22 septembre - 31 octobre 1998

PHEDRE

Fiche artistique

de **JEAN RACINE**
mise en scène **LUC BONDY**

décor **Erich Wonder**
lumières **André Diot**
costumes **Rudy Sabounghi**
son **Philippe Cachia**

avec **Didier Sandre, Valérie Dréville, Sylvain Jacques, Garance Clavel, Dominique Frot, Laurent Grevill, Marie Modiano, Marie-Louise Bischofberger**

coproduction Théâtre Vidy de Lausanne, ETE Kunstfestspiele Reckling hausen Europƒisches Festival, Wiener Festwochen, Theater der Nationen im Rahmen der Zÿrcher Festspiele
coréalisation Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris
Spectacle créé à Lausanne le 24 février 1998

Dans un palais de crépuscule sans âge, une langue de sable clair semble faire allusion au rivage tout proche et aux ruines à venir. Au fond, le bleu du ciel ou de la mer fait une trouée inaccessible. Hippolyte est vétu de lin et de mailles d'acier; Phèdre apparaët dissimulée sous un voile qui semble anticiper son deuil, enserrée dans une robe aux anneaux d'or. Nous sommes aux temps mythiques où le divin et l'humain rïdent encore dans les parages l'un de l'autre, où les monstres et les peuples fabuleux hantent encore les généalogies : Hippolyte est fils d'une Amazone; son père Thésée a épousé Phèdre, "la fille de Minos et de Pasiphaé," demi-soeur du Minotaure et descendante en droite ligne du Soleil. Mais les dieux que les héros ne cessent d'invoquer, leur puissance qu'ils ne cessent d'éprouver jusque dans leur chair, ne se montrent déjà plus sur la scène, dont Racine se borne à noter sobrement qu'elle se situe "à Trézène, ville du Péloponèse," dans une cité inconnue qui n'existe que pour le drame. Une époque légendaire, un lieu presque indéterminé : *Phèdre* offre à Luc Bondy, pour sa première approche de la tragédie classique, une charge évocatrice qu'il a choisi d'accompagner et d'incarner dans la plus grande simplicité, en montant, pour reprendre ses termes, "une Phèdre réaliste". Mais ce réalisme-là tient à l'exigence de ne pas succomber aux tentations de l'ironie ou de la célébration, de ne jamais ruser avec le chef-d'oeuvre, afin de rester au plus près de l'énergie tourmentée, de la violence sensuelle qui lui confèrent sa présence. L'élégance austère du décor, la sobriété des costumes composent par touches légères un monde soustrait au temps, comme une arène rituelle ouverte au combat funèbre des générations.

Dans sa préface à *Bérénice*, Racine ne cachait pas sa fierté d'être parvenu à "faire quelque chose de rien". Dans *Phèdre*, ce "rien" tient à la tension d'un nom qu'il fallait taire, d'un silence impossible à garder. Parvenue à mi-chemin de la tragédie, l'héroïne peut à bon droit résumer d'une formule la faute qu'elle a commise et qu'il lui reste à parachever : "j'ai dit ce que jamais on ne devait entendre". Ce qu'elle arrache ou laisse arracher au silence - une confidence, un aveu, puis un arrêt de mort - ne sont que les degrés d'une descente dans les ténèbres auxquelles Phèdre s'était vouée depuis toujours. Et toute la tragédie est comme une parenthèse ouverte dans ces ténèbres où Phèdre peut de tout son corps laisser éclater sa passion.

Le rideau se lève sur Hippolyte qui songe à fuir plutït que d'avouer son amour pour Aricie. Théramène, son confident, l'a compris à demi-mot et peut conclure presque en souriant : "vous périssez d'un mal que vous dissimulez". Une quinzaine de vers plus tard, Phèdre entre en scène. Elle se laisse périr plutït que d'avouer son amour pour Hippolyte. Oenone, sa confidente, ne comprend pas pourquoi "elle meurt dans [ses] bras d'un mal qu'elle [lui] cache". Hippolyte s'était refusé à ouvrir son coeur à Théramène; Phèdre, elle, va succomber à la tentation de dire son amour, ou de le laisser dire, dans une des scènes les plus extraordinaires de tout notre théâtre. Et dès que le mal qui la frappe, et son objet, ont trouvé leur nom, la véritable agonie de Phèdre peut commencer.

