représente ce personnage pour vous?

Lors des premières lectures, dans les deux pièces, je les trouvais violentes, irrationnelles, capricieuses. Dans *L'Échange*⁽¹⁾, Marthe a un orgueil démesuré mais d'emblée j'ai compris ses valeurs. J'ai mis du temps à comprendre Phèdre. Ça m'intéresse assez peu de jouer un personnage que je ne comprends pas. Mais j'ai fini par trouver ma porte d'entrée. Phèdre est une femme qui n'a eu le choix de rien! Elle a été raptée par un homme absent et adultère, elle est jeune, seule, et on lui impose un devoir conjugal dont l'autre se fiche. Dans son château, elle cherche un moyen de se révolter, une manière d'exister et de sortir de cette position de contrition, d'asservissement. Dans un cas comme dans l'autre, elle choisit l'acte le plus scandaleux. Ce jusqu'au-boutisme la rapproche de Médée. Ça fait un bien fou les femmes assassines qui réagissent à des enjeux politiques ou amoureux.

⁽¹⁾ *L'Échange* de Paul Claudel, mise en scène Christian Schiaretti, 2018.

À la source d'un vers

Saphô, surnommée la dixième muse, est native de Lesbos. Elle compose diverses pièces en vers, admirées de toute l'Antiquité, dont nous n'avons plus qu'un hymne à Vénus et une ode de seize vers adressée à une femme aimée. Au début du règne de Louis XIV, un intense intérêt se déploie autour de la poétesse. L'ode *À une aimée*, en plus d'avoir inspiré directement un vers célèbre de Racine, a donné lieu à une centaine de traductions, imitations, adaptations...

Φαίνεται μοι ἐκείνος ἴσος θεοῖς
εἶναι ὁ ἀνὴρ, ὅστις ἐναντιός σοι
ἔζεται, καὶ πλήσιον ἢδὺ φωνούσης
ὑπακούει

καὶ γελώσης ἡμερόεν, ὃ με ἦ μὴν
καρδίαν ἐν στήθεσιν ἐπτόησεν·
ὡς γὰρ εἰς σέ ἴδω βραχέα, ὡς με
φωνῆσαι
οὐδὲν ἔτι εἴκει.

Ἄλλὰ γλώττα μὲν κατέαγε, λέπτων
δ' αὐτίκα χρῶ πῦρ ὑποδέδρομε,
ὄμμασι δὲ οὐδὲν ὄρω,
ἐπρρομβοῦσι δὲ ἀκοαί,

ἢ δέ με ἰδρῶς καταχεῖται, τρόμος δὲ
πᾶσαν ἀγρεῖ, χλωροτέρα δὲ πόας
εἰμί, τεθνηκέναι δὲ ὀλίγου ἐπιδεῖν
φαίνομαι ἐμοὶ αὐτῇ.

Il me paraît qu'il est égal aux dieux,
celui qui, face à face,
assis tout près de toi,
entend ta voix si douce,

Et ce rire charmant, qui, je le jure,
dans ma poitrine affole mon cœur,
sitôt que je te vois, ne fût-ce
qu'un instant,
aucun son ne passe plus mes lèvres,

Mais ma langue se sèche,
un feu subtil court soudain sous
ma peau,
mes yeux ne voient plus rien,
mes oreilles bourdonnent,

Je ruisselle de sueur,
un tremblement me saisit toute,
je deviens plus verte que l'herbe.
Il me semble que je vais mourir...

Saphô, *À une aimée*,
-VII^e/-VI^e siècles

Ille mi par esse deo videtur, ille,
si fas est, superare divos,
qui sedens adversus identidem
te spectat et audit
dulce ridentem, misero quod omnis
eripit sensus mihi ;
nam simul te, Lesbia, aspexi,
nihil est super mi vocis in ore,
lingua sed torpet, tenuis sub artus
flamma demanat,
sonitu suo tinte aures, gemina
teguntur lumina nocte.
Otium, Catulle, tibi molestum est ;
otio exultas nimiumque gestis.
Otium et reges prius et beatas
perdidit urbes.

Il me semble être l'égal d'un dieu,
il me semble, si c'est possible
divin, surpasser les dieux
celui qui, assis en face de toi,
peut souvent te contempler
et entendre
ce doux rire qui ravit à ma pauvre âme
l'usage de tous mes sens ;
car à peine t'ai-je aperçue,
Lesbia, que ma voix expire
dans ma bouche,
ma langue est paralysée, un feu subtil
coule dans mes membres,
un bourdonnement intérieur fait
tinter mes oreilles et une double
nuit s'étend sur mes yeux.
L'oisiveté, Catulle, t'est funeste ;
l'oisiveté te transporte et t'excite
trop ; l'oisiveté, jadis,
a perdu tant de rois et de villes
florissantes.

Catulle (84-54 av. J.-C.),
poème 51

Je vis, je meurs; je me brûle
 et me noie;
 J'ai chaud extrême en endurent
 froidure:
 La vie m'est et trop molle et trop dure.
 J'ai grands ennuis entremêlés de joie.
 Tout à un coup je ris et je larmoie,
 Et en plaisir maint grief tourment
 j'endure;
 Mon bien s'en va, et à jamais il dure;
 Tout en un coup je sèche et je verdoie.
 Ainsi Amour inconstamment me mène;
 Et, quand je pense avoir plus
 de douleur,
 Sans y penser je me trouve hors
 de peine.
 Puis, quand je crois ma joie
 être certaine,
 Et être au haut de mon désiré heur,
 Il me remet en mon premier malheur.

Louise Labé
 Sonnet VIII,
 Lyon, 1555

Je suis un demi-dieu, quand assis
 vis-à-vis
 De toi, mon cher souci, j'écoute les devis,
 Devis interrompus d'un gracieux sourire,
 Souris qui me détient le cœur emprisonné,
 Car en voyant tes yeux je me pâme étonné,
 Et de mes pauvres flancs un seul mot
 je ne tire.
 Ma langue s'engourdit, un petit feu
 me court,
 Honteux dessous la peau je suis muet
 et sourd,
 Et une obscure nuit dessus mes yeux
 demeure;
 Mon sang devient glacé, l'esprit fuit
 de mon corps,
 Mon cœur tremble de crainte,
 et peu s'en faut alors
 Qu'à tes pieds étendu sans âme
 je ne meure.

Pierre de Ronsard
Les Amours de Marie,
 Paris, 1560

[...] Je le vis, je rougis, je pâlis
 à sa vue;
 Un trouble s'éleva dans mon âme
 éperdue;
 Mes yeux ne voyaient plus,
 je ne pouvais parler;
 Je sentis tout mon corps et transir
 et brûler;
 Je reconnus Vénus et ses feux
 redoutables,
 D'un sang qu'elle poursuit tourments
 inévitables. [...]

Jean Racine
Phèdre, I, 3,
 vers 273-276, 1677

Il me semble presque divin, cet homme,
 Lui, s'il plaît aux dieux, les surpasse même,
 Quand il te fait face et qu'il te regarde
 Et qu'il t'écoute
 Rire, toute tendre, ce qui me brouille,
 Malheureux, l'esprit; - que je t'aperçoive,
 Et cela, Lesbie, fige dans ma gorge
 Toute parole,
 Pétrifie ma langue, foudroie mes veines
 D'un brasier malin, - mes tympan
 bourdonnent
 Jusqu'au fond du crâne, mes deux lumières
 Voient les ténèbres.
 Le repos, Catulle, fera ta perte,
 Le repos t'excite, te tient, te comble,
 Le repos a tué tant de princes, tant de
 Villes heureuses.

André Markowicz
Le Livre de Catulle,
 1985

HIPPOLYTE –
Retirez-vous de moy,
ne me venez toucher,
Ne me touchez le corps,
de peur de me tacher.

Robert Garnier

PHÈDRE –
Et la mort à mes yeux
dérobant la clarté
Rend au jour,
qu'ils souillaient,
toute sa pureté.

Jean Racine

Prix de vente: 4 €

Théâtre National Populaire

Direction Christian Schiaretti

8 place Lazare-Goujon

69627 Villeurbanne cedex

tnp-villeurbanne.com