

Hippolyte
de Robert Garnier
mise en scène Robert Cantarella
et
On ne saurait penser à tout
de Alfred de Musset
mise en scène Philippe Minyana

Le collage improbable dans un espace commun d'une tragédie de Garnier et d'un proverbe de Musset provoque presque la même étrangeté que « *la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection!* » (Lautréamont)

Et la commotion du geste artistique naît bien de l'étrangeté de cette rencontre-là.

« Plus la forme est contraignante, plus l'idée jaillit intense » disait Baudelaire.

Au théâtre plus l'espace est contraignant et plus il produit de sens.

Quelle réécriture scénique inédite de ces deux pièces, la contrainte d'un même espace permet-elle donc ?

Quelle orchestration du réel et de la scène donne-t-elle à voir ?

Entrer dans la grande boîte blanche que constitue le dispositif scénique, c'est pénétrer à l'intérieur d'un espace quasi magique -grotte d'Alcandre réactualisée- où s'émulsionne et se réunit ce qui d'ordinaire reste séparé :

Acteurs et spectateurs embarqués à bord d'un même train fantôme (éclairé) partagent le même espace et, à l'instar d'un jeu programmé de chaises musicales échangent – au sens le plus littéral du terme -leurs places : les spectateurs d'Hippolyte occupent, contre les murs, les chaises et fauteuils investis auparavant par les acteurs dans la pièce de Musset (et inversement).

Or ce passage de l'autre côté du miroir modifie le regard du spectateur et participe à sa mise en condition pour accomplir une traversée dans un univers réversible : la boîte blanche,(structure du *Chemin de Damas* installée à l'intérieur des murs de la salle Jacques Fornier) caisse de résonance de tous « *les bruits que font les hommes* », machine à émulsionner les « *sentiments superposés* » (*Suite* de P. Minyana) qui les animent, permet de rendre caduque la distinction générique entre tragédie et comédie (le rôle de la soubrette dans le Proverbe et celui de Phèdre dans la tragédie sont ainsi joués par la même actrice) et de créer une nouvelle œuvre, hybride, rhapsodique, plus proche de la sensibilité moderne.

Les deux mises en scène en effet exacerbent la tension entre clowneries et sentiment du tragique, non pour les opposer mais, bien au contraire, pour les faire apparaître en surimpression. Le désir d'être au plus près de la juste posture (tragi-comique) de la condition humaine produit en quelque sorte une contamination de la sphère tragique par la sphère comique et vice-versa...

L'espace de Garnier semble paradoxalement investi d'une fonction intime et domestique (même si le caractère surdimensionné du plateau neutralise toute dimension naturaliste) plus familière à l'univers bourgeois de la comédie : coin salon avec canapé, lampadaire que Thésée brandit pour implorer les Dieux avant de le faire lourdement retomber sur le sol (les Dieux sont donc bien morts...), coin cuisine (avec table et four) où l'on épluche des pommes, coin bureau et à l'autre bout du plateau petite maison éclairée avec cheminée... quand l'espace de Musset, plus abstrait, moins anecdotique semble s'inscrire dans un hors lieu, proche de l'antichambre racinienne dont parlait Barthes.

Le brouillage des espaces semble du reste infléchir sensiblement le jeu des acteurs.

Certes la mise en scène de P. Minyana prend le parti d'amplifier les clowneries lisibles seulement en pointillés dans le texte de Musset. Création de deux couples de clowns : Victoire/Germain mais aussi Germain/Valberg, (Germain comme double caricaturé de Valberg : manteau mal boutonné, démarche déhanchée) et d'une façon générale le comique de geste, (grimaces de Victoire, mains qui, au-dessus de la tête, caricaturent le gestus de la coquette en train de refaire sa coiffure, mouvement du bras de celui qui « casse », têtes qui se cognent dans les portes, pieds qui s'emmêlent...) et comique de caractère (espiègleries d'un Germain Chérubin notamment quand il se moque du baron) font bien signe du côté de la comédie.

Mais elle prend aussi le parti d'étirer les tensions du texte en mettant en exergue sinon sa dimension tragique du moins sa dimension de drame.

« *On se dépêche d'en rire avant d'être obligés d'en pleurer* » disait Musset à propos du *Misanthrope*. Même sentiment devant le spectacle de ces personnages ratés, flottants, instables. L'hétérogénéité de la tenue vestimentaire de la comtesse (chaussures d'été, gros pull et écharpe de laine) est à l'image de l'inconstance de ses états émotionnels. Les ruptures de jeu permanents (du rire aux larmes, de la douceur à l'agressivité, de l'énergie à la plus grande lassitude...) donnent aussi à voir les contours de ce personnage un peu perdu.

Valberg, le distrait, dans son pantalon trop court, dessine la silhouette d'un homme incertain qui marche comme à côté de son corps, un corps gauche dont il ne sait que faire, et qui tout au long de la pièce de cour à jardin et de jardin à cour navigue incertain de sièges en sièges. Ce corps errant, *flottant* (cf. fiche amont *Les Confessions d'un enfant du siècle*) dépourvu de centre de gravité (comme un insecte désorienté qui aveuglé se cognerait aux murs) dit très visuellement et très concrètement la difficulté d'être du personnage. Quant au baron, la précipitation mécanique de la parole et du geste cache mal sa fêlure monomaniaque (il ne cesse de regarder compulsivement sa montre).

Tous ces personnages qui perdent pied trouent de leur mal- être le tissu insignifiant de l'intrigue... Des silences s'installent qui enrayent le rythme traditionnel de la comédie. Des amertumes se font entendre (alors même qu'il est question de l'issue favorable du mariage). Corps et voix grincent déjà quand le texte sourit encore. Corps et voix nous disent que le vers est dans le fruit et que le fruit peut-être finira dans l'alcool (la comtesse troque son thé contre du whisky !). Le rire de Victoire -qui est bien la seule à rire- finit en tout cas, lui aussi, par s'étrangler à la fin de la pièce, dans la lumière déclinante.

Affirmer *a contrario* que la mise en scène de R. Cantarella tire la pièce de Garnier vers la comédie serait grotesque. Il est vrai toutefois qu'elle semble chercher à gommer l'idée du Fatum et qu'elle donne à voir moins le désespoir de Phèdre que le désir fou qu'elle a d'Hippolyte. La dernière image, dans une lumière renaissante, expose, comme ceux de Pyrame et Thisbée, les corps cousus de Phèdre et d'Hippolyte. Comme si mourir d'amour n'était pas mourir, comme si au cœur même de la tragédie s'affirmait au fond (encore) le triomphe d'Eros sur Thanatos.

La mise en scène s'attachant à laisser à chaque fragment son autonomie, à traiter chaque moment pour lui-même, à saisir le texte comme une succession de « *noyaux atomiques* » entend freiner l'inéluctable de la tragédie. Elle n'anticipe pas sur ce qu'on sait ou qu'on saura : au moment où, défendant la loi de l'amour avec la fougue et l'énergie d'une jeune amoureuse farouchement déterminée à obtenir ce qu'elle veut, Phèdre s'oppose à sa nourrice Lolotte, ce n'est pas tant la tragédie qui est donnée à voir (même si s'affrontent deux forces également légitimes Raison et Passion) mais dans une cuisine une discussion passionnée entre filles sur l'amour. Rien n'est encore joué puisque Phèdre n'a pas dévoilé son amour à Hippolyte. Ce que montre l'actrice Phèdre quand, dans ce passage, elle s'empare d'un couteau, ce n'est pas tant la montée dramatique du tragique que le chantage affectif d'une adolescente boudeuse prenant la pose, et, la mise en scène qui produit une connexion ironique (la nourrice l'appelle « *ma douceur* » au moment où elle se saisit du couteau !) peut encore à cet endroit de la pièce faire sourire le spectateur.

Si l'émulsion de ces deux pièces peut s'opérer, c'est que la boîte blanche qui constitue le dispositif scénique est en réalité un lieu expérimental où se donnent à voir et à entendre les gestes et les paroles des habitants du XXI^e siècle.

Si l'émulsion peut s'opérer, c'est que les deux metteurs en scène utilisent les mêmes cordages pour faire remonter à la surface « les *galions engloutis* » dont parle Vitez à propos des œuvres du passé. Il ne s'agit pas de se livrer à une improbable reconstitution archéologique (« *Les œuvres du passé sont des architectures brisées, et nous les ramenons à la lumière, par morceaux, sans jamais les reconstituer, car de toute façon, l'usage en est perdu* » Vitez) mais à une récréation fragmentaire qui convoque à la fois le passé et le présent, et, qui nous dépayse (la langue n'est plus la nôtre) tout en nous amarrant en pays de connaissance.

Même refus du muséal.

Même désir de représenter les hommes et les femmes d'aujourd'hui dans leur vérité ordinaire, familière, loin des stéréotypes et des représentations attendues : la comtesse chez Musset ne sera pas affublée d'une robe à froufrou et d'un éventail, Phèdre ne sera pas figée pour l'éternité dans une posture tragique et déclamatoire...

Même parti pris de libérer la langue de son carcan d'obscurité pour faire surgir des paroles, des situations, des silhouettes, des gestes, des objets ancrés dans **le réel et le présent le plus concret possible** :

L'acteur avant toute chose.

Donner à voir le réel, c'est avant tout donner à voir l'acteur derrière le personnage.

Donner à voir et à entendre le corps, la voix de l'acteur pour donner à voir et à entendre le monde.

/Les vêtements

Ainsi les acteurs ne portent-ils pas de costumes mais des vêtements, leurs propres vêtements ou ceux de leurs contemporains. Dans un cas comme dans l'autre ils tissent des liens très concrets avec le réel et permettent au spectateur d'entendre la langue au présent : le jean d'Hippolyte et son maillot à rayures soulignent d'autant mieux la jeunesse et le désir de vivre de celui-ci que son grand-père Egée (surgi précédemment d'outre-tombe) porte un haut et un pantalon de flanelle noir.

Les chaussures à talon de Phèdre lui permettent de taper rageusement du pied pour affirmer son désir, mais aussi le plus souvent, pour ne pas parasiter l'écoute du texte, l'obligent à marcher sur la pointe et ce faisant, valent très concrètement comme signe de son statut inconfortable d'étrangère.

Le pull qu'elle enlève ou remet comme une cuirasse (au moment du retour de Thésée) en dit long sur le trajet pulsionnel qui s'opère en elle et donne à voir le langage du corps. Au « ça » de Phèdre semble répondre le « *sur-moi* » du corps social de Thésée drapé dans un costume à mi-chemin entre le vieux beau et l'homme d'affaire « tendance ».

NB : Les seuls éléments de costume conservés au titre d'indices métonymiques du passé (et qui paradoxalement semblent anachroniques puisque ces signes d'historicité n'affleurent que par fragments) sont ceux qui significativement concernent les deux personnages les plus monomaniaques : Hippolyte n'existe que par la passion obsédante qu'il nourrit pour la chasse (il porte des bottes de chasseur) et le comte attaché névrotiquement au protocole, se raccroche désespérément à sa perruque (posée maladroitement sur sa tête à la manière d'un déguisement) comme pour se donner l'illusion de vivre encore sous l'Ancien régime.

Tropismes/ Histoires/ Origines

Que les acteurs, figures « *du grand Tout* » (Vitez) avec leurs propres tropismes, leurs propres histoires soient les passeurs du monde actuel, la présence d'une chanson de Julien Clerc (connue de l'acteur), d'une vidéo (pendant l'installation

des spectateurs) montrant Thésée en train de construire sa maison (l'acteur a été géomètre avant d'être comédien) le disent clairement.

Accent

Si les « r » sont roulés par Phèdre ce n'est pas tant par désir de reconstitution archéologique de la langue (le parler paysan de l'actrice – avec les deux mains posées sur les genoux- n'a du reste probablement rien à voir avec la façon dont le texte au 16e était déclamé) que par volonté de nourrir le personnage du vécu de l'actrice (Aline a des origines bourguignonnes). Bref volonté de ne pas faire entrer Phèdre dans Aline mais Aline dans Phèdre.