Trois étapes fatales la scandent. Thésée, jusqu'ici, n'était que disparu, et Phèdre, son épouse, s'est consumée dans le silence. Mais peine a-t-elle confié son secret qu'on lui apprend la mort du roi. Oenone l'invite alors à déclarer sa passion à son beau-fils, ne serait-ce que pour des raisons politiques. Phèdre suit son conseil, sans savoir qu'entretemps Hippolyte et Aricie se sont avoué leur amour. A peine se voit-elle rejetée par le prince que la mort de Thésée est démentie - et de même qu'elle avait laissé Oenone nommer à sa place celui qu'elle aime, Phèdre laisse sa confidente accuser Hippolyte devant son père. Enfin, apprenant que Thésée a maudit son fils et l'a voué à l'inexorable vengeance divine, Phèdre s'apprête à le disculper lorsqu'elle apprend son amour pour Aricie et garde le silence. La tragédie peut alors refermer son cercle et ses héros conclure leur mouvement : Hippolyte, qui annon•ait "je pars" dès

sa première réplique, fuit au loin vers la mort; Phèdre, qui apparaët d'abord en murmurant "n'allons point plus avant", prend la parole pour assumer le dévoilement de sa vérité et s'y effacer, abandonnée et confondue enfin avec les profondeurs mortelles du sol qui l'engloutit.

Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée,
Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;
Athènes me montra mon superbe ennemi.
Je le vis, je rougis, je pÍlis à sa vue.
Un trouble s'éleva dans mon Íme 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.
Phèdre, acte I, scène 3

Ces êtres condamnés ne sont libres que d'employer toutes leurs forces à la catastrophe inévitable. Ils ne connaissent pas le loisir, ils ne savent pas rester un instant en deçà de l'extrême limite et de l'extrême tension de leur frénésie, et c'est à peine s'ils respirent. Leurs remords mêmes, s'ils ont des remords, ne les arrêtent pas. Phèdre ne se partage pas, elle se condamne. Ses craintes et ses déchirements tendent à rendre la marche du drame plus vivante et plus douloureuse, et non pas une seconde à la retarder. En entrant sur la scène, elle s'est séparée du monde des intercessions et des secours. A quoi bon s'arrêter là où il n'est rien à attendre ? Le spectateur, lui non plus, n'a rien à attendre. Les pièces de Racine pourraient être jouées d'une haleine.

Thierry Maulnier : *Racine* (Gallimard, 1936)

Le mythe de *Phèdre*

Thierry Maulnier, à qui l'on doit un très beau livre sur Racine, était seul à pouvoir encore approfondir son étude. Lecture de Phèdre est comme le fragment d'un second ouvrage qui a exigé d'être incomplet pour être achevé et dans lequel Racine se révèle d'autant mieux qu'il ne se montre pas tout entier. Il semble que les circonstances ont refusé à Thierry Maulnier le pouvoir de commenter les autres tragédies pour que le Racine qu'il était destiné à mettre en lumière f¸t celui de la seule *Phèdre*, l'auteur d'une oeuvre unique, sorti brusquement de l'ombre avant de s'y replonger par un silence extraordinaire. Pour comprendre et aimer *Phèdre*, il faut sinon n'aimer qu'elle, du moins la préférer, être sensible aux raisons qui la rendent incomparable plutït qu'à celles qui la mettent à son rang dans une suite naturelle de chefs-d'oeuvre. L'auteur de *Phèdre*, doit, par certains cïtés, être tenu pour incapable d'avoir écrit aussi *Mithridate*, *Britannicus* ou *Athalie* et apparaëtre comme le créateur absolu de cette seule tragédie qui est la dernière dans la mesure où elle est également la première. Ce n'est pas un silence de douze ans qui la sépare *d'Esther*, ce n'est pas un silence de près de trois ans qui la sépare *d'Iphigénie*, ce mutisme que les années mesurent symbolise un mutisme que les délais du

temps n'épuisent pas et qui marque que nous qui écoutons *Phèdre*, nous devons, au lieu de chercher à la pressentir dans des oeuvres antérieures ou à la reconnaëtre dans des oeuvres plus tardives, ne la voir et ne l'entendre que dans la solitude d'un art uniquement fait pour elle et inutilisable pour tout autre.

Il est bien évident que l'on peut retrouver dans *Phèdre*, non pas ce qui fait d'elle une oeuvre à part, mais au contraire ce qui la rend riche de toutes celles qui l'ont précédée, ou bien juger qu'elle est unique parce que tous les caractères de l'art de Racine y sont réunis, parce que toutes les ressources qui, prises une à une, ont suffi à faire des autres tragédies de grandes tragédies sont ici mises en oeuvre ensemble et portées à un point extrême d'efficacité. C'est ainsi que Thierry Maulnier peut écrire: " Le Racine politique mis à part, tous les Racine se sont donné rendez-vous dans la dernière tragédie. " Mais, en vérité, Si l'on s'arrête à ces qualités analogues, si l'on veut seulement apprécier dans *Phèdre* une oeuvre différente des autres par la plus grande richesse ou la plus grande perfection d'un art qui leur est commun à toutes, on ferme les yeux sur la véritable signification de cette tragédie qui n'est pas d'être parfaite (on a cent fois montré qu'elle était moins accomplie que *Bérénice*, moins équilibrée que *Britannicus*, que les personnages de Thésée, d'Hippolyte, d'Aricie remplissaient d'une manière conventionnelle leur fonction dans le drame), mais d'introduire la tragédie française dans un ordre qui, sans elle, lui serait demeuré étranger. C'est ce pouvoir qui assigne à l'auteur de *Phèdre* un destin exceptionnel et à *Phèdre* un rayonnement, une vérité mystérieuse. Avec *Phèdre*, Racine est entré dans des régions inconnues d'où il ne pouvait ressortir que voué au silence et absent d'un art capable de se répéter.

Le personnage de Phèdre vit dans trois mondes différents, et si l'analyse seule peut arbitrairement distinguer cette triple existence, c'est cependant par l'ambiguïté de sa démarche, par le mouvement de sa course à travers plusieurs mondes simultanés que le dénouement où elle se précipite nous apparaët plus difficile à suivre du regard et plus extraordinaire que tout autre. Soumise à la passion humaine, Phèdre est aussi livrée à une fatalité qui exprime la toute-puissance des vérités mythologiques. Elle chemine vers un abëme où suffirait à la conduire l'égarement de la passion terrestre, mais où la poussent avec plus de certitude la traëtrise des dieux, l'hostilité et jusqu'à l'amitié des puissances surhumaines. De son destin une explication naturelle rend entièrement compte. Son amour pour Hippolyte, son désir de le perdre et son désir de se perdre n'ont pas besoin de causes extraordinaires et se réfèrent au contraire à l'expérience la plus quotidienne. Elle aime et elle voudrait ne pas aimer, elle est jalouse et elle craint pour ses enfants le scandale d'un amour condamnable, quoi de plus proche de la vraisemblance commune! Phèdre court a sa perte dans le monde sans danger où amour, remords, calomnie, suicide, assassinat, tout s'explique dans les limites de l'analyse intérieure, sans aucun recours à un mécanisme déraisonnable. Ce monde de la tragédie sentimentale n'est pourtant que l'apparence. Devant Phèdre comme devant tout spectateur, cette apparence ne cesse de se déchirer, et à la tragédie où tout s'explique se superpose celle de l'inexplicable qui exige, pour que l'action soit possible, la présence des dieux, la transformation du soleil ou de la terre en puissances sacrées, l'intervention de monstres qui obéissent à des accords infernaux.

Ce monde mythologique où ont gardé leur vie toutes les fables de la fatalité, qui peuple l'univers de figures invocables, qui unit la terre au ciel par la complicité d'histoires et de récits, en dérobe à son tour un autre qui le soutient sans se confondre avec lui et dont il est jusqu'à un certain point absurde de

vouloir faire apparaëtre la réalité, puisqu'il est absolument lié à ce qui ne se manifeste pas. Pourtant, c'est ce troisième royaume qui appartient en propre à la tragédie de *Phèdre*, c'est lui qui, alors que les autres oeuvres passent comme elle d'un plan humain a un plan légendaire, lui propose une signification encore plus mystérieuse, l'engage dans une profondeur où, entraënés avec elle, nous errons autour d'énigmes que nous ne pouvons appréhender qu'en nous perdant. Il nous semble que dans l'investigation de ce monde Thierry Maulnier a été plus loin qu'aucun autre en exprimant en un admirable langage ce qu'il appelle la tragédie de la transparence.

