

Dossier
pédagogique

DU 8 AU 17 OCTOBRE 2014

PHÈDRE

De Racine

Mise en scène **Christophe Rauck**

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

DU 8 AU 17 OCTOBRE 2014

PHÈDRE

De **Racine**

Mise en scène **Christophe Rauck**

Dramaturgie **Leslie Six**

Scénographie **Aurélie Thomas**

Costumes **Coralie Sanvoisin**

Son **David Geffard**

Lumière **Olivier Oudiou**

Collaboration chorégraphique **Claire Richard**

Avec

Camille Cobbi

Cécile Garcia Fogel

Flore Lefebvre des Noëttes

Nada Strancar

Pierre-François Garel

Julien Roy

Olivier Werner

Aricie, princesse du sang royal d'Athènes

Phèdre, femme de Thésée, fille de Minos et de Pasphaé

Ismène, confidente d'Aricie

CEnone, nourrice et confidente de Phèdre

Hippolyte, fils de Thésée et d'Antiope

Théramène, gouverneur d'Hippolyte

Thésée, fils d'Égée, roi d'Athènes

Production : Théâtre du Nord - CDN Lille Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais

Coproduction : TGP-CDN de Saint-Denis

PHÈDRE



Thésée, roi d'Athènes, tarde à rentrer de son dernier périple. Phèdre, son épouse, qui l'attend à Trézène, ville du Péloponnèse, est rongée par un mal étrange et dit vouloir mourir. Hippolyte, son beau-fils qu'elle malmène depuis plusieurs années, est sur le départ car il révèle à Théràmène, son gouverneur, qu'il aime Aricie, la fille et la sœur des ennemis mortels de son père. CEnone, la nourrice et confidente, presse Phèdre de s'exprimer sur sa souffrance et alors qu'on donne Thésée pour mort, Phèdre lui dévoile enfin qu'elle brûle pour Hippolyte. Mais la rumeur était trompeuse, Thésée revient finalement de son lointain voyage. CEnone, pour préserver la vie et l'honneur de sa maîtresse, conseille à Phèdre de calomnier Hippolyte et de le rendre, aux yeux de son père, responsable et instigateur de cet amour coupable. Furieux et trompé, Thésée invoque la vengeance des Dieux et la mort de son fils.

Pour préserver l'honneur de son père et ne pas accabler Phèdre davantage, Hippolyte préfère choisir le chemin de l'exil. Il convainc Aricie de le rejoindre bientôt pour sceller leur union loin du courroux de son père et des calomnies de sa belle-mère. Les Dieux ont entendu Thésée et tuent Hippolyte. Phèdre révèle à son époux l'innocence de son fils puis se donne la mort. Thésée perçoit l'horreur de son aveuglement et pour expier sa faute, malgré la haine qu'il voue à sa famille, il décide de reconnaître l'amante de son fils, Aricie, comme sa propre fille.

« Puisant à la source tumultueuse de la mythologie grecque (l'amour condamnable de Phèdre pour son beau-fils Hippolyte), *Phèdre* est un exemple parfait de tragédie classique. Il y est question d'âmes déchirées, de corps fiévreux, de monstruosité et de sauvagerie, mais la langue est superbe, d'une pureté ineffable.

Depuis *Le Mariage de Figaro*, mis en scène à la Comédie-Française en 2007, les œuvres du répertoire français me fascinent. Après Marivaux et *Les Serments indiscrets*, aborder Racine me permet de mener plus loin cette recherche dans la forme la plus classique de son écriture : l'alexandrin. Il y a chez l'auteur la même rigueur et la même justesse que celle d'un Monteverdi quand il met en musique, quelques décennies plus tôt, les relations entre ses personnages ; cette volonté d'être au plus près des passions humaines, qui mène à l'épure des alexandrins pour l'un, et à l'invention de l'opéra pour l'autre. »