Donner à entendre la langue

Rouler les « r » permet par ailleurs de faire entendre une double étrangeté : celle de Phèdre qui dans la maison de Thésée apparaît comme l'étrangère (qui donc au sens étymologique étrange) mais aussi celle de la langue. Or, faire entendre la langue comme s'il s'agissait d'une langue étrangère, permet de la faire entendre dans sa matérialité sonore et graphique (attention méticuleuse portée aux assonances en O dans le discours d'Egée pour dire l'enfermement de l'enfer, aux allitérations gutturales qui sonnent comme autant de cris dans les plaintes amoureuses de Phèdre, aux lettres disparues du Français moderne « s » dans « vostre »...). Faire ainsi sonner la langue offre de nouveaux rendez-vous qui ne sont pas ceux de la musique ronronnante de l'alexandrin.

Et quand il y a chant (le texte en effet paraît chanté à certains moments. « *Réprimez, réprimez* » scande la nourrice à Phèdre et l'inflexion du chant résonne à nos oreilles longtemps après que le spectacle est terminé) il ne s'agit pas du chant convenu du trémolo sentimental et tragique qui utiliserait les moyens d'expressivité paralinguistique (du ton) mais un chant consubstantiel au langage lui-même. Construction d'une diction sur le souffle qui donne à entendre les mots et non le brouillard affectif qui les entoure.

La douleur de Thésée se manifeste par une parole dérégulée : la vitesse du débit épuise son souffle d'homme meurtri. La parole devient mise à mort.

De l'importance des gestes.

« *Sous l'apparent tissu de la banalité quotidienne s'agitent de grandes figures mythiques* » disait Vitez à propos de Tchekhov.

Dans la comédie et la tragédie mises en scène par Robert Cantarella et Philippe Minyana, la rencontre du mythe et de la banalité s'effectue à rebours. Ce sont les grandes figures mythiques qui sont traitées comme des figures familières : Lolotte prépare une tarte et parle constamment le torchon à la main. Qu'on prenne la navette mythologique (dont parle Michel Vinaver) dans un sens ou un autre, les tragédies en effet se déroulent toujours bien dans les cuisines !!

La souffrance des personnages ne s'appréhende pas de façon psychologique mais physiologique. Ce qui nous est donné à observer ce sont les postures

justes de la souffrance : corps gauche du marquis, corps prostré de Phèdre (en position fœtale sur le canapé, puis en chien de fusil à même le sol, comme le chien justement – celui d'Hippolyte- ? qu'elle devient en marchant à 4 pattes pour l'implorer) corps douloureusement contorsionné de Thésée (comme une mécanique déglinguée) quand il tente de se lever du canapé ou douloureusement agité quand il se précipite vers le four pour y découper rageusement des morceaux de tarte (on ne peut s'empêcher de penser au corps déchiqueté d'Hippolyte que Thésée, dans la version de Sénèque, s'acharne à vouloir reconstituer). Thésée s'empiffre compulsivement de morceaux de tarte cuite et Lolotte de morceaux de pommes crues. Phèdre elle ne peut rien avaler.

A chacun son symptôme.

Ce qui importe, c'est que derrière ces figures nous puissions voir des hommes et des femmes de chair et que leurs gestes, quotidiens, sensuels, soient les nôtres la comtesse tourne machinalement sa cuillère dans sa tasse de thé, Phèdre détache ses cheveux, pose les mains sur son ventre pour tenter d'endiguer et son mal et son désir, Lolotte épluche des pommes (même si le geste ralenti, décomposé, calé sur le rythme des vers se trouve dénaturalisé et donne à rêver à la gestuelle de Pénélope).

Hippolyte, comme un enfant, raconte son rêve avec les mains, le rose aux joues, l'écume aux lèvres.

Hippolyte caresse son chien.

Fulgurance : le souffle, la gueule, le bruit des pas du chien donnent au plateau une présence extrêmement concrète et permettent de faire entendre le texte dans un présent absolu. Il introduit en effet une notion d'imprévisibilité et de hasard (les réactions du chien restent, malgré tout, soumises aux aléas du vivant !!) proche de la conception de la scène qu'Artaud appelait de ses vœux.

La scénographie d'une manière générale obéit à ce même désir de désempoisser et donc de rendre présent aux spectateurs un texte vieux de plus de quatre siècles.

Elle aussi semble placée sous le signe de l'effet « *serendip* » : elle accueille ce que le hasard lui propose. Pas d'accessoires qui auraient été fabriqués ou retravaillés pour les besoins de la représentation, mais des objets qu'on a sous la main, prélevés dans le réel le plus proche et le plus immédiat : plateau, cuisine, hall de la salle Jacques Fornier.

Tabourets, chaises, fauteuil d'époque moissonnés *hic et nunc*, seuls adjuvants permettant aux acteurs de chorégraphier leurs déplacements, habillent pour la pièce de Musset le plateau quasi nu. (Ce dépouillement -espace vide, murs blancs- permet du reste aux corps des acteurs de s'inscrire comme des signes noirs sur une page blanche à l'instar du théâtre littérisé de Brecht ou comme des insectes dont des entomologistes étudieraient le comportement).

Quelques cartons, matériaux prosaïques, pauvres mais riches pour l'imaginaire (véhiculant des images d'un monde provisoire, transitoire qui se bricole une existence « flottante » entre deux époques, celle dont parle Musset dans *Les Confessions d'un enfant du siècle*) sont également présents sur le plateau. Ils

valent évidemment comme marqueurs de contemporanéité au même titre que le four électrique dans la pièce de Garnier.

Bien sûr le spectateur est libre de voir dans le four électrique autre chose que la simple citation naturaliste d'un appareil électroménager : (significativement distinct de la cuisine, il occupe sur le plateau une place relativement centrale et semble faire office de foyer. Ses connotations restent ouvertes, ambivalentes et peuvent se lire à l'aune d'un montage dialectique avec la petite maison au fond du plateau : fantasme d'un lieu accueillant -les femmes préparent une tarte pour le retour de Thésée- il est aussi lieu mortifère, infernal -Thésée au fort de sa douleur se précipite vers le four-. Comme si l'enfer véritable n'était pas là où on l'attendait, comme si l'enfer véritable n'était pas le lieu d'où vient Thésée (la petite maison, elle, reste d'ailleurs éclairée de façon accueillante) mais le lieu où il arrive, c'est-à-dire son propre foyer. Signes inversés donc : la chaleur domestique devenant chaleur infernale.

Nulle transcendance : l'enfer est ici-bas -même si la présence du chien réveille le souvenir de Cerbère-.

Mais au-delà de cette charge symbolique et métaphorique, la fulgurance du four ressortit avant tout à l'étrangeté radicale qu'il provoque en mettant en tension un objet contemporain, naturaliste, fonctionnel (le four fonctionne, cuit la tarte en temps réel excitant le sens olfactif des spectateurs) et une langue poétique encore archaïque.

Et cette mise en tension rend possible la lisibilité d'une pièce du XVI^e siècle.

L'étrangeté provoque un écart qui paradoxalement rapproche.

C'est sans doute pourquoi la mise en scène et notamment celle de Garnier est affectée d'un fort coefficient brechtien.

Le spectateur en effet est constamment conduit à enregistrer des écarts.

La mise en scène « *montre ses coutures* » et neutralise constamment l'illusion : un même acteur joue à la fois Egée et le messager (dans les deux cas il est vrai il s'agit d'annoncer la mort -une fois avant une fois après- mais il n'en demeure pas moins que ce double rôle décolle le personnage de l'acteur et ce d'autant plus visiblement que l'acteur joue encore un nouveau rôle dans la pièce de Musset) ; les lampes sont allumées, éteintes à vue par les acteurs ; Hippolyte, quand il exprime sa peur des mauvais présages, débranche ostensiblement le projecteur source de lumière ; Lolotte allume le lampadaire près du canapé.

Là encore nulle transcendance... ni recherche de vraisemblance (Hippolyte vient lui-même s'installer sur scène pour y mourir).

Les traces de la vie du plateau pendant les répétitions ne sont d'ailleurs pas effacées : « italienne » de Thésée ? (quand la souffrance dérègle son débit jusqu'aux limites de l'inaudible, de l'indicible), installations électriques, prises d'ordinateur, table de régie, texte de la pièce et notes dramaturgiques posées sur le bureau puis jetées sur le sol quand Lolotte reconstitue la scène du pseudo viol de Phèdre...

Dès l'entrée dans le hall de la salle J. Fornier, le spectateur se trouve du reste déstabilisé par un nouveau protocole : utilisation de couleurs fluo pour inscrire sur les murs repeints les titres des deux pièces classiques, accueil du public à l'entrée du sas (comme au cirque) par les acteurs qui déclinent au dernier moment leur identité de personnages (« *je suis Thésée* » nous dit l'acteur alors même qu'on s'apprêtait à venir embrasser Emilien Tessier !!).

Une fois assis, la lumière reste allumée. Les spectateurs tenus de rester en éveil sont souvent pris à témoin par les acteurs.

Dans la mise en scène de Musset, les valets établissent un rapport de connivence avec le public (quand il s'agit de se moquer de leurs maîtres) tandis qu'Hippolyte raconte son rêve aux spectateurs installés près de lui sur les tabourets dans un rapport de proximité et de confidentialité.

Lolotte, elle, pathétiquement cherche leur regard. Elle se tourne, se retourne comme pour implorer non seulement leur assentiment mais, dans l'urgence, leur aide, pour convaincre Phèdre. Les dieux sont morts. Seule l'intervention humaine (des spectateurs) pourrait détourner Phèdre de sa passion coupable.

Le sentiment que la tragédie concerne chacun d'entre nous, qu'elle peut se dérouler partout, ressortit aussi, bien sûr, à l'absence de séparation entre la scène et la salle (cette absence de séparation fait du reste dialoguer passé et présent puisqu'elle vaut à la fois comme citation du théâtre de l'époque mais aussi du théâtre brechtien).

Tous, acteurs, spectateurs, techniciens, chien... se trouvent embarqués dans le même bateau.

L'espace tragique devient l'espace de tous.

Les spectateurs sont du reste eux-mêmes mis en scène. Ils font en quelque sorte partie de « *l'installation* » plastique au même titre que Phèdre installée comme un mannequin au pied du canapé au moment du retour de Thésée.

Inversement Phèdre et Egée sont assis parmi les spectateurs. (tiens! Phèdre c'est aussi elle ! ou moi !) La captation vidéo de la pièce qui cadre ensemble spectateurs et acteurs rend bien compte de leur statut similaire. La disposition en U (trace du théâtre à l'italienne ?) constitue chacun d'entre eux en regardeur/ regardé et donc en acteur / spectateur. La captation vidéo, qui s'attarde à filmer les paires de jambes, met là aussi en évidence la chorégraphie infinitésimale de tous ces corps de spectateurs, assis, certes, mais vivants et agissants.

Cette disposition ne va évidemment pas sans mise en danger et de l'acteur (proximité avec le public, nécessité de parler en ayant des spectateurs dans le dos) et du spectateur qui se sent observé et pris à partie.

L'inconfort du spectateur est toutefois le gage de sa liberté.

Liberté de cadrage (y compris sonore puisque les casques permettent une appréhension singulière du spectacle : hors champ avec le bruitage de sons extérieurs –vent, pluie-, perception modifiée de la voix des acteurs, de leur timbre, de leur volume) et liberté de point de vue.

Le plateau étant éclaté, discontinu, surdimensionné (ce qui dans une moindre mesure est aussi vrai pour Musset : le plateau distendu semble écartelé entre cour et jardin) le spectateur est libre de cadrer où il veut et de créer lui-même du liant par ses propres montages.

Au final donc, proposition d'un sens ouvert et d'un spectateur libre.