Phèdre, dit-il, ne porte pas seulement l'héritage de la passion, mais l'héritage de la justice. Fille de Pasiphaé et asservie comme elle aux délires, elle est aussi fille de Minos et comme lui avide d'une justice, capable de changer les ténèbres en lumière. Son amour pour Hippolyte est l'expression de cette double fatalité. C'est sa nature en proie a la fièvre qui se consume d'une flamme incestueuse pour celui qu'il est monstrueux d'aimer; et c'est sa nature éprise d'innocence qui la porte d'un mouvement irrésistible vers le fils de l'Amazone, l'homme intact, le Thésée sans souillure dont elle souhaite en vain l'impossible résurrection. Ce qui la conduit à la perdition, ce n'est pas seulement la fureur du désir, c'est aussi son rêve de candeur, et ce qui l'enchaëne fatalement à son crime, c'est aussi bien que la folie du crime, l'amour de la pureté qui la force à être coupable pour s'unir complètement à l'innocence. De refuge contre elle-même, de possibilité de salut, il n'est plus, ici-bas ni nulle part, d'espérance. Son destin est de se perdre avec ce qui devrait la sauver.
Par ces remarques nous pénétrons dans un monde beaucoup plus souterrain que celui des dieux et des enfers, et c'est vers le mythe dont tous les autres ne sont que des figures que Phèdre nous oriente pour nous égarer avec elle. Le regret du jour qui, comme une obsession d'autant plus lourde qu'elle est inutile, marque de scène en scène le progrès vers la catastrophe n'est que l'envers d'une passion à laquelle, qu'on la recherche ou qu'on la repousse, on ne cède que malgré soi, la passion de la nuit. Phèdre , d'un être qui n'est plus soumis au jour, mais à la vérité de la nuit, a toutes les apparences angoissantes.

C'est de la nuit qu'elle vient et la fatalité héréditaire, le lien du sang, la contrainte de la race sont les vestiges saisissables de ce fond d'obscurité qu'il y a dans le sentiment de toute origine. Elle est son origine même. Saisie par le vertige de la terre, elle est sans cesse appelée à s'engloutir dans ce qui lui a donné naissance. Sentir que l'on se perd parce qu'on est lié à ce qui donne la vie, c'est le plus ancien des pressentiments nocturnes. La passion de Phèdre est une passion qui est née de la nuit. Non seulement lien qu'elle rejette, qu'elle ne comprend pas, qui est en elle étranger à toutes possibilités humaines, mais désir qu'elle ne peut poursuivre dans le monde clair, attache qui, chaque fois que s'ébauche une conciliation avec l'existence, l'assujettit plus fort à la destruction, son obscur amour trahit tout ce qui pourrait le rendre viable et ne cherche qu'à se saisir lui-même dans l'impossible. Ce n'est pas parce qu'elle est criminelle que cette passion est une offense au jour; ce n'est ni de l'adultère ni de l'inceste qu'elle tire sa force malheureuse : il y a des passions coupables, comme celles de Roxane, qui, toutes tournées, par-delà les commandements de la morale, vers leur réalisation, brillent de l'allégresse de la vie. Au contraire, la passion de Phèdre appelle l'ultime écroulement comme sa fin. Elle a besoin de l'abëme pour se consommer. Elle exige la ruine. Sur elle rien ne peut se construire. Son empire, c'est l'anéantissement.
Du début de la tragédie à la fin, Phèdre est l'image de la mort .

"Une femme mourante et qui cherche à mourir ", dit Théramène dès les premiers vers. Cette formule est significative. En Phèdre la volonté de se donner la mort est présente, mais elle est surajoutée, elle ne vient qu'après coup comme la confirmation d'une nécessité de mourir beaucoup plus profonde, inéluctable, qui se sert de la volonté comme d'un instrument. Si Phèdre veut mourir, si Phèdre meurt, ce n'est qu'en apparence pour expier sa faute, pour trancher un lien impossible à dénouer; sa mort n'est pas la conséquence de son amour, conséquence secondaire et d'une certaine manière accidentelle; elle est cet amour même, elle est l'amour qui ne peut s'accomplir que dans la mort, qui de cet accomplissement n'attend ni satisfaction ni repos, mais un au-delà de la mort, plus dérisoire et nul encore qu'elle. On peut dire que dès que la passion pour Hippolyte s'est emparée de Phèdre, la mort aussi a pris possession de sa nature. Dans la tragédie d'Euripide, Phèdre, morte, étendue sur un lit de parade, domine toute la scène pendant la moitié du drame et empoisonne de sa présence maudite l'innocence et la vérité du jour qui ne peuvent qu'être ternies à son contact. C'est ce témoignage mortel, cette réalité cadavérique, beaucoup plus que la lettre posthume, qui accuse Hippolyte et le voue lui aussi à l'effondrement. Mais, dans la tragédie de Racine, il n'est nul besoin de l'appareil funèbre et Phèdre, encore vivante, est plus véritablement liée à la réalité de la mort que si elle en avait déjà éprouvé les atteintes. C'est au contraire sous les aspects de la vie que son assujettissement à cette mort qui trompe les apparences à toute sa force scandaleuse. C'est en cela, déjà morte et pourtant libre de vivre, qu'elle est une suprême offense à la clarté du jour. Elle est comme l'obscurité même qui, sans se manifester, décomposerait la lumière, tacherait l'innocence, rendrait à la cruauté de l'ombre tout ce qui a voulu s'édifier hors de la nuit. A la catastrophe d'Hippolyte il ne peut y avoir d'autre cause : il a croisé la malédiction nocturne, il s'est trouvé face à face avec le secret. Il succombe non pas à la calomnie, mais à la toute-puissance de la nuit contre laquelle ni son petit amour, son grand amour pour Aricie, ni ses vertus, ni sa bonne renommée, toutes manifestations du jour, ne peuvent le défendre. Phèdre peut bien se retirer dans les ténèbres pour rendre au jour sa clarté, mais le jour qu'elle laisse derrière elle est un jour dévasté, un jour vide.

Le déroulement de la tragédie se fait autour de Phèdre immobile.

Par elle-même, dans la mesure où elle est sous le sceau de la nuit, elle ne peut agir, elle ne peut rien tenter pour faire triompher son amour, puisque cet amour ne veut pas d'une victoire. Livrée a elle seule, elle ne cesse de se détourner de l'action, de l'histoire, de ce qui est encore possible et elle retombe dans l'angoisse de son propre anéantissement.
Il n'y a de progrès dans la tragédie que par l'intervention de quelqu'un qui puisse agir, qui soit même le symbole de la vie pratique, par l'intervention d'Oenone, la servante. Beaucoup de critiques se sont demandé pourquoi Phèdre, à la fin, renonce à vivre et prend du poison : a-t-elle eu connaissance de la mort d'Hippolyte? Veut-elle en tout état de cause expier la pensée de son crime? Ces questions sont naïves. D'abord, ce n'est pas la mort de Phèdre qui a besoin d'être expliquée, c'est plutït sa survie, car pendant toute la pièce elle expire, elle porte dans les veines un poison plus lent mais plus fatal que celui de Médée, elle est à tout instant en sursis d'existence. En vérité, c'est à peine un paradoxe de dire que Phèdre au cinquième acte disparaët du monde parce qu' Oenone, après le quatrième acte, s'est jetée dans la mer. Oenone morte, il n'y a plus pour Phèdre aucune possibilité d'action, aucune permission de vivre. Oenone représente non pas la dernière chance (toutes ses initiatives sont par avance vouées à l'échec), mais l'ultime liberté, l'instance dernière pendant laquelle la nuit, se confrontant avec le jour, va passer de l'Íme où elle est confinée au monde qu'elle veut obscurcir.

Remarquons que tout le mouvement de la tragédie vient de l'effort que Phèdre, tentée par Oenone, accomplit pour rompre le secret, pour "communiquer" l'incommunicable. S'il y a eu crime, c'est là son crime. Elle a voulu révéler ce qui appartenait à la nuit. Elle a cédé à l'angoisse de dévoiler le mystère même. Devant la servante, devant Hippolyte, devant le monde entier, elle a cherché a mettre au jour l'ombre, à rendre présent ce qui ne pouvait s'imaginer qu'absent. Et, naturellement, la "communication " n'a rien révélé.

La communication s'est trahie elle-même et n'a manifesté que la faute. Elle a seulement ouvert à la catastrophe le monde du dehors qui, en l'entendant, a cru la comprendre, et elle a attiré par l'horreur l'existence claire qui ne l'avait accueillie un instant que pour la rejeter.

Que *Phèdre* soit la tragédie du silence, cela doit peut-être être rappelé lorsqu'on s'étonne du silence de Racine après *Phèdre* . De ce silence nous ne croyons pas qu'il faille chercher une explication, ou si on le juge explicable, on est tout à fait fondé à invoquer les scrupules religieux, les susceptibilités littéraires ou les fatigues de la vie amoureuse. Mais pour ceux qui estiment que le mutisme de Racine est un événement qui échappe aux conditions et aux causes, pour ceux qui, sensibles non seulement au renoncement de Racine, mais à la tranquillité avec laquelle il renonce à lui-même, voient dans la banalité et la discrétion sa plus s¸re retraite, Phèdre est là pour rappeler la signification du silence et pour avouer, en même temps que Sa propre ruine, l'effacement de l'esprit qui a voulu se servir d'elle pour comprendre la nuit. Tandis qu'elle se perd dans une mort presque paisible à force de dépasser les tourinents des malheurs ordinaires, il est naturel qu'elle semble entraëner avec elle celui qui a touché le mystère de ce qui ne peut se dévoiler et qui dorénavant ne pourra en représenter au monde que l'incognito silencieux.

Maurice Blanchot
"*Le Mythe de Phèdre*", in Faux Pas
1943 - Gallimard

FICHE ARTISTIQUE

André Diot

André Diot réalise les éclairages de nombreuses productions théÍtrales et lyriques aussi bien en France qu'à l'étranger, parmi lesquelles *Peer Gynt* au TNP (mis en scène par Patrice Chéreau) *Le Bal Masqué* et *La Traviata* à l'Opéra de Genève (mis en scène par Jean-Marie Simon). Il réalise la plupart des lumières des productions d'André Engel : *Venise sauvée*, *La nuit des chasseurs* (Théâtre National de la Colline), *Le Réformateur* (MC 93 Bobigny), *Le Livre de Job* (Théâtre de Chaillot), L*ady Macbeth de Mzensk* (Opéra Bastille), *Salomé* (Opéra de Cardiff et Opéra Bastille), *OPA Mia* (Festival d'Avignon), *Les légendes de la forêt viennoise* (MC 93 Bobigny), *Le Baladin du monde occidental* (Théâtre de l'Odéon), *Don Giovanni* (Opéra de Lausanne). Il travaille régulièrement avec Peter Zadek, Roger Planchon, Alfredo Arias, Benno Besson, Matthias Langhoff, et réalise également des éclairages pour le cinéma et la télévision.

Rudy Sabounghi

Rudy Sabounghi est né en Egypte, à Ismaïlia. Après une formation à l'Ecole des Beaux-Arts de Nice, il débute comme assistant sur les spectacles de Giorgio Strehler, Karl-Ernst Herrman et Pierre Strosser. Depuis, il partage son temps entre théâtre et opéra. Ses collaborations sont multiples, mais son travail se développe surtout autour de quelques metteurs en scène et chorégraphes pour lesquels il crée espaces et costumes : Jacques Lassalle, Klaus-Michael Grÿber, Jean-Claude Berutti, Anne-Teresa de Keersmaeker, Luca Ronconi, Jean-Claude Auvray ou Marc François.

Erich Wonder

Erich Wonder est né en Autriche en 1944. Il a étudié la peinture et la sculpture de 1965 à 1968, puis la scénographie à l'Académie des arts plastiques de Vienne. D'abord assistant de Wilfried Minks à Brême (1968-1971), il devient costumier et scénographe au Schauspielhaus de Francfort (1972-1978), puis travaille hors institutions, tout en assurant un enseignement à Vienne à l'Ecole supérieure des arts appliqués, puis au département de scénographie de l'Académie des arts.
Il a collaboré avec Heiner Müller (*Der Auftrag - La Mission, Mauser, Hamletmaschine - Hamlet-Machine*), ainsi qu'avec d'autres grands metteurs en scène, dont Luc Bondy, Ruth Berghaus ou Jÿrgen Flimm. Il a aussi travaillé pour les opéras de Francfort, de Vienne, de Stuttgart, et pour le Festival de Bayreuth (*Tristan et Isolde* de Wagner, mis en scène par Heiner Müller en 1993). Il est également connu pour ses installations et ses performances, tels que ses BÍtiments nouveaux s'effondrant sur la Ringstrasse de Vienne (1992) ou l'action-musique-espace *Im Auge des Taifuns* (Dans l'oeil du typhon). Il conçoit des espaces qui font fortement image, dans le sens de la picturalité, mais Heiner Müller, souvent cité à son propos, observe que le scénographe ne veut rien formuler jusqu'à son terme, comme pour mieux stimuler le spectateur : "Voilà le mystère... trouver ce point où le spectateur doit achever la chose... Cela reste une aventure, un risque, un jeu... On voit que tes espaces demeurent à l'état d'esquisse. Quand tu fabriques un crucifix, tu laisses toujours une place pour le dernier clou. C'est bien ce qu'il y a de passionnant, alors."

LES COMEDIENS

Marie-Louise Bischofberger - Panope

Née à Winterthur, dans le canton de Zÿrich. Cours de théâtre chez Elisabeth et Daniel IIg et Gardi Hutter. 1981-1989 : études universitaire en hispanistique, psychologie et critique littéraire à l'université de Zÿrich. 1985-1991 : travaille comme journaliste dans plusieurs journaux suisses. 1992 : cours Florent à Paris et cours particuliers chez Simone V. Sglinitzki au Deutsches Theater de Berlin. 1995 : cours particuliers chez Edith Clever à Berlin, tout en écrivant et en jouant sa propre pièce.
Collabore comme conseillère dramaturgique à plusieurs productions de Luc Bondy : *John Gabriel Borkman* (1993), *Don Carlos* (où elle tient également le rïle de la Comtesse d'Aremberg - 1996) ou *Jouer avec le feu* (1997). 1995 : Traductrice de *Faisons un rêve* de Sacha Guitry (Schaubÿhne de Berlin). Co-librettiste du *Conte d'hiver* pour l'Opéra de la Monnaie à Bruxelles. 1998 : Adaptation de *Figaro divorce* d'Horvath. 1997 : Ecrit *Juana la Loca* - (mise en scène présentée dans le studio du MC 93 Bobigny).

Garance Clavel - Aricie

Débute au théâtre en 1996 dans *L'école des maris* de Molière, mis en scène par Daniel Benoin. 1997 : *Les enfants du paradis*, mis en scène par Marcel Maréchal ; *Après la répétition*, mis en scène par Louis-Do de Lencquesaing.
Au cinéma : *Marie-Louise ou la permission*, de Manuel Fleche , et *Montana blues*, de Jean-Pierre Bisson (1994) ; *Chacun cherche son chat*, de Cédric Klapisch (1995).

Valérie Dréville - Phèdre

Au théâtre, elle a notamment travaillé avec Philippe Mentha, Frédéric Képler, Gilles Gleizes, Alain Ollivier, Yannis Kokkos. A l'Odéon, on a pu la voir dans *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, mis en scène par Jean-Pierre Vincent, *Tête d'or* de Claudel, mis en scène par Aurélien Recoing, *Comme il vous plaira* de Shakespeare, mis en scène par Lluis Pasqual, *La chute de l'ange Rebel* de Fichet, mis en scène par Claudia Stavisky, et *Pièces de guerre* d'Edward Bond, mis en scène par Alain Françon. Ancienne élève d'Antoine Vitez, elle a beaucoup joué sous sa direction : *Electre* de Sophocle, *Le Soulier de satin* de Claudel, *La Célestine* de Rojas, *La vie de Galilée* de Brecht.
Dernièrement, elle a joué dans *Le Bal masqué* de Lermontov, mise en scène par A. Vertinskaïa et A. Kaliaguine, *Nora* de Jelinek, mis en scène par Claudia Stavisky, *Tchekhov Actes III* de Tchekhov, mis en scène par A. Vertinskaïa et A. Kaliaguine, *La terrible voix de Satan* de Gregory Motton, mis en scène Claude Régy, *La mouette* de Tchékhov, mis en scène par Alain Françon, *La mort de Tintagiles*, mis en scène par Claude Régy, *Amphitryon* de Molière, mis en scène par Anatoli Vassiliev.
Au cinéma, on a pu dernièrement la voir dans *La sentinelle*, d'Arnaud Desplechin, ou dans *A vendre* de Laetitia Masson. Elle a également tourné dans de nombreux téléfilms.