Christophe Rauck

LA MISE EN SCÈNE

CHRISTOPHE RAUCK, METTEUR EN SCÈNE	6
DU TEXTE A LA SCÈNE : NOTES DRAMATURGIQUES	7
LA SCÉNOGRAPHIE	10
LES COSTUMES	12
LE SON	14
LE TRAVAIL CORPOREL	15
LES ÉCHOS DE LA PRESSE	16

AUTOUR DU TEXTE

RACINE	17
LA TRAGÉDIE RACINIENNE	18
PRÉFACE DE LA PIÈCE	20
UNE LECTURE DE PHÈDRE	22
EXTRAITS CHOISIS	25

CHRISTOPHE RAUCK, METTEUR EN SCÈNE



© Benoit Linder

Comédien de formation, Christophe Rauck a joué notamment auprès de Silviu Purcarete et Ariane Mnouchkine.

En 1995, c'est le début d'une nouvelle aventure avec la création de la Compagnie *Terrain vague (titre provisoire)* autour d'une équipe de comédiens issus des rangs du Théâtre du Soleil. Il monte *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht au Théâtre du Soleil, pièce qui est jouée en tournée dans de nombreux lieux, notamment au Berliner Ensemble dans le cadre du centenaire de Brecht.

En 1998-1999, il suit le stage de mise en scène de Lev Dodine à Saint-Petersbourg dans le cadre de l'École nomade de mise en scène du JTN.

Il met en scène par la suite *Comme il vous plaira* de Shakespeare au Théâtre de Choisy-le-Roi/Paul Éluard en 1997, *La Nuit des rois* de Shakespeare à Louviers avec le Théâtre d'Évreux-scène nationale en 1999, *Théâtre ambulante Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch au Théâtre du Peuple de Bussang en 2000, *Le Rire des asticots* d'après Cami en 2001 au Nouveau Théâtre d'Angers-CDN, puis en tournée en 2001 et 2002, *L'Affaire de la rue Lourcine* de Labiche en 2002 avec le Théâtre Vidy-Lausanne, *Le Dragon* d'Evgueni Schwartz en 2003, repris en tournée en 2004-2005, *La Vie de Galilée* de Bertolt Brecht en 2004, *Le Revizor* de Nicolas Gogol en 2005, *Getting attention* de Martin Crimp avec le Théâtre Vidy-Lausanne et le Théâtre de la Ville en 2006.

En 2007, il présente *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais à la Comédie-Française et en 2008 *L'Araignée de l'Éternel* d'après les textes et les chansons de Claude Nougaro, au Théâtre de la Ville (reprise au TGP en mars 2010).

Il dirige régulièrement des ateliers, les derniers au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, et au Théâtre National de Strasbourg.

De janvier 2003 à janvier 2006, il est directeur du Théâtre du Peuple de Bussang. Il est nommé directeur du TGP-CDN de Saint-Denis le 1er janvier 2008. Il crée en janvier 2009 *Cœur ardent* d'Alexandre Ostrovski. La saison suivante, il met en scène *Le Couronnement de Poppée*, opéra de Claudio Monteverdi, direction musicale Jérôme Correas, avec Les Paladins. L'opéra est un succès, il tourne dans de nombreux théâtres en France et est repris au TGP pendant la saison 2010-2011.

Lors de cette saison, il met également en scène un texte de Bertolt Brecht, *Têtes rondes et têtes pointues*. En 2011-2012, il crée *Cassé* de Rémi De Vos, une tragi-comédie sur le monde du travail. En 2012-2013 il met en scène *Les Serments indiscrets* de Marivaux et un nouvel opéra, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Claudio Monteverdi, direction musicale Jérôme Correas avec les Paladins et en 2013-2014, *Phèdre* de Racine.

Depuis le 1er janvier 2014, Christophe Rauck est directeur du Théâtre du Nord - CDN Lille Tourcoing Région Nord Pas-de-Calais.

DU TEXTE À LA SCÈNE : NOTES DRAMATURGIQUES

Phèdre donne l'impression d'une île.

Les personnages de la tragédie semblent rêver d'une île. Y être enfermés aussi. Un souffle fantastique empreint l'œuvre de Racine. À travers les dieux bien sûr. Mais aussi à travers le rapport que les personnages entretiennent avec le réel.

Sur leur île, sans réel contact avec l'extérieur...

Des personnages eux-mêmes comme des îles aussi, où la rencontre avec l'autre (et les outils de cette rencontre : la parole, la vision du corps) est toujours source de désordre, où la réalité de l'autre gêne, aliène, bouleverse. Les yeux se dérobent, la parole se perd, les mots trébuchent, rien n'est fluide ni entier quand l'autre est là.

Le départ immobile d'Hippolyte

Le départ d'Hippolyte est sans cesse différé. Dès la première scène, Hippolyte annonce son départ... mais il ne partira qu'au cinquième acte ! Le motif du départ lui-même ne cesse de changer (aller chercher Thésée, puis quand on croit Thésée mort, partir pour faciliter l'accès d'Aricie au Trône d'Athènes, enfin aller chercher Thésée quand on le dit de nouveau vivant). Or, lorsqu'il partira, quittera enfin Trézène, il en mourra. L'île étouffe, l'extérieur tue. Et entre les deux, les personnages cherchent un peu d'air, un peu d'air libre...

Hippolyte qui n'a pas vécu, qui ne cesse d'admirer les exploits de son père, qui veut sa part de gloire, qui en a la vertu. Hippolyte qui ne part pas.

Cet immobilisme d'Hippolyte fait terriblement écho à sa foi – presque naïve, presque aveugle – en sa pureté et en la justice. Je suis pur et vertueux donc les dieux me rendront justice. Plus la pièce avance, plus Hippolyte s'en remet aux dieux. Il est frappant que juste avant son départ, il les évoque de plus en plus. Sa foi s'incarne également dans le temple où il veut épouser Aricie : un temple où les méchants sont foudroyés sur place. Un lieu où dans un acte magique, la justice est rendue et la vertu triomphe.

Mais la magie justement est le fait des dieux et les dieux ne sont pas justes...

L'acte II marque particulièrement la justice comme valeur absolue aux yeux d'Hippolyte. Une fois la mort de Thésée annoncée, il court dire à Aricie qu'elle est libre, il se veut juste à l'égard de son rang et de sa noblesse. De même, il lui paraît impossible que le fils de Phèdre, que le fils de celle qui vient de lui déclarer son amour fautif, soit proclamé roi. La reine n'est pas vertueuse, son fils ne mérite pas la couronne donc il ne doit pas l'avoir. Il veut dès lors partir chercher son père afin de rétablir une justice.

Le rapport au réel est trouble dans toute la tragédie. La réalité extérieure fait peur mais aussi la réalité de l'autre. Comme si les personnages se réfugiaient dans le souvenir ou le fantasme. Comme si le corps de l'autre, là, présent, provoquait toujours bouleversement et désordre, comme s'il était impossible d'avoir une conduite juste en face d'autrui. L'amour ne semble alors heureux que lorsqu'il est irréel, mis à distance, quand le corps de l'autre n'est qu'une image.

Alors, sur cette île immobile, les seules « actions » sont bien sûr dans le dire – dans le taire et dans le révéler – mais elles sont aussi dans les choix et les rapports que chacun entretient avec son passé. Le Passé comme l'Antérieur, comme le Père, comme la filiation, comme le Sang : autant de liens (au sens le plus large de ce qui lie et de loi) avec ce qui nous précède et nous oriente et qui sont continuellement en jeu dans la tragédie.

Phèdre en lutte

Alors, là où Hippolyte est « pur », « vertueux » et « innocent » dans une espèce de rêve d'incarnation irréelle, presque magique, Phèdre cherche l'innocence ailleurs.

Hippolyte est innocent mais il ne fait rien. Phèdre, elle, lutte. La lutte de Phèdre s'inscrit dans cet espace qui va de l'accusation des dieux à l'accusation d'elle-même.

Certes, elle lutte contre sa passion, contre la révélation de cet amour, mais aussi et surtout, elle accuse. Quand la pièce s'ouvre, la malédiction est en marche, Phèdre éprouve un amour fautif. Elle est déjà en lutte contre Vénus : mourir c'est cacher cette passion, ne pas laisser vivre quelque chose de monstrueux, ne pas tâcher son honneur, éviter la honte aux yeux des autres. Mourir avec son secret, c'est une façon de gagner contre les dieux.



Or, Phèdre nous touche peut-être en tant qu'elle lutte avec sa malédiction. Après avoir accusé Vénus, c'est contre elle-même qu'elle retourne l'accusation. Elle dit « je ». Et ce sera d'ailleurs son seul moyen de défense pour se racheter aux yeux d'Hippolyte. Se condamner elle-même. Les dieux ont leur part, mais elle prend la faute.

Si la malédiction est extérieure, vient du passé, il y a bien un autre principe qui, lui, est en elle, intérieur, et qui lutte sans s'abandonner au destin. Un principe moral, humain, en contradiction avec le jeu des dieux : ce principe de bien et de mal, de juste et d'injuste existe en l'homme, le gouverne et bien qu'intérieur, il est supérieur aux dieux. Le destin est une pente, s'y livrer engage une responsabilité. Et heureusement, car être responsable, c'est être libre. Pouvoir s'abandonner ou lutter contre son destin, contre le jeu des dieux, est la seule liberté – mais immense – qui reste à l'homme.

La grandeur de Phèdre vient alors de la grandeur de ce contre quoi elle lutte, de qui elle affronte ; elle est alors elle-même le champ de bataille. D'ailleurs, c'est parce qu'elle ne lutte plus qu'elle est frappée, qu'elle s'abandonne, et lâche les armes, qu'elle peut accepter qu'Œnone calomnie Hippolyte. Ce moment d'abandon est fatal.

C'est cette lutte-là qu'engage Phèdre. Elle ne vainc pas la malédiction mais elle dit « je ». Elle affirme sa liberté malgré tout.

Du début où Phèdre lutte en elle-même en silence, à la fin où elle aura passé la pièce à lutter contre elle-même aux yeux des autres, la chute ne fait que progresser, la tâche grossir. Donc Phèdre chute mais, toujours, lutte – et plus elle chute plus elle doit lutter. Ce qui explose donc c'est la contradiction essentielle de Phèdre. Dans son essence. C'est la chute et la lutte. C'est craindre le soleil et le rechercher. C'est une lumière noire.

L'essence paradoxale

C'est l'essence humaine qui est pointée là. D'où les images de lutte, de profondeurs, de monstres et d'animaux qui sont omniprésentes et si fortes dans la pièce. Et toujours ce retour sur le début de la pièce où Hippolyte refuse d'entendre la réalité complexe et contradictoire de son père. Une réalité où une vertu (la gloire de son père) peut s'allier à un vice (son infidélité). Son amour fou de vertu et de justice meurt de ce monde, sa foi en la justice le jette dans un réel (il part enfin) auquel il n'est pas préparé. Ses chevaux eux-mêmes ne lui obéissent plus, une fois le danger présent. Agir, vivre, c'est se confronter à la réalité dans toute son entièreté, ses zones lumineuses et ses zones sombres. Agir et vivre, c'est mettre en jeu son innocence, c'est prendre le risque permanent, à travers ses choix, ses actes, ses mots, de la compromettre.

Alors, refuser de voir et de se confronter à la réalité dans ce qu'elle a de plus contradictoire et de plus paradoxal peut être dangereux, mortel.

Hippolyte craint alors Phèdre comme il craint le paradoxe, le complexe. Pour lui, Phèdre est le mal absolu, Thésée le héros absolu, il est lui-même l'orgueil et la vertu absolus.

Mais là n'est pas l'homme.

Liberté et éternité

Ainsi, si tout est piégé depuis le début, si la pièce s'ouvre sur Phèdre et Hippolyte qui se meurent et se clôt sur leur mort, que reste-t-il comme air entre les deux ?

Il reste le temps de mettre en jeu sa liberté, et selon ce qu'on en aura fait, ce temps construit ce qu'on laissera pour l'éternité. D'où l'importance fondamentale de l'honneur pour tous les personnages. L'honneur, c'est ce qui reste de nous après notre mort et pour l'éternité. Et c'est bien par cette idée que se clôt la tragédie dans les paroles de Thésée, c'est bien cela qui ouvre la dernière tirade : « D'une action si noire, que ne peut expirer avec elle la mémoire. »

C'est bien ce pour quoi Phèdre a lutté pendant tout le temps de la pièce. Que cette action si noire ne tâche pas sa gloire. Que sa lutte reste, que sa liberté, le fait de s'accuser, laisse cette grandeur à la place de la tâche dans l'éternité.

« Un homme, ça s'empêche » dit Camus en citant son père dans *Le Premier Homme*.

La tragédie peint alors comment l'homme s'empêche et par là conquiert sa grandeur et sa liberté. C'est Phèdre qui s'accuse et oppose sa liberté au destin.

Le temps ouvert entre les morts « à venir » du début et les morts « réels » de la fin offre cela : un espace de lutte où chacun, dans les petits espaces de liberté qui lui sont donnés, doit, d'abord les reconnaître, puis y faire des choix, des actes et par là trouver sa grandeur. C'est cette grandeur, si difficile à acquérir, qui semble ne se trouver que dans la violence, qui restera après tout.

La grandeur de Phèdre et de l'homme est bien là, qui chute et continue toujours à espérer. Phèdre ne cesse de chuter, de s'enfoncer mais l'espoir est réel. L'espoir d'une issue, l'espoir de rompre, de briser l'enfermement quel qu'il soit (les liens sociaux, la descendance, les dieux). La tragédie s'inscrit alors dans ces revirements radicaux où Phèdre est au bord de l'abîme, puis renaît à la vie.

Leslie Six, dramaturge

LA SCÉNOGRAPHIE



Le travail a constitué à rester le plus ouvert possible et le plus longtemps possible afin de ne pas devancer ni le plateau ni la prise de possession du texte par les comédiens. Dans cette tentative de ne pas être trop volontariste, nous brûlions tout de même d'envie de répondre au côté épique de la mythologie et de servir le concret des situations.

Je dirais en résumé que cette scénographie est un collage qui tend à rejoindre l'esprit d'un espace de répétition et d'un univers plus baroque en lien direct avec le mythe.

Aurélié Thomas, scénographe





LES COSTUMES

En amont des répétitions, nous nous sommes réunis avec Christophe Rauck et Aurélie Thomas, et sommes partis sur le principe suivant : pour laisser toute la place au texte et à la force de la poésie de Racine, il ne fallait pas « traiter », ni en scénographie, ni avec les costumes, chaque scène, chaque personnage de la pièce, mais uniquement des moments précis, choisis.

On dessine les personnages avec des costumes contemporains pour certains (Phèdre, CEnone, Ismène) ou du XVII^e siècle (Thésée en armure, Aricie en pourpoint), dans des tonalités sombres, noir et blanc, avec des touches métalliques et dorées. On utilise des matériaux brut : le métal, la fourrure, le cuir.

Au fil des discussions sont apparues les scènes clefs, pour lesquelles il fallait intervenir sur les silhouettes, avec la volonté de ne pas respecter une époque particulière, et d'assumer des « collages ».

Dans la première scène entre Hippolyte et Théràmène, ils seront en tenue d'escrime d'aujourd'hui, on les trouve à la fin d'un entraînement, en train de se rhabiller.

Pour l'arrivée de Thésée, au milieu de l'acte III, il surgira en armure complète XVII^e siècle, en métal avec une tête de taureau en guise de casque.

Maria Callas nous inspire pour Phèdre, pour son élégance et son allure (les robes noires, les fourrures blanches), et Barbara pour son aspect plus fragile, les tenues noires de nouveau, les pulls qui cachent le corps.

Pour les autres personnages, on opte pour des allures simples, contemporaines, qu'on fera évoluer en fonction des répétitions et des choix de jeu et de mise en scène.

Coralie Sanvoisin, