



17 mars — 13 mai 2016
Théâtre de l'Odéon 6^e

PHÈDRE(S)

Wajdi Mouawad, Sarah Kane, J.M. Coetzee

mise en scène Krzysztof Warlikowski

création

Dossier d'accompagnement à destination des enseignants

Horaires du mardi au samedi à 20h, dimanche à 15h
Relâche les lundis
Relâches exceptionnelles les dimanches 20 mars et 1er mai

Odéon-Théâtre de l'Europe
Théâtre de l'Odéon
place de l'Odéon Paris 6^e
Métro Odéon (lignes 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service du développement des publics
Public de l'enseignement,
Charles Delouche 01 44 85 40 39
charles.delouche@theatre-odeon.fr

Coralba Marrocco 01 44 85 41 18
coralba.marrocco@theatre-odeon.fr

17 mars — 13 mai 2016
Théâtre de l'Odéon 6°

PHÈDRE(S)

Wajdi Mouawad
Sarah Kane
J. M. Coetzee

mise en scène Krzysztof Warlikowski

création

adaptation
Krzysztof Warlikowski

dramaturgie
Piotr Gruszczyński

décor et costumes
Małgorzata Szczęśniak

lumière
Felice Ross

musique
Paweł Mykietyn

vidéo
Denis Guéguin

chorégraphie
Claude Bardouil

maquillages / coiffures
Sylvie Cailler, Jocelyne Milazzo

avec
Isabelle Huppert, Agata Buzek, Andrzej Chyra, Alex Descas, Gaël Kamilindi, Norah Krief,
Rosalba Torres Guerrero
*production Odéon-Théâtre de l'Europe / coproduction Comédie de Clermont-Ferrand — Scène nationale,
Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre de Liège, Barbican — Londres & LIFT
L'Arche est éditeur et agent théâtral de la pièce L'Amour de Phèdre de Sarah Kane (traduction Séverine
Magois) / Elizabeth Costello © 2003 by J.M. Coetzee (traduction de Catherine Lauga du Plessis aux éditions
du Seuil et aux éditions Points) / Une chienne, Wajdi Mouawad, Léméac/Actes Sud-Papiers, Mars 2016*

**certaines scènes de ce spectacle peuvent heurter la sensibilité
des plus jeunes**

Tournée 2016

27 au 29 mai : Comédie de Clermont-Ferrand — Scène nationale / 9 au 18 juin : Barbican -
London & LIFT / 26 et 27 novembre : Grand Théâtre du Luxembourg / 9 au 11 décembre : Théâtre
de Liège (Belgique)

Phèdre est immémoriale et Phèdre est d'aujourd'hui

Phèdre est immémoriale et Phèdre est d'aujourd'hui. Elle est le premier grand nom propre de l'amour comme fureur, comme malédiction à laquelle on tient plus que tout – de l'amour comme puissance d'exaltation fatale, étrangeté intime qui d'un même geste vous soulève et vous détruit. Phèdre est au pluriel. Chez Euripide, elle ne croisait même pas Hippolyte pour lui avouer son amour et mourait plutôt que de l'affronter. Chez Sénèque, elle lui parlait de son désir les yeux dans les yeux. Vingt siècles plus tard, chez Sarah Kane, tout est possible et rien ne l'est plus – malgré la proximité des corps, le bien-aimé reste plus inaccessible que jamais... Pour composer son portrait en triptyque autour de l'héroïne contemporaine, Krzysztof Warlikowski a invité Wajdi Mouawad à s'emparer de ses modèles antiques. De leur choc est né une Phèdre inouïe, dont le voyage commence dans un Orient d'avant la Grèce et s'achève au temps du star system et du règne de l'image. Warlikowski conclut l'enquête sur une intuition du prix Nobel J. M. Coetzee : « ceux qui répriment le désir le font parce que leur désir est suffisamment faible pour qu'il puisse être réprimé ». Et pour incarner le mystère de toutes les Phèdre, il a fait appel à Isabelle Huppert.



Samedi 9 Avril à 14h30

rencontre avec Krzysztof Warlikowski, invité de "Scènes imaginaires"
(dans le cadre des Bibliothèques de l'Odéon)
Grande Salle, Odéon 6

Sommaire

1.	Le projet de Krzysztof Warlikowski	2
1.1.	Phèdre au pluriel, Daniel Loyza	2
1.2.	Entretien avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad par Daniel Loyza.....	6
1.3.	« Une averse comme un alcool », extrait du texte de Wajdi Mouawad	12
2.	Autour de Phèdre	14
2.1.	« Un être en perdition », Paul Bénichou	14
2.2.	« Si seulement il avait pu y avoir plus de moment pareils »:	16
	<i>L'Amour de Phèdre</i> , Graham Saunders	
2.3.	« Tu souffres. Je t'adore. », extrait de <i>L'Amour de Phèdre</i>	19
2.4.	Masculin/Féminin, Graham Saunders.....	21
2.5.	Clarté et acuité, Thomas Ostermeier et Marius von Mayenburg.....	23
2.6.	« L'amour et la mort », extrait de <i>Elizabeth Costello. Huit leçons</i> de J.M. Coetzee	24
3.	Références biographiques	25
3.1.	Wajdi Mouawad	25
3.2.	Sarah Kane	26
3.3.	J.M. Coetzee	28
3.4.	Krzysztof Warlikowski	29
4.	Photos de répétitions © Pascal Victor	30

1. Le projet de Krzysztof Warlikowski

1.1. Phèdre au pluriel

Une déesse ivre ? Une divinité possédée par une autre divinité, Aphrodite saisie du dedans par Dionysos ? Telle est la première image que Krzysztof Warlikowski avait proposé de son projet, lors d'une conversation à l'automne 2014. Et la voix de la mortelle Phèdre, en ce prologue, se confondait déjà avec celle de la déesse (avec le souvenir, aussi, du visage de Blanche DuBois)... Elle pourrait ouvrir le spectacle. Warlikowski la voit qui titube. Chez Euripide, c'est elle qui venait en personne annoncer le sort qu'elle réserve à Phèdre, victime collatérale de sa haine pour Hippolyte.

Wajdi Mouawad, réinventant le prologue, fait d'Aphrodite une présence primordiale. On songe à un célèbre fragment d'Eschyle où la déesse prend la parole et se dévoile comme puissance cosmique, élémentaire : « Le Ciel sacré sent le désir de pénétrer la Terre, un désir prend la Terre de jouir de l'hymen : la pluie, du Ciel époux, descend comme un baiser vers la Terre, et la voilà qui enfante [...] et de tout cela la cause première, c'est moi. » Mais chez Mouawad, la parole d'Aphrodite est crue, violente – à la fois immémoriale et actuelle, télescopant les mots du mythe et ceux d'« une pornographie métaphysique ». D'ailleurs, qui parle exactement : est-ce Aphrodite, est-ce Ishtar métamorphosée en danseuse dans un night-club de la péninsule arabique ? Ishtar est une star, la reine des hardeuses, notre mère à tous. Les noces du Ciel et de la Terre n'ont rien d'humain : à l'origine des choses, plutôt qu'un rite matrimonial, Aphrodite nous dévoile un viol – un viol répété, acharné, aveugle, informe. L'humanité n'est qu'une écume à la surface de la Terre ainsi violée, un peu d'humidité vivante et oublieuse de sa naissance.

Hippolyte, tel que Mouawad le donne à voir, n'est plus le trop chaste fils de Thésée. Sa pureté est d'un autre ordre. Elle naît d'un refus de l'opulence obscène du monde qui aveugle ses habitants et interdit de lire « cette grande écriture chiffrée » dont parlait Novalis et « que l'on voit partout : sur les ailes des papillons, la coquille des œufs, dans les nuages, dans la neige et la conformation des roches. » Au cosmos convulsé de la déesse s'oppose un univers nocturne et silencieux, empreint d'une étrange sérénité : celui des adolescents qui rôdent au seuil d'un âge adulte fait de résignation, d'amnésie et de bruit. Et la paix qu'ils recherchent est peut-être celle dont jouissent les images si lumineuses, si loin de nous, sur les écrans des cinémas. Une image, irradiant sa propre lumière, voilà ce que voudrait devenir Hippolyte. Au fond, Aphrodite l'envie, elle l'admire et ne s'en cache pas – car Mouawad semble partager avec Elisabeth Costello, l'héroïne de Coetzee, l'intuition que les dieux sont jaloux de la mortalité de notre chair, de l'intensité inégalable qu'elle confère à notre sens de l'existence. La déesse de l'amour va donc se servir de Phèdre – cette femme dont elle hante le corps et le visage – pour détruire Hippolyte, en la livrant à un désir tel qu'elle n'en a jamais connu, en la forçant à vivre « au milieu de la fornication, des corps nus et de la luxure. »

L'hôtel où habite l'héroïne a cinq étoiles. Il a tout le confort des apparences et ressemble à une mince pellicule plaquée sur l'horreur du monde. Il est bâti sur une terre où il y a eu des massacres. Thésée aurait voulu que Phèdre les ait oubliés. Mais Phèdre tient à s'en souvenir. C'est là, alors qu'elle n'était

qu'une enfant, que Thésée, son vainqueur, l'a contrainte à danser devant les fosses communes. Pourquoi tient-elle tant à raviver sa mémoire comme une plaie sanglante ?

Pourquoi s'emplit-elle la bouche de sang, de mots obscènes ? Parce que seule la honte, croit-elle, pourrait venir à bout de ce qui l'habite et la tourmente. De ce qui refuse d'être dit et dont elle ne peut se vider. Un bonheur odieux et plus grand qu'elle dont elle se sent remplie, qu'elle cherche à vomir ou à « étouffer dans le silence »...

Mais c'est en vain que Phèdre, « la fille de Minos et de Pasiphaé », la descendante du Soleil, veut étouffer la flamme qui la consume. On ne voit pas Dionysos, il s'est caché en Aphrodite. Et pourtant on ne voit que lui. Et on ne s'en délivre pas. C'est que nous sommes au théâtre. Ici règnent la passion, l'ardeur qui pousse à la métamorphose, la sortie de soi, l'extase sacrificielle, la mise à mort de l'identité. « Quel amour qu'un humain peut réfréner mérite de porter ce nom d'amour ? » Phèdre qui porte Aphrodite en elle, ivre comme elle, la tête et le cœur perdus, est saisie de vertige devant l'abîme qu'est Hippolyte, ce corps si proche et qui est l'intouchable même, le nom d'un rêve, la chair de l'impossible qui exige tout – et d'abord qu'on s'arrache à soi, sans réserve et sans retour.

Dans cet impossible, Warlikowski et Mouawad en ouvrent un autre, par un fulgurant court-circuit. C'est l'aube, un chien noir se lève. La scène s'ouvre sur une question de Phèdre : « Et quel est-il ce manque ? Dis-moi, chien, quel est-il donc ce manque de la vie ? » Est-ce en rêve que le chien, soudain, prend la parole pour appeler Phèdre, pour la guider en-deçà du bonheur, du désir – ces « mots compliqués » – vers la simplicité de ce qu'elle cherche, et pour lui faire écouter, montée on ne sait d'où, la voix du bien-aimé et de sa confidente qui rient ensemble de sa passion ? Phèdre est frappée de plein fouet : humiliée, outragée, trahie, privée de tout espoir par les éclats de rire d'Hippolyte et d'Oenone. Pourtant, lui dit le chien – ce chien qui mystérieusement est peut-être aussi Hippolyte – « l'éternité » est là. Pour échapper à la douleur d'être humain, une autre voie que le divin paraît s'offrir : celle qui ouvre à l'immensité d'un présent animal, avant l'intelligence, avant le langage, avant la séparation des êtres – un présent où chacun est « tout ». Mais Phèdre peut-elle accepter ce que le chien veut lui faire entendre, peut-elle se soumettre et se laisser exclure du monde, rejetée par ce rire ? Plutôt noyer sa honte dans le sang... Seul un crime abject, la mort d'une victime aussi innocente qu'une bête, pourrait anesthésier son horreur d'elle-même.

« Pour se délivrer d'un mal, il faut un mal plus grand ! » C'est du moins ce qu'elle croit, et ce qu'elle va tenter avant de s'évanouir. Et de même qu'Aphrodite ivre s'est effondrée, de même Phèdre s'abat au sol, inconsciente... Quand elle revient à elle, sommes-nous dans un autre rêve ? L'impossible a pris corps. Dans son évanouissement, tout obstacle s'est dissipé, et voici qu'Hippolyte la tient dans ses bras – l'inaccessible, le bien-aimé en personne. C'est bien lui-même à présent qui la console et qui l'invite à lui parler. Une grande paix descend, peut-être qu'elle ne dure que quelques secondes, comme l'œil du cyclone de la folie... Est-ce donc en songe qu'elle se voit auprès de lui, et que le monde paraît comme lavé de tous les massacres ? Ils ont pourtant eu lieu, lui dit Hippolyte. Rien n'est racheté, rien n'est jamais oublié. Et lui-même est incapable d'aimer. Mais il peut lui faire une confidence, comme on parle à une mère ou à une sœur. Devant la violence du père, il lui a fallu trouver une issue secrète, un trésor caché à serrer dans son poing, hors des atteintes de son bourreau. Et des années plus tard, ce trésor, il l'a retrouvé, enterré dans le jardin ravagé de son

enfance. Ce trésor est un simple mot : « indifférence ». Que signifie-t-il ?... Concentration, confie Hippolyte, mais « uniquement sur ce qui plaît à ton cœur ». Et Hippolyte conclut cette scène comme la précédente avait commencé : sur une question fondamentale, énigmatique, mais cette fois-ci adressée à Phèdre comme on tend un miroir : « Qu'est-ce qui plaît à ton cœur ? »

Ce face-à-face qu'Euripide avait refusé à son héroïne, Sénèque le lui avait consenti. Mouawad et Warlikowski suivent donc son exemple, comme l'avait fait Racine. Mais ils lui donnent une mystérieuse douceur. Les deux tragédies, la grecque et la latine, sont comme les deux brins d'un même nœud souffrance intemporelle. Le metteur en scène et le poète, pour le serrer plus étroitement, les ont tressées l'une dans l'autre. D'un côté (Euripide), la rencontre entre Hippolyte et Phèdre n'a pas lieu : la reine succombe à distance, du fait de la confiance que sa nourrice lui avait arrachée. De l'autre (Sénèque), la rencontre a lieu : la reine cause sa propre perte en se perdant dans les yeux du bien-aimé comme dans le labyrinthe de son propre désir. Comme sur un ruban de Moebius, les deux côtés s'avèrent ici n'en faire qu'un quand on les suit jusqu'au bout, comme fait Mouawad. Car c'est encore et toujours au malentendu, à l'enfance saccagée et à jamais perdue, à l'indicible et à la mort que l'on se voit reconduit. Le nœud coulant d'Aphrodite ne laisse pas d'issue. Si Warlikowski a demandé à Mouawad de réinventer la violence archaïque d'un mythe pour aujourd'hui, c'est aussi pour la faire dialoguer avec une tout autre version. Celle de Sarah Kane, qui constitue la section centrale du triptyque, imprime au spectacle une nouvelle torsion. Dans L'Amour de Phèdre, tout semble pouvoir se dire, tout peut être tenté : en apparence, de la fellation à l'éventration, le corps d'Hippolyte ne se refuse à rien. Pourtant, sous cette apparence, un refus plus profond perdure. Si Hippolyte, désormais, s'offre à tous les contacts, c'est parce qu'il ne laisse plus rien ni personne ne le toucher – il se laisse prendre, mais ne donne rien. Son besoin de souillure et de transgression n'est pas moins insondable, ne le rend pas moins hors d'atteinte et fascinant, que la volonté de pureté qui l'animait chez les Anciens. Et sa violence froide n'est pas moins saisissante que les convulsions de Phèdre dans le premier mouvement. La question que posait l'« indifférence » chez Mouawad – « Qu'est-ce qui plaît à ton cœur ? » – semble plus que jamais sans réponse formulable. Qui pourrait détenir la réponse ? Aphrodite elle-même la recherche peut-être, et depuis toujours. Mais « Aphrodite » n'est peut-être qu'une figure inventée par les mortels pour prêter un visage à leur besoin d'entrer en contact avec le divin en dépassant leur propre condition – une fois encore, pour donner corps à l'impossible. Elizabeth Costello, dans l'ultime chapitre du roman de Coetzee qui porte son nom, cherche à plaider sa cause pour passer un dernier seuil, sans jamais cesser de vouloir penser ses expériences : « Elle a une vision de la porte, l'autre côté de la porte, le côté dont on lui refuse l'accès. » Cette porte semblable à celle qui sépare Phèdre d'Hippolyte dans la tragédie d'Euripide, et qui répond au motif, fréquent chez Warlikowski, de l'impossible franchissement, du passage au-delà du cercle où l'existence nous confine. Dans le chapitre précédent, il est question des amours entre mortels et immortels, et en particulier de l'union d'Aphrodite avec Anchise, simple mortel et père d'Enée... Warlikowski a tiré de ce matériau romanesque une conférence ponctuée de questions où Elisabeth, qui devient ici comme une troisième figure de Phèdre, plus réflexive, plus ironique et néanmoins hantée, s'interroge sur quelques exemples d'union sexuelle entre mortels et immortels. Le divin et l'humain, comment donc se touchent-ils, comment opérer leur conjonction, est-elle grotesque,

est-elle sublime ? Comment l'inconcevable advient-il ici-bas ? Quelle est cette soif qui pousse les corps à s'excéder, jusqu'au-delà de la jouissance ? « Elle pense à un film qu'elle a vu dans le temps [...] : Jessica Lange joue le rôle d'une déesse, sex-symbol hollywoodien, qui fait une dépression nerveuse et se retrouve en salle commune dans un asile d'aliénés, droguée, lobotomisée, attachée sur son lit, pendant que des employés de l'établissement vendent des billets pour tirer un coup vite fait avec elle. [...] Qu'on nous fasse descendre une immortelle sur terre, on va lui montrer ce que c'est que la vraie vie, et lui mettre le cul à vif. Tiens ! En veux-tu en voilà ! La scène a été censurée pour la production télévisée ; c'était un sujet trop brûlant pour l'Amérique. » D'Ishtar à Jessica Lange, tel est le voyage de Phèdre(s). Et dans ces trois volets, pareils aux trois panneaux d'une composition de Francis Bacon, c'est comme si le corps prostitué de la star sous narcose, par-delà les siècles et les océans, rejoignait celui de la puissante déesse-mère de toutes choses, sur l'évocation duquel le spectacle avait commencé. D'Aphrodite ivre à Aphrodite droguée, le cercle douloureux de Phèdre se referme sans fin, et c'est toujours de Dionysos qu'il s'agit.

Daniel Loayza
Paris, 6 octobre 2015



HIPPOLYTE DEVANT THESEE ET PHEDRE (1802)
GUERIN © MUSEE DU LOUVRE

1.2. Entretien avec Krzysztof Warlikowski et Wajdi Mouawad

Daniel Loayza : Quel est le statut du texte que vous avez écrit pour Phèdre(s) : une commande, une œuvre personnelle ?

W. M. Mon editrice chez Actes Sud, Claire David, m'a demandé sur quoi je travaillais en ce moment. Je lui ai parlé de mon travail pour *Phèdre(s)*, le texte lui a plu et elle a souhaité le publier, ce qui m'a amené à le concevoir d'un nouveau point de vue. Un premier état a été pensé dans le cadre du montage de Krzysztof, un autre comme œuvre indépendante qui s'est développée selon sa logique propre. La version publiée comporte entre autres un personnage supplémentaire.

K. W. Le personnage de « la vierge », que j'adore, mais qu'il a fallu abandonner, parce qu'effectivement le mouvement du projet nous conduisait ailleurs. Une fois que Wajdi s'est approprié l'écriture de « sa » Phèdre, son texte a commencé à déborder créativement de partout, sans souci du spectacle. Dans nos échanges, je suis surtout intervenu dans la phase de construction, pour dégager un centre de gravité qui renforce l'ensemble. Nous avons retrouvé le même processus que sur *Un Tramway* : Wajdi n'a pas réglé sa position d'écriture tout de suite, il a conquis sa liberté progressivement.

W. M. Je n'écris jamais pour quelqu'un. Mais avec Krzysztof, il se produit quelque chose d'assez étrange : une irruption. Des mois peuvent passer sans que nous nous donnions de nos nouvelles, puis, un jour, un appel téléphonique, une conversation, et aussitôt quelque chose, initié par lui, se met en marche. C'est aussi soudain que brutal. C'est ce qui s'est produit avec *Un tramway nommé désir* et, plus tard, *Contes Africains*. De ce que Krzysztof me dit, il m'arrive de comprendre autre chose, ou de travers, mais ces malentendus peuvent parfois être intéressants. Je me lance avec les bribes de ce que je comprends comme si, sans le savoir véritablement, je travaillais à un autre endroit que lui. J'envoie ce que j'ai écrit sans savoir comment ça va le faire réagir et sans avoir de velléité de contrôler quoi que ce soit. Krzysztof me renvoie trois ou quatre remarques et le cycle recommence. Or ce qui est particulier dans cette histoire, c'est que n'ayant pour ma part pas de mail ni rien de semblable, nous communiquons exclusivement par textos. Ce qui nous oblige à une concision de pensée, sans avoir à passer par la parole.

K. W. C'est toute une aventure. C'est un processus de maturation à deux. Passer commande, en soi, cela ne m'intéresse pas. Je propose un sujet à Wajdi comme une occasion de se lancer dans une traversée, s'il en a le temps. Ensemble, nous travaillons d'abord un peu en cachette, sans savoir ce que cela va donner, chacun avec le matériau de l'autre. On avait déjà travaillé comme ça avec des personnages beaucoup plus définis : Portia dans *Le Marchand de Venise*, Desdémone dans *Othello* et Cordélia dans *Lear*. Par SMS, je disais à Wajdi plus ou moins vers où je sentais que ça évoluait, et comment... Wajdi définissait les voix des trois héroïnes. Puis il a ajouté un texte sur le point de vue de

la femme. Je le bombardais de paroles, d'auteurs, de titres de films, de directions, et lui me renvoyait des textes qui n'étaient pas faits pour être compris tout de suite, qui me faisaient bouger dans tous les sens, très radicalement. Peu à peu des figures émergent. Par exemple celle de cette femme seule, qui parle dans sa solitude avec un chien auprès d'elle... Avec Phèdre, on aborde encore un autre versant de la féminité, et j'ai tout de suite pensé à Wajdi, parce que là, on est exactement dans son univers, dans ses matières, ses couleurs, sa poésie. Sa Phèdre, c'est un voyage au Liban... Quand on reçoit un texte pareil, on est d'abord en lutte, ça secoue, ça paraît impossible au premier regard. Et puis ça s'installe en toi, ça se dépose. Parfois je lis, je ne comprends rien. J'attends d'être disponible. Puis quelque chose se déclenche et répond. Il m'est arrivé de dire : « Wajdi, je n'arrive pas à me voir là-dedans » – et puis deux mois après je me rends compte que c'est exactement ce que je cherche.

W. M. Au départ, Krzysztof m'a envoyé un montage à partir d'Euripide et de Sénèque, en me demandant de moderniser un peu la traduction, tout en restant dans le giron des œuvres antiques. Phèdre ? C'est forcément impressionnant. Je me sentais quand même protégé par le cadre de travail puisqu'il ne s'agissait "que" de revamper la langue. Mais à l'intérieur de ce cadre, il y avait déjà un détail qui m'a fait déborder. Aphrodite, chez Euripide, prononce un prologue qui élargit toute l'histoire, l'enracine dans une dimension plus qu'humaine, dans le temps et dans l'espace. Et puis je me suis souvenu que Phèdre est Libanaise... Elle est petite-fille d'Europe, qui est Phénicienne, et qui a été enlevée par Zeus sur la plage de Sidon. L'origine de Phèdre, c'est chez moi. Ensuite, il était important pour moi de mettre en lumière le fait que c'est une petite fille qui assiste au massacre de sa culture. Après que Thésée a vaincu le Minotaure, l'empire crétois est rasé... Tout cela me touche de très près. J'ai voulu prendre le temps de rappeler que Phèdre n'est pas une Européenne, pas une Grecque. Cela dit, au début j'ai essayé de ne pas trop déborder du cadre, mais Krzysztof a dû sentir cette tension et il a commencé à me pousser vers l'écriture. Les coutures de la simple "adaptation" ont commencé à craquer. Ça devenait très compliqué. Krzysztof a fini par faire sauter le cadre.

K. W. Il n'y avait pas d'idée fixée dès le départ. Entre adaptation et traduction, on est parti sur des bases fluides, et très vite, le problème s'est clairement posé : est-ce qu'il fallait écrire un nouveau texte ? En lisant Wajdi, je me suis convaincu que c'était bien son sujet. Parler à un auteur de ses rêves, de ses besoins, c'est une chose déjà assez délicate – je ne voudrais pas que quelqu'un vienne me dire, sur mon terrain de travail, ce qu'il souhaiterait y trouver ! L'auteur doit être complètement libre. Je n'ai fait qu'indiquer des lignes de développement possibles, et Wajdi a exercé sa liberté. A un moment, il a pris en charge l'initiative, il m'a fait entrer dans l'aventure de sa Phèdre libanaise. Et tout à coup je me suis retrouvé confronté à quelque chose d'inattendu : (à W. M.) je t'ai vu en Hippolyte, j'ai vu l'histoire du Liban, et tout a pris un autre sens. Même le texte de Sarah Kane se retrouve sous une autre lumière. Je comprends que sa Phèdre est une fille de l'Occident, que sa modernité est le dernier rejeton d'une très vieille histoire européenne. Alors qu'avec Wajdi, on a une version barbare, sauvage, de la folie de Phèdre, avec une Aphrodite-Astarté-Ishtar qui plonge ses racines dans le Moyen-Orient.

W. M. La Grande Mère mésopotamienne... Dans la version développée, la Vierge discute avec Aphrodite et finit par lui faire remarquer que l'Europe a toujours gagné jusqu'à l'apparition de son Fils, ce crucifié, cette nouvelle divinité venue d'Asie. En rapatriant pour ainsi dire la source des divinités européennes vers cette Asie qui nous terrifie, j'ai pu poser une problématique qui me tient à cœur : l'histoire est toujours racontée par les vainqueurs. J'ai tenu à souligner, dans cette version-ci, que Thésée, qu'on présente souvent comme le fondateur d'Athènes, était aussi un personnage de terreur. Du point de vue des vaincus, il est terrifiant. Arriver à raconter cela, c'est faire entendre une autre provenance des divinités. Faire sentir qu'elles aussi ont leur histoire, ont une origine, qui n'est pas européenne. Cela est vraiment important pour moi.

K. W. Au départ, ces Phèdres étaient une mosaïque qui traversait plusieurs siècles et plusieurs styles. Wajdi a réussi à réinventer une Phèdre contemporaine, et en même temps, dans son énergie, à faire ressurgir un archaïsme, une dimension immémoriale.

W. M. La première fois que Krzysztof m'a parlé, il m'a dit : "Ce qui m'intéresse chez Euripide et Sénèque, c'est l'amour pur. Cet amour qui s'écroule chez Sarah Kane". Ça m'a frappé. J'ai compris pourquoi il avait fait appel à moi. J'ai fait le lien avec la question du désenchantement – une question qui me ramène à l'enfance. Tout ce que j'écris me ramène à parler de cet instant où le désenchantement se fait. Les Grecs aussi m'y ramènent. Prenez Homère, Sophocle, Eschyle. Chez eux, aucun personnage ne doute de l'enchantement du monde. Aucun. Personne ne s'étonne de voir Hermès ou Athéna arriver au milieu d'une scène. C'est pour cela que Sophocle me touche prodigieusement – je sens chez lui l'inquiétude de ce moment où on commence à douter, où quand même, c'est souvent l'injustice qui l'emporte, où le divin a déserté le monde. Je ne parviens pas à accepter le désenchantement parce que l'accepter reviendrait à tomber dans un cynisme, dans un réalisme que je refuse d'accepter comme une fatalité. Voilà pourquoi je suis tellement sensible à cette idée qu'entre Phèdre et Hippolyte il peut y avoir un amour tel qu'on le rêve tous mais auquel on ne croit plus vraiment, l'amour que vit l'adolescence, ce moment entre deux âges, l'un perdu l'autre pas encore trouvé, où l'on n'est ni enfant ni adulte mais où on sent l'ombre menaçante, imminente de l'adulte que l'on sera, cette chose épouvantable, inéluctable, qui va tous nous défaire...

D.L. : Chez Euripide et Sénèque, la scène originelle de Phèdre, c'est la tension entre la fatalité de cet amour qui la tient et l'effort pour ne pas le formuler...

W. M. Oui, et quand la vanne s'ouvre, tout saute. L'expression de l'amour est lâchée, sans bride, c'est un flot où Oenone perd pied. Mon premier jet était dix fois plus long, Krzysztof m'a calmé !... Et après cette insurrection, on a un vertige, et une scène de solitude à deux avec le chien...

K. W. (A W. M.) La Phèdre de Sarah Kane est dans un monde de culture, de parole contrôlée, de réticence. Toi, tu as écrit la part barbare de Phèdre, la folie de sa parole. D'un côté, on a l'héroïne aliénée par son rang, son rôle, sa famille, de l'autre, cette barbarie où elle révèle sa vérité.

D.L. : La Phèdre de Sarah Kane se heurte contre un mur de verre, et elle n'arrive pas à le briser...

W. M. Oui, comme une mouche. Elle se cogne contre le mur de l'amour.

Derrière la transparence de ce mur, Hippolyte ne cache rien. Et elle ne peut pas le rejoindre. Même s'ils se touchent, la séparation est maintenue. Entre votre Phèdre orientale et son Hippolyte, cette séparation est d'un autre ordre.

K. W. Chez Euripide, Hippolyte est hors scène quand il repousse les avances de Phèdre, qu'Oenone est venue lui présenter. Chez Sénèque, il l'écoute avec bienveillance, sans comprendre tout de suite vers quel aveu elle se dirige – c'est ce dialogue-là qui a inspiré Racine. Le montage que j'avais envoyé à Wajdi combinait ces deux Hippolyte. Phèdre, à la porte, entendait Hippolyte rejeter son amour, et elle perdait connaissance. Puis elle se réveillait entre les bras d'Hippolyte, comme dans un rêve. C'est comme si l'être désiré lui présentait deux faces : la première l'exclut, la deuxième l'accueille. On ne sait plus, elle ne sait plus qui est qui, ni où nous sommes – dans sa tête, dans sa folie ou ailleurs. Et peut-être que les deux faces n'en font qu'une, comme sur un ruban de Moebius. J'aime ce mystère, qui passe par des points d'évanouissement, de non-conscience, de non-coïncidence ou d'absence à soi. Wajdi a conservé cette énigme très ancienne.... (à W. M.) Tu as un rapport à la terre, dans ton écriture, qui est très fort. Chez Sarah Kane, le sol est quasiment toujours absent, on ne le touche pas, la terre est toujours couverte d'un plancher. Chez toi, elle est matérielle tout de suite : sèche ou boueuse, souillée, fécondée... C'est très archaïque.

D.L. : Hippolyte décrit à Phèdre un jardin dévasté d'où va sortir quelque chose qu'il y a enfoui autrefois pour le cacher. Cette chose, c'est un mot qu'il revient dégager comme un vestige d'une civilisation très antique. Le mot « indifférence »...

W. M. C'était important de faire entendre que ce mot est d'abord un petit coquillage planté par Hippolyte dans le jardin. Son père le bat. Hippolyte, sous les coups, glisse sa main dans sa poche et trouve un coquillage. Ça le sauve parce que l'autre, son père, ignore ce détail.

K. W. Dans ton texte, je t'ai vu enfant. Je t'ai vu chroniqueur aussi, avec cet Hippolyte qui filme la réalité, même s'il n'y a pas de carte-mémoire dans sa caméra digitale. Ça m'a rappelé Antonioni, et son photographe qui essaie de comprendre le réel en le captant pour en faire sortir le secret d'un passé faussement lisse, d'un meurtre insoupçonné... Cet Hippolyte à la caméra m'a ouvert à une modernité possible du personnage. Avant, je me demandais comment arriver jusqu'à lui, comment

rendre concrète une figure pareille. Ce tout jeune homme grec, cet éphèbe qui se tient dans la discipline et dans l'ascèse et circule du gymnase à la forêt où il chasse, sans jamais quitter les espaces d'où la femme est exclue... Comment le faire exister aujourd'hui ? Maintenant, je peux partir pour un double voyage, avec cet enfant résistant et cet adulte combattant, ce chroniqueur d'une réalité ravagée, celle de son propre pays.

D.L. : Cette fable personnelle d'un coquillage devenu mot pourrait faire penser à une métamorphose d'Ovide – elle serait typique d'un monde encore enchanté, malgré la destruction. Or ce mot, c'est « indifférence ». Faites-vous un rapport entre l'indifférence et le désenchantement ? Cette « indifférence », comment l'entendez-vous ?

M. W. Elle est presque indienne. Elle n'est pas une attitude de mépris, ni même de désintérêt à l'égard du monde... Quand on regarde un film chez soi au vidéoprojecteur, le premier geste est de tirer les rideaux, éteindre la lumière, faire le noir. Pourquoi ? Pour que le film soit le plus lumineux possible. Pour qu'apparaisse l'unique chose qui nous intéresse. Ce n'est pas de l'indifférence au monde, aux paysages, à la nature derrière la fenêtre : on a fait le noir pour que ce qu'on voit soit le plus vibrant possible. C'est en ce sens que je comprends l'indifférence. Elle est nécessaire à l'esprit pour se concentrer sur un point qui deviendra le plus intense possible. D'où la question que pose Hippolyte à Phèdre : « Qu'est-ce qui plaît à ton cœur ? Si tu te concentres, si cela ne tenait qu'à toi ? » C'est une question qui ramène brutalement à une autre question, celle de l'enchantement.

Mais Phèdre, justement, est-ce qu'elle ne connaît pas la réponse ? Est-ce qu'elle ne sait pas ce qui plaît à son cœur ? Elle a formulé son désir le plus intime. Mais la réponse est non... Et par ailleurs, est-ce bien du cœur de Phèdre qu'il s'agit ? Ce cœur n'est-il pas comme un coquillage dans lequel s'est logée Aphrodite ? Ou serait-ce au contraire qu'il y a quelque chose de nous-mêmes, dans notre finitude, qui échappe aux dieux – à leur pouvoir et à leur compréhension ? Y a-t-il en Phèdre, même possédée par Aphrodite, une part qui lui appartient en propre, soustraite aux atteintes de la déesse ?

K. W. Pour moi, Aphrodite, c'est Phèdre... Le divin n'existe qu'en nous traversant. L'humain ressent la brûlure qu'il laisse en nous, il éprouve cette frontière qu'il veut dépasser. Est-ce qu'on peut vivre, ici-bas, un geste divin, ne serait-ce qu'un seul dans notre vie ? Ça, c'est la question d'Elizabeth Costello dans le roman de Coetzee. Et sa réponse, c'est qu'à un moment de sa vie, elle s'est senti la force d'une déesse.

M. W. Il y a une chose qu'on ne peut pas enlever aux humains. Ce que nous ressentons, nous le ressentons, *nous*, et personne à notre place. Notre peau est à nous. Le concret de notre existence est à nous.

D.L. : C'est une sorte de cogito d'artiste...

M.W. :Oui, un *cogito* de la sensation... (*Il rit.*) Ce que je ressens, je le ressens. « Qu'est-ce que tu veux que je fasse, si je ressens ce que je ressens et si j'éprouve ce que j'éprouve ? » Voilà ce qu'Hippolyte donne à entendre : « A partir de là, comment je construis ma vie ? Et toi la tienne ? »

K. W. A un bout du récit, on a une déesse primordiale, obscène, d'avant l'Histoire. A l'autre bout, au-delà de l'écriture, on a un jeune homme « indifférent » et pur qui filme le monde, et si c'est sans mémoire, ce n'est pas grave – si le film du monde reste blanc sans s'inscrire sur rien, cela est indifférent. Mais sous les doigts de cet homme, autrefois, il y a eu un mot. Et ce mot, dans son poing, a été un morceau du monde. Dans et contre la violence de ce monde. Et puis, entre Aphrodite et Hippolyte, il y a Phèdre qui désire, qui interroge, qui souffre aussi et qui écrit, parce qu'Elizabeth Costello, c'est encore une figure de Phèdre. Qui écrit ou qui a écrit, et qui maintenant n'écrit même plus et passe elle aussi au-delà de l'écriture... On sent la menace d'un vide qui s'agrandit, l'approche de ce moment crucial où Hippolyte ne pourra plus continuer, et Phèdre non plus. Un moment qui a quelque chose d'apocalyptique. Phèdre et Hippolyte, se sont deux apocalypses qui se rencontrent.

Propos recueillis par Daniel Loayza
Paris, 27 novembre 2015

1.3. « Une averse comme un alcool »

PHEDRE. Je voudrais me couper les cheveux, avoir la tête libre de tout, mais non ! Mon corps est si petit, il tient si peu d'espace. Regarde ! Comment ? Comment en si peu de place il peut y avoir autant de force ?

CENONE. Comment épèles-tu ta force ?

PHEDRE. Un désir dont je veux taire le mot.

CENONE. Amour ?

PHEDRE. Ne me pousse pas...

CENONE. Tu aimes ?

PHEDRE. Qu'est-ce que c'est la magie... qu'est-ce que c'est...

CENONE. Tu aimes.

PHEDRE. J'ai suivi Thésée en son exil comme celle qui, fuyant les flammes, tombe, petite virgule dans la bleuité du ciel. Peine perdue. Et moi qui croyais fuir, je me suis jetée dans l'ancre du monstre puisque venant ici trouver un refuge, je trouve le sol et me heurte au même visage.

CENONE. Quel visage... ?

PHEDRE. Un Dieu nous habite qui éteint et rallume les lumières à sa guise et nous ne pouvons rien contre lui qui veille, n'écoute rien et ne dort jamais et voilà qu'il a mis le feu, que les portes s'ouvrent et que surgissent de partout, à chaque étage, des mondes fauves, insoupçonnés, des Afriques entières, des déluges, des gisements ! Si cela est ce que tu appelles aimer alors j'aime. La voilà l'averse tombée du ciel pour mouiller hors de toute mesure ce petit cœur que tu sens battre là dans cette poitrine maigre, osseuse, sous la paume de ta main. Une averse comme un alcool qui s'enflamme au feu vibrant de la beauté de son visage. Lui.

CENONE. ... Lui !

PHEDRE. Oui...

CENONE. L'enfant...

PHEDRE. Oui...

CENONE. Oh !... Oh !...

PHEDRE. Tu blêmis ...

CENONE. Non !... Je m'effondre... Phèdre...

Wajdi Mouawad, texte inédit extrait de *Phèdre(s)*

2. Autour de Phèdre

2.1. « Un être en perdition »

Les débuts de notre légende au théâtre sont malheureusement très mal connus. D'une part les œuvres où les tragiques grecs mettaient en scène d'autres versions de cette légende que celle qui concerne Phèdre et Hippolyte, sont, nous l'avons vu, perdues [...] : pour nos littératures, l'histoire de la Tentatrice-Accusatrice est essentiellement celle-là. D'autre part, sur ce sujet même, nous n'avons que l'Hippolyte porte-couronne d'Euripide, alors qu'il avait écrit précédemment, sur le même sujet, une tragédie d'Hippolyte voilé, et Sophocle une Phèdre, toutes deux perdues. Or l'Hippolyte porte-couronne, seul survivant de cette production, donne une version tout à fait inusitée de la légende, qui contredit en plusieurs points importants les constantes les plus universelles de la tradition.

Il nous représente, derrière l'action des personnages, un conflit de déesses qui n'est évoqué nulle part ailleurs : Hippolyte, dévot d'Artémis, méprise Aphrodite qui se venge de lui en inspirant à sa belle-mère la passion qui doit le perdre. [...] Le motif du jeune homme persécuté pour sa chasteté prend ici un environnement mythique, dont l'effet est d'absoudre Phèdre, victime innocente d'un conflit où elle n'a aucune part. La même invention charge Hippolyte, sectaire immodéré et contempteur imprudent d'une auguste déesse, dont il ne peut ignorer la puissance. [...] Le personnage de Phèdre n'est pas moins altéré, en sens contraire. Elle apparaît, dès le début, en lutte avec son amour : son rôle s'ouvre par une scène où l'aveu de cet amour lui est arraché par la Nourrice ; c'est en sortant, malgré elle, du silence auquel elle voulait se condamner que Phèdre introduit la tragédie. Ce point de départ, que Racine après Euripide a rendu fameux, était évidemment ignoré de la tradition, qui ne concevait pas l'amour de Phèdre autrement qu'explicite, et expansif. Partout l'héroïne déclare directement, et parfois avec une franchise et une insistance luxurieuses, son amour au jeune homme lui-même. Euripide n'a pas voulu qu'il en fût ainsi. [...]

En somme, ce qu'Euripide a inventé dans son second *Hippolyte*, c'est une Phèdre inébranlablement pudique quoique possédée d'amour. Tous les autres changements ont pour objet d'autoriser celui-là. Mais, dès que Phèdre cesse d'être une séductrice ordinaire, dès que son caractère est altéré par le refus de sa propre passion, elle présente un intérêt tout nouveau ; elle incarne à nos yeux une valeur, une protestation de l'honneur contre l'instinct. [...] Quoi qu'on en ait dit, l'*Hippolyte* d'Euripide est déjà une *Phèdre*, non tant par la place qu'y tient l'héroïne que par la nécessité où nous sommes de nous intéresser sympathiquement à elle. [...]

Plusieurs siècles après Euripide, Sénèque a composé sa *Phèdre*, la seconde des grandes œuvres antiques qui nous soient restées sur le sujet. Elle est très différente de sa devancière grecque, qui n'a sûrement pas été son modèle, et ces différences sont de telle nature qu'on ne peut les attribuer à l'initiative créatrice de l'auteur. Elles témoignent au contraire de sa fidélité à la tradition légendaire [...]. Cependant, malgré cette fidélité générale aux données de la tradition, la *Phèdre* de Sénèque nous fait entendre un accent nouveau. Son héroïne est sans aucun doute criminelle, elle s'abandonne au désir d'adultère et à la calomnie, elle justifie sa conduite par des maximes immorales ; elle est faite pour

produire l'aversion et le blâme. Mais elle est en même temps victime, et victime pitoyable. [...] Même si nous sommes loin de la vertueuse Phèdre grecque, il est hors de doute que Sénèque nous demande autre chose que de détester une criminelle. Il est vrai que, contrairement à la Phèdre d'Euripide, la sienne accepte ce qu'elle est et s'y abandonne. Mais cette acceptation, cette abdication de sa volonté devant la loi de l'amour, n'est ni sans amertume, ni sans cruelle douleur. C'est un être en perdition, qui se délecte et meurt de la même chose, et cet être déplace vers lui la sympathie tragique, aux dépens de l'infortuné jeune homme qui, traditionnellement, devait en être le seul objet.

Paul Bénichou : « Hippolyte requis d'amour et calomnié »,
in *L'Écrivain et ses travaux*, Paris, José Corti, 1967, pp. 265-272

2.2. « Si seulement il avait pu y avoir plus de moment pareils » : *L'Amour de Phèdre*

“Tout art digne de ce nom est subversif par sa forme ou son contenu. Et l'art le meilleur est subversif dans sa forme et son contenu...Et souvent, ce qui dans une œuvre scandalise le plus ceux qui cherchent à imposer la censure, c'est la forme....” déclare Sarah Kane.¹

L'Amour de Phèdre, deuxième pièce de Sarah Kane, fut joué en mai 1996, seize mois après la pièce *Anéantis*, au Gate Theatre. Cette pièce fut écrite à la suite d'une commande du Theatre : écrire une nouvelle œuvre influencée par une pièce classique. Kane choisit la version de l'histoire de Phèdre du dramaturge et philosophe romain Sénèque.

La tragédie dans le mythe de Phèdre naît de l'amour sans espoir de cette reine pour son royal beau – fils. Ce mythe s'est perpétué dans la tradition dramatique occidentale, la version la plus célèbre étant celle de Racine (1677).

L'Amour de Phèdre conserve le cœur véritable de la tragédie mais elle s'éloigne radicalement de la pièce de Sénèque par un certain nombre de thèmes, parmi lesquels figurent la nature de l'amour que la reine éprouve pour Hyppolite et le rôle du libre arbitre dans l'acceptation d'un destin tragique. La pièce constitue aussi la suite et l'extension de questions et de thèmes de *Anéantis* : la dissection d'une sensibilité masculine malsaine et nihiliste, l'existence de Dieu, la vie après la mort et les effets de la violence.

Le personnage central de la pièce malgré le titre est Hippolyte qui participe activement à la tragédie qui s'abat sur lui, il s'agit d'un nihiliste plein d'amertume, qui exerce sa frustration aux dépens de la femme prise au même piège que lui. Sénèque dépeint Hippolyte comme un guerrier intrépide à la recherche de prouesses, Kane le présente comme l'archétype de l'anti-héro, le jeune homme est prisonnier de ses appétits grossiers. La recherche de l'honnêteté de ce personnage révèle l'influence sur la pièce d'une autre source littéraire, celle du roman d'Albert Camus *L'Etranger*.

Kane semble modeler son propre Hippolyte sur la détérioration physique et l'indolence diffusée par les récits consacrés à ce qu'était l'Elvis Presley des années soixante-dix.

Dans *L'Amour de Phèdre*, le palais de Thésée est devenu l'équivalent Kitsch du domaine où s'était retiré le chanteur, un monument dédié au vide spirituel qui mine la famille royale. Les deux sont obèses à la suite d'un régime alimentaire déplorable, fait d'hamburgers et de beurre de cacahuètes, ils se laissent aller à une vie d'indolence encouragée par la télévision, et qu'interrompent seulement par intermittences, des aventures sexuelles anonymes avec des femmes (des hommes aussi dans le cas d'Hippolyte) recherchant volontiers de la séduction de la célébrité et du pouvoir. Les différentes pièces du mythe de Phèdre représentent la reine souffrante d'une maladie de l'âme, obsédée par Hippolyte. Kane demeure dans le sillage d'*Anéantis* et reprend l'exploration d'une identité masculine dans laquelle les événements de la vie ne sont plus porteurs ni de sens ni de joie. La principale activité de substitution d'Hippolyte, à l'opposé de celles du prince chaste des versions antérieures du mythe, est

¹ Graham Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane et le théâtre*, 2002, Paris, L'Arche, 2004, p.31

de combler le vide par l'activité sexuelle. L'Hippolyte de Kane se jette dans une succession d'aventures sans joie avec des inconnus.

L'Amour de Phèdre suit la source de la contamination chez Hippolyte lui-même, alors que chez Sénèque l'obsession de Phèdre pour Hippolyte est la source de la corruption qui infecte la famille de Thésée.

Le motif de l'inceste qui sous-tend le désir de Phèdre pour Hippolyte (bien qu'il n'y ait aucun lien de sang entre eux) et provoque la chute de la famille royale est renforcée par Kane. L'inceste représente le signe d'un bouleversement total de l'ordre naturel et des hiérarchies morales. Dans la version de Sarah Kane la fille de Phèdre, Strophe, a non seulement eu une relation sexuelle avec Hippolyte mais a aussi partagé le nouveau mari de sa mère avec celle-ci. Kane se sert des personnages de Phèdre et de Strophe pour suggérer des rapprochements avec la famille royale britannique. La mère et la fille sont présentées comme étrangères à la maison royale, et y sont introduites par initiative cynique des tenants de l'ordre ancien pour tenter de rétablir et de raviver le prestige de celui-ci.

La passion de Phèdre pour Hippolyte prend la forme d'une force mystérieuse et irrésistible, comme chez Sénèque et chez Racine, cependant là où Sénèque montrait Phèdre poussée vers un objet d'amour qui lui fait horreur, Kane la décrit incapable de résister à ce sentiment.

« Impossible d'éteindre ça. Impossible de l'étouffer. Impossible. Me réveille avec, ça me brule. Me dis que je vais me fendre de bas en haut tellement je le désire. »²

Phèdre est victime d'un autre mythe : la possibilité de pouvoir changer Hippolyte grâce à la force de son propre amour. Les pièces antérieures basées sur le mythe de Phèdre reposent sur le conflit né de l'opposition entre désir et rejet, *L'Amour de Phèdre* montre les conséquences de la satisfaction sexuelles. L'acte sexuel est banalisé par Hippolyte et devient donc dépourvu de passion, au lieu d'être le point culminant de la passion de Phèdre.

Même si l'Hippolyte de Kane n'est pas le misogyne chaste de Sénèque, il reconnaît que la haine que Phèdre se porte est tout aussi forte que le sentiment de dégoût qu'il éprouve pour lui-même.

Comme dans Sénèque, Sarah Kane conserve l'accusation de viol de Phèdre contre Hippolyte, et il se peut qu'ici une telle accusation soit justifiée : on pourrait assimiler le mépris brutal d'Hippolyte et son rejet de l'amour de Phèdre à une forme de viol mental.

La mort de Phèdre fournit à Hippolyte la preuve dont il a besoin pour être sûr qu'elle l'aime. Son suicide le conduit à accepter avec une joie étrange le destin tragique qui est la conséquence directe de ses actions.

Emprisonné sous l'inculpation d'avoir violé sa belle-mère, Hippolyte reçoit la visite d'un prêtre qui l'incite à nier le crime d'avoir violé Phèdre car si le prince avoue il prévoit que la révolution éclatera. Le prêtre souhaite soutenir l'ordre et le pouvoir dans la vie terrestre au moyen des institutions de l'église et de la monarchie. Il est pleinement satisfait de servir deux maîtres en même temps - Dieu et Hippolyte.

² Sarah Kane, *L'Amour de Phèdre*, Paris, L'Arche 3 : 23 p.23

L'Amour de Phèdre ne se contente pas de conserver le protagoniste tragique de la tragédie classique de Sénèque ; son dénouement sanglant transpose également des éléments provenant de la tragédie de vengeance élisabéthaine et jacobéenne dans laquelle est représentée une forme de violence qui non seulement est bizarre mais choque la sensibilité du public.

Graham Saunders : « *Si seulement il avait pu y avoir plus de moments pareils* »

L'Amour de Phèdre (Résumé)

In *Love me or kill me Sarah Kane et le théâtre*, Paris, L'Arche, 2004 pp.123-138



2.3. « Tu souffres. Je t'adore. »

PHÈDRE. Pourquoi veux-tu que je te déteste ?

HIPPOLYTE. Je ne veux rien. Mais ça finira. Par arriver.

PHÈDRE. Jamais.

HIPPOLYTE. Ils en sont tous arrivés là.

PHÈDRE. Pas moi.

Ils se dévisagent.

Hippolyte détourne les yeux.

HIPPOLYTE. Pourquoi n'allez-vous pas parler à Strophe, c'est votre enfant, moi pas. Pourquoi tant vous soucier de moi ?

PHÈDRE. Je t'aime.

Silence.

HIPPOLYTE. Pourquoi ?

PHÈDRE. Tu es difficile. Caractériel, cynique, amer, gras, décadent, gâté. Tu restes au lit toute la journée et planté devant la télé toute la nuit, te traînes dans cette maison avec fracas les yeux bouffis de sommeil et sans une pensée pour personne. Tu souffres. Je t'adore.

HIPPOLYTE. Pas très logique.

PHÈDRE. L'amour ne l'est pas.

Hippolyte et Phèdre se regardent en silence.

Il reporte son attention sur la télévision et la voiture.

Tu as déjà songé à avoir des rapports avec moi ?

HIPPOLYTE. J'y songe avec tout le monde.

PHÈDRE. Ça pourrait te rendre heureux ?

HIPPOLYTE. Ce n'est pas tout à fait le mot.

PHÈDRE. Non, mais –
Tu trouverais ça bon ?

HIPPOLYTE. Non. C'est jamais bon.

Sarah Kane : *L'amour de Phèdre* (traduction Séverine Magois), Paris, L'Arche, 2012 pp.35-36

2.4. Masculin/Féminin

[...] Alors que les femmes dramaturges de la génération précédente étaient peut-être plus disposées à voir dans leurs œuvres une expression de leur féminité, Sarah Kane a toujours estimé que cette question était étrangère à l'évaluation de son rôle en tant que dramaturge :

La seule responsabilité qui soit la mienne en tant qu'auteur concerne la vérité, aussi déplaisante soit-elle. Je n'ai aucune responsabilité en tant que femme écrivain, parce que je ne crois pas qu'une telle chose existe. Quand les gens s'adressent à moi en tant qu'auteur, c'est ce que je suis, et c'est de cette façon qu'on juge ce que j'écris – sur sa qualité, et non en raison de mon âge, de mon sexe, de ma classe, de ma sexualité ou de la race.³

Cela ne veut pas dire que dans son œuvre, Kane se désintéresse des rapports entre les sexes – en fait ce qu'on appelle « la crise de la masculinité » et les rapports de pouvoir entre hommes et femmes dominent toute son œuvre. Ian et Cate dans *Anéantis*, Phèdre et Hyppolite dans *L'Amour de Phèdre*, Tinker et Grace/La Femme dans *Purifié*, et les voix non identifiées dans *Manque* et dans *4.48 Psychose*, rivalisent pour obtenir le pouvoir et l'amour.

Bien qu'elle ait déclaré que « donner trop d'importance aux rapports de sexe (ou de race ou de classe), c'est s'écarter de notre problème principal »⁴, à peu près toutes les œuvres de Kane explorent une identité masculine malade et les effets qui en résultent sur les relations hétérosexuelles (ainsi que, dans le cas de *Purifiés*, sur les relations homosexuelles entre hommes). Cependant, les hommes qui souffrent, dans ses pièces, adoptent souvent de leur plein gré un nihilisme véritable, ou souffrent dans des proportions véritablement épiques. Par exemple Ian et Hyppolite endurent tous deux des tourments physiques et existentiels extrêmes, égrenant les jours sans aucun but et attendant avec amertume d'apercevoir ce qui donnerait un sens à leur vie : tous deux attendent en fin de compte que la mort s'empare d'eux. [...]

Ce qu'a dit Sarah Kane de *L'Amour de Phèdre* vaut en fait pour toutes les relations amoureuses qui se développent dans ses pièces, quand elle assimile le processus d'écriture à un dédoublement de sa propre personnalité :

Je suis en même temps Hippolyte et Phèdre, et les deux choses sont totalement possibles, un cynisme mortifère accouplé à un amour obsessionnel pour quelqu'un qui est totalement indigne d'amour. Un amour totalement aveugle. Aussi chaque fois que j'écrivais une scène c'est moi-même que j'introduisais dans deux attitudes assez opposées et dans ce qui en résulte quand ces deux individus se rejoignent (Interview de Nils Tabert, 8.2.1998).

³ Dans Langridge and Stephenson, *Rage and Reason*, p.134.

⁴ *Ibid*

Cependant, Kane elle-même ne semble pas penser que les relations entre les sexes dans son théâtre se réduisent à une dichotomie entre des hommes agressifs et qui se torturent eux-mêmes et des femmes passives et masochistes : « J'écris sur des êtres humains et, comme j'en suis un, il ne m'est pas difficile de comprendre les façons dont les êtres humains fonctionnent. Je ne conçois pas le monde comme se divisant entre les hommes et les femmes, les oppresseurs et les victimes. Je pense qu'il n'est pas constructif d'opérer de telles divisions qui conduisent toujours à des œuvres fort médiocres ».⁵

De plus les protagonistes masculins de ses pièces, bien qu'ils se montrent capable d'infliger des tortures mentales (et dans le cas de Tinker, des tortures physiques) à d'autres individus, manifestent une fragilité sous-jacente, un désir d'être aimé et une tendresse presque pathétique, souvent dissimulée derrière leur cruauté. [...]

Les protagonistes masculins de Kane passent constamment de l'extrême d'un certain comportement contradictoire à un autre extrême. [...]

Hippolyte, lui aussi, aspire à la même vérité brutale et, en dépit de son attitude vraiment déplaisante envers Phèdre et Strophe, n'en réussit pas moins à s'attirer notre sympathie. Kane a déclaré dans un entretien : « Hippolyte est pour moi un idéal. Si j'étais comme lui je serais très satisfaite de moi-même... il est toujours totalement et absolument direct avec tout le monde. Quel que soit le résultat que cela aura pour lui ou pour les autres...Donc j'aime Hippolyte. Mais j'aime également Ian ». (Interview de Nils Tabert, 8.2.1998)

Graham Saunders :MASCULIN/FEMININ

In Love me or kill me Sarah Kane et le théâtre, Paris, L'Arche, 2004 pp.57-65

⁵ Dans Langridge and Stephenson, *Rage and Reason*, p. 133

2.5. Clarté et acuité

(A propos de Sarah Kane)
Thomas Ostermeier et Marius von Mayenburg

Aussi longtemps qu'elle a vécu, Sarah Kane a été récupérée pour les intérêts les plus divers, dont très peu devaient être aussi les siens. C'était une des locomotives du « miracle » de la scène anglaise, ses pièces étaient une pâture bienvenue pour des metteurs en scène qui pensaient pouvoir prolonger le théâtre de provocation des années soixante par une lecture erronée et la quête de l'effet [...]. Elle était la cible de critiques qui, certains par ignorance d'autres interprétant mal à dessein, ne voulaient pas admettre que le théâtre s'était développé dans une direction dans laquelle ils n'étaient plus compétents. Maintenant qu'elle s'est tuée, ses vieux ennemis vont jusqu'à cracher sur sa tombe les uns après les autres. On pourrait peut-être reconnaître là combien de choses et de gens elle a fait bouger.

Mais même, ceux qui lui étaient proches, qui peut-être comprenaient ses pièces comme elle voulait les voir comprises menacent de lui porter préjudice, en considérant sa mort comme le point final logique de son œuvre. La mort de Sarah confère à son œuvre, déjà si sincère, une authenticité inégalable.

Cependant, il est trop facile de voir dans son suicide le mot de la fin de ses pièces et de leur monde désespéré. Sarah était une artiste qui réfléchissait très exactement à ce qu'elle faisait ; auteur, elle était très consciente de ce qu'elle écrivait sans être pourtant jamais calculatrice. Sa conception du théâtre et de l'écriture était d'une grande acuité. Elle savait partager cette conception avec d'autres auteurs : très vite, malgré sa jeunesse, elle avait commencé à enseigner à d'autres écrivains.

Sa délicatesse et son extrême sensibilité n'allaient pas de pair avec sa réputation d'auteur scandaleux. Cette réputation reposait seulement sur un malentendu trop vite installé. Ses pièces ne traitent pas de la violence mais du désir de proximité humaine et de l'impossibilité de celle-ci.

Sarah mis un terme à sa vie à un moment où, avec *Manque*, elle venait de présenter une pièce qui, par son habileté et sa musicalité élevée, semblait marquer une nouvelle période dans son écriture. Sa mort place la barre très haut pour notre travail. Nous hésitons, examinant nos motivations qui nous paraissent douteuses si nous ne sentons pas en nous cette énorme menace, que tous ceux qui ont rencontré Sarah ont perçu. Mais cela serait certainement encore tirer la chose à nous : la mort de Sarah et le travail de Sarah pour le théâtre ne doivent pas créer la figure héroïque d'un génie précoce prématurément disparu. Car cela signifierait ne prendre au sérieux ni son travail ni sa mort.

Une personne qui, comme Sarah l'a fait, s'abandonne sans réserves, est toujours en danger de se perdre elle-même. Mais c'est justement cette absence de toute réserve que l'on admire dans ses pièces et que nous avons aimé dans sa personne.

Texte français Henri- Alexis Baatsch, Isabelle Bauman et David Tuillon.

Article paru dans *Der Spiegel*, mars 1999

LEXI / Textes 4

Inédits et Commentaire – Théâtre de la Colline 2000/2001, L'Arche pp 226 -227

2.6. L'amour et la mort

L'amour et la mort. Les dieux, les immortels furent les inventeurs de la mort et de la corruption ; pourtant, à une ou deux exceptions remarquables près, ils n'ont pas eu le courage d'essayer leur invention sur eux-mêmes. C'est pourquoi ils sont aussi curieux de nous, et qu'ils ne cessent pas de nous espionner. Nous trouvons que Psyché est une petite sotte trop curieuse, mais pour commencer que faisait un dieu dans son lit ? En nous destinant à la mort, les dieux nous ont donné un avantage sur eux. Des deux, des dieux et des mortels, c'est nous qui connaissons la plus forte fureur de vivre, les émotions les plus intenses. C'est pourquoi ils ne peuvent nous chasser de leurs pensées, ils ne peuvent faire sans nous, et ne cessent de nous observer, de nous tourmenter. C'est la raison pour laquelle, en fin de compte, ils ne jettent pas l'interdit sur les rapports sexuels avec nous, et se contentent de fixer les règles du jeu, où et sous quelle forme et avec quelle fréquence. Inventeurs de la mort ; inventeurs du tourisme sexuel aussi. Dans les extases amoureuses des mortels, le frisson de la mort, ses contorsions, ses détentes : ils en parlent sans fin dès qu'ils ont un peu trop bu — avec qui ils ont connu ça pour la première fois, et comment c'était. Ils voudraient bien avoir ce petit émoi à nul autre pareil dans leur répertoire érotique, pour donner un peu de sel à leurs accouplements entre eux. Mais ils ne sont pas prêts à payer le prix. La mort, l'anéantissement : et s'il n'y avait pas de résurrection ? se demandent-ils avec quelque appréhension.

Nous les croyons omniscients, ces dieux, mais à la vérité ils ne savent pas grand-chose, et ce qu'ils savent, ils ne le savent qu'en gros. Ils ne sauraient revendiquer aucun savoir, aucune philosophie à proprement parler. Leur cosmologie n'est qu'un assortiment de clichés. Ils ne sont experts qu'en vol céleste, leur seule science est l'anthropologie. Ils se spécialisent dans le genre humain à cause de ce que nous avons et qu'eux n'ont pas ; ils font de nous leur étude parce qu'ils nous envient.

Quant à nous, devinent-ils (quelle ironie !) que ce qui rend nos étreintes si intenses, si inoubliables, c'est qu'elles nous donnent un aperçu de ce que nous imaginons être leur vie, une vie que nous appelons (faute de mot dans notre langage) l'au-delà ?

J. M. Coetzee: *Elizabeth Costello. Huit leçons*, Points Seuil, 2006, pp. 257-258
(trad. Catherine Lauga du Plessis)

3. Références biographiques

3.1. Wajdi Mouawad

Né en 1968, l'auteur, metteur en scène et comédien Wajdi Mouawad a passé son enfance au Liban, son adolescence en France et ses années de jeune adulte au Québec avant de revenir vivre en France. Diplômé de l'Ecole nationale d'art dramatique du Canada en 1991, il signe des adaptations et mises en scène de pièces contemporaines, classiques et de ses propres textes (publiés aux éditions Leméac-Actes Sud). Il est par ailleurs l'auteur de récits pour enfants et de deux romans *Visage retrouvé* et *Anima* ; récompensé à plusieurs reprises.

À la tête du théâtre de Quat'Sous à Montréal de 2000 à 2004, il fonde l'année suivante deux compagnies de création : *Abé Carré Cé Carré* au Québec et *Au Carré de l'Hypoténuse* en France, puis dirige le Théâtre français du Centre National des Arts à Ottawa jusqu'en 2012. Artiste associé de la 63ème édition du festival d'Avignon où il crée *Le Sang des Promesses* composé de *Littoral*, *Incendies*, *Forêts* et *Ciels*, il s'associe ensuite au Grand T à Nantes. Après une aventure-fleuve entamée en 2011 autour des sept tragédies de Sophocle, mises en scènes ou réappropriées (présentée intégralement en 20 heures sous le titre *Le Dernier Jour de sa vie* en 2015) ; il ouvre aujourd'hui un nouveau cycle intitulé *Domestique*, qui, dans la lignée de son solo *Seuls puis de Soeurs*, complète les figures avec les créations à venir de *Frères*, *Père et Mère*. Egalement pédagogue, il vient de clôturer le concept *Avoir 20 Ans* en 2015 mené pendant cinq années auprès de 50 jeunes belges, québécois, réunionnais et français, et axé sur l'apprentissage de la pensée ; et poursuit un autre projet de transmission orienté vers l'adolescence en partenariat avec la MC93 de Bobigny.

Récemment, à l'invitation du Château des ducs de Bretagne en partenariat avec le Muséum de Nantes, il conçoit *Créatures*, parcours sonore et plastique donnant la parole aux animaux, présenté jusqu'en février 2016 ; et lance à cette occasion *Les Animaux ont une histoire*, premier tome de sa nouvelle collection de Bibliothèque sonore. Actuellement, il collabore pour la troisième fois avec Krzysztof Warlikowski avec *Phèdre(s)*, après avoir travaillé avec lui sur *Un tramway* (d'après Tennessee Williams) et écrit des textes pour *Contes africains* d'après Shakespeare. Prochainement, il mettra en scène *l'Enlèvement au sérail* de Mozart (direction musicale Stefano Montanari) en juin 2016 à l'Opéra de Lyon puis à la Canadian Opera Company (Toronto).

Distingué par de nombreux honneurs dont le Prix de la Francophonie de la Société des auteurs compositeurs dramatiques en 2004 pour l'ensemble de son travail, il est nommé Chevalier de l'Ordre National des Arts et Lettres puis Artiste de la paix en 2006, tandis qu'il reçoit un Doctorat Honoris Causa de l'Ecole Normale Supérieure des Lettres et Sciences humaines de Lyon et que l'Académie française lui décerne le Grand Prix du théâtre. Ses pièces et romans ont été traduits dans une vingtaine de langues et présentés dans de nombreux pays.

3.2. Sarah Kane

Sarah Kane est née le 3 février 1971 à Brentwood dans l'Essex. Elle grandit dans une famille très chrétienne auprès d'une mère enseignante et d'un père journaliste au Daily Mirror. Elle va à l'école globale de Shenfield où elle développe très tôt des talents littéraires, elle écrit des poésies et des nouvelles et met en scène Shakespeare et Ibsen. Sarah Kane n'est pas une élève brillante mais son professeur d'anglais l'encourage à poursuivre dans l'écriture et, en 1989, elle entame des études en art dramatique à la Bristol University. Elle met son écriture au service d'une quête, voir d'une traque du sujet qui trouve son lieu de prédilection sur la scène non pas seulement intérieur du poème mais publique d'un théâtre. Sarah Kane démarre sa vie théâtrale dans une pièce de Howard Barker, elle interprète le rôle de la veuve Bradshaw dans *Victory*.

Avec Barker, Sarah Kane découvre le Théâtre de la Catastrophe, c'est à dire, cette nouvelle forme de tragédie qui vise à renouveler la forme tragique et à inventer un nouveau langage tragique. C'est grâce à ce rôle que Sarah Kane se familiarise vite avec la nécessité de repenser la forme de la tragédie et en tous cas de redéfinir les contours d'une écriture tragique apte à dire le tragique post-humain du second XXème siècle.

En 1992, elle intègre un master en écriture dramatique à la Birmingham University, dirigé par le dramaturge David Edgar. Ce cours a été déterminant dans sa vocation d'auteur dramatique. C'est là qu'elle a initié l'écriture de *Anéantis*, dont les 45 premières minutes furent jouées lors d'un atelier de présentation à la fin de l'année scolaire. Six mois plus tard, la même pièce, plus longue et plus riche que son premier jet, a été présentée lors d'une lecture publique au Royal Court Theatre de Londres.

Sarah Kane déménage à Londres.

Le 18 janvier 1995, la première de *Anéantis* a lieu au Royal Court Theatre Upstairs et a causé un énorme scandale. Les médias étaient outrés de la violence explicite et de l'horreur de la pièce alors que les membres de la Royal Court l'ont défendu publiquement à la télévision et dans la presse. Plus tard la même année, Sarah K écrit le script du court métrage *Skin* qui fut projeté au London Film Festival et diffusé sur la Channel 4 au royaume uni. *Skin* raconte une histoire d'amour.

La même année, le Gate Theatre de Londres lui commande une adaptation moderne d'un classique théâtral. Elle choisit de travailler à partir de *Phèdre* de Sénèque et écrit *L'Amour de Phèdre*. La première de la pièce a lieu le 15 mai 1996, mis en scène par Sarah Kane elle-même. Elle devient par la suite auteure en résidence dans la compagnie d'écriture Plaine Plough où elle dirige « The Whild Lunch » une série d'ateliers pour les auteurs dramatiques émergents.

Pour éviter d'être à nouveau étiquetée comme une « mauvaise fille », Kane écrit *Manque* qui est présentée en lecture publique en mars 1997 sous le pseudonyme de Marie Kelvedon. *Manque* n'a pas été joué immédiatement, entre temps en Avril 1998, *Purifiés* est monté au Royal Court Theatre durant leur installation temporaire dans le West End Londonien. L'actrice Susan Sylvester qui jouait le rôle de

Grace se blesse au niveau du dos après quelques représentations et c'est Sarah Kane elle même qui reprend le rôle pour les trois dernières représentations.

Sarah Kane a continué a travailler en association avec le Royal Court Theatre pendant plusieurs années, multipliant les voyages à l'étranger pour travailler avec des auteurs européens. Alors que ses pièces devenaient de plus en plus populaires en Europe, notamment en Allemagne.

Le 20 février 1999, Sarah Kane se pend avec ses lacets dans les toilettes de l'hôpital King's College de Londres, un an avant la publication de *4.48 Psychose*, dont elle a achevé la rédaction quelques semaines auparavant. Elle vient d'avoir 28 ans.



3.3. J.M. Coetzee

Auteur et critique littéraire J.M. Coetzee est né à Cape Town, Afrique du Sud, en 1940. Il a publié son premier roman, *Dusklands*, en 1974. En 1984, Coetzee remporte le Booker Prize pour *The Life & Times of Michael K*. Il a également publié trois ouvrages autobiographiques, *Boyhood* (1997), de la jeunesse (2000) et *Summertime* (2009). Coetzee a remporté son deuxième Booker Prize en 1999 pour *Disgrace*. En 2003, il remporte le prix Nobel de littérature.

Ayant grandi dans les années 1940 et 50, Coetzee a vu de première main les injustices de l'apartheid, les pratiques de ségrégation raciale. En 1957, Coetzee s'inscrit à l'Université de Cape Town, où il obtient un diplôme en Anglais en 1960 et un diplôme en mathématiques l'année suivante. Coetzee quitte l'Afrique du Sud et passe trois ans en Angleterre, où il commence à étudier le travail de Ford Madox Ford. Il part ensuite aux États-Unis, où il obtient un doctorat en Anglais à l'Université du Texas à Austin en 1968.

J.M. Coetzee publie son premier roman, *Dusklands*, en 1974 en Afrique du Sud. Trois ans plus tard, il remporte la plus haute distinction littéraire de son pays natal, le Central News Agency Literary Award, pour *In the Heart of the Country* (1977). Avec son prochain roman, *Waiting for the Barbarians*, l'auteur commence à construire une réputation internationale. En 1984, Coetzee remporte le Booker Prize pour *The Life and Times of Michael K*.

En 2002 Coetzee émigre en Australie avec son partenaire Dorothy Driver. Coetzee avait épousé Philippa Jubber avec laquelle il a eu deux enfants : Nicolas (né en 1966) et Gisela (née en 1968). Le couple a divorcé en 1980. Son fils Nicolas est décédé, en 1989, des suites d'un accident.

Coetzee s'installe à Adelaide, où il obtient un poste de professeur à l'université de la ville.

Coetzee a reçu le prix Nobel de littérature en 2003, considéré comme un auteur « qui, dans d'innombrables formes dépeint l'implication surprenante de l'étranger », selon le comité de sélection qui a également noté que "un thème fondamental dans les romans de Coetzee implique les valeurs et le comportement résultant du système d'apartheid d'Afrique du Sud, qui, à son avis, pourrait survenir n'importe où. "Depuis le prix, Coetzee publie plusieurs romans, dont *Elizabeth Costello* (2003), *Slow Man* (2005) et *Diary of a Bad Year* (2007). *Summertime*, publié en 2009, est une autre des incursions insolites de l'auteur dans l'autobiographie. Cette fois-ci, il a écrit comme s'il était déjà mort. En 2013, Coetzee a publié le roman *L'Enfance de Jésus*.



3.4. Krzysztof Warlikowski

Krzysztof Warlikowski est né en 1962 à Szczecin, en Pologne. Après des études d'histoire de la philosophie et un séjour à Paris au cours duquel il étudie l'histoire du théâtre à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, il entame une formation à la mise en scène dès 1989 à l'Académie du théâtre de Cracovie. Il est successivement l'assistant de Peter Brook puis de Krystian Lupa. Giorgio Strehler soutient et supervise son travail d'adaptation et de mise en scène d'*A la recherche du temps perdu*, d'après Proust (Milan, Piccolo Teatro, 1994). La même année, il entame un cycle Shakespeare, montant sept de ses pièces, tout en abordant le théâtre tragique grec (Sophocle, Euripide) et le domaine contemporain : Kafka (*Le Procès*, 1995), Koltès (Roberto Zucco, 1995 ; Quai Ouest, 1998), Matéi Visniec, Gombrowicz, Sarah Kane (*Purifiés*, 2001). Krzysztof Warlikowski a présenté son travail sur toutes les grandes scènes d'Europe, au Holland Festival, au Festival d'Avignon (où il a monté *Krum* en 2005, accueilli à l'Odéon en 2007, *Angels in America*, de Tony Kushner, en 2007), au Festival Europalia, au Festival Theater der Welt... Sa mise en scène d'*(A)pollonia*, d'après Euripide, Eschyle, Hanna Krall, Jonathan Littell et J. M. Coetzee, événement du Festival d'Avignon 2009, est présentée la même année au Théâtre national de Chaillot.

Depuis quelques années, Warlikowski est également un metteur en scène d'opéra : citons entre autres *L'Affaire Makropoulos*, de Leos Janáček (2007), *Parsifal* de Richard Wagner, *The Rake's progress* (2010), *La Femme sans ombre*, de Richard Strauss (2013), *Don Giovanni* de Mozart (2014), *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók et *La Voix humaine* de Francis Poulenc (2015).

Krzysztof Warlikowski à l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Krum, d'Hanokh Levin (décembre 2007)

Un Tramway, d'après Tennessee Williams (création 2010, reprise 2011)

La Fin (Koniec), d'après Kafka, Koltès, Coetzee (février 2011)

4. Photos de répétitions © Pascal Victor