Laurent Grevill - Théramène

Ancien élève de l'Ecole de Comédiens de Nanterre-Amandiers (1985-1987).
Au théâtre : *Le Bonheur à Romorantin* de Jean-Claude Brisville, mis en scène par Andréas Voutsinas, *Platonov* de Tchékov, mis en scène par Patrice Chereau, *Il faut passer par les nuages* de Franois Billetdoux, mis en scène par Lucian Pintilié, *Le Chemin solitaire* de Schnitzler mis en scène par Luc Bondy, *L'ourse blanche* de Daniel Besnehard, mis en scène par Claude Yersin, 1991 : *Britannicus* de Racine, mis en scène par Alain Francon.
Au cinéma : *Ruptures* de Christine Citti, *L'écrivain public* de Jean-François Amiguet, *Oublie-moi* de Noémie Lvovsky, et plus récemment *J'ai pas sommeil* de Claire Denis, *Jack and Sarah* de Tim Sulivan, *Les Flammes du Paradis* de Marcus Imhoof, *Les fantïmes de Tanger* d'Edgardo Cozarinsky.

Sylvain Jacques - Hippolyte

Au théâtre : *Un héros* de Christina Paulhofer, mis en scène par l'auteur.
Au cinéma : *Ceux qui m'aiment prendront le train* , de Patrice Chéreau.

Dominique Frot - Oenone

Ancienne élève du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.
Au théâtre, elle a travaillé avec André Engel, Peter Brook (*La Cerisaie*), Claude Régy (*Les Soldats de Lenz* et *Le Parc* de Botho Strauss), ou Leslie Kaplan (*Le Criminel*), entre autres. A l'Odéon : *L'Heureux stratagème* de Marivaux, mis en scène par Jacques Lassalle (1984) ; *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, de Peter Handke, mis en scène par Luc Bondy (1993).
Dernièrement, elle a joué dans *Félicité* de Jean Audureau, mis en scène par Pascal Rambert, *L'Argent*, de et par Serge Valetti, *Oedipus Rex*, mis en scène par Bob Wilson, *L'Héritage* de Bernard-marie Koltès, mis en scène par Catherine Marnas.
Au cinéma, elle a notamment tourné avec Claude Miller, Manuel Poirier, José Pinheiro, Claude Chabrol.

Marie Modiano - Ismène

Elève de John Gardyne à la Royal Academy of Dramatic Art à Londres.
Elle débute au théâtre dans *Le menteur* de Jean Cocteau, mis en scène par Zina Modian, en 1996. Elle joue ensuite dans *Orchestre* de Jean Anouilh, mis en scène par Sir Timothy Ackroyd à la London and International Shcool of acting, et dans *Le marchand de Venise* de Shakespeare, mis en scène par Sir Timothy Ackroyd au Globe Theatre Art Centre.

Didier Sandre - Thésée

Il est fidèle à ses metteurs en scène : Hermon (*Lulu, Phèdre, Dommage qu'elle soit une putain*), Sobel (*Dom Juan, La Tempête, Le Précepteur de Lenz, Les Paysans*, d'après Balzac), Vitez (*L'Ecole des femmes , Le Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope, Le Soulier de satin*), Chéreau (*Peer Gynt, Les Paravents, La Fausse Suivante*), Romans (*Tonio Krüger* d'après Thomas Mann, *Ivanov* de Tchekhov), Bondy (*Terre étrangère* et *Le Chemin solitaire*, de Schnitzler, en 1984 et 1989). Il a également travaillé avec Strehler (*L'Illusion comique* de Corneille, 1985), Sophie Loucachevsky (*Madame de Sade*, 1986), Jean-Pierre Vincent (*Le Mariage de Figaro*, 1987), ou Brigitte Jaques (*Le partage de midi*, 1990), entre autres.
Récemment, on a pu le voir dans *Maison d'arrêt* d'Edward Bond, mis en scène par Jorge Lavelli, *Célimène et le Cardinal* de Jacques Rampal, mis en scène par Bernard Murat, et *Un mari idéal* d'Oscar Wilde, mis en scène par Adrian Brine.
Au cinéma, il a dernièrement tourné dans *Petits arrangements avec les morts* de Pascale Ferran, *Contes des quatre saisons - conte d'automne* d'Eric Rohmer (sortie prévue en septembre 1998), *Mystère Paul* d'Abraham Segal.
Il a également joué dans de nombreux téléfilms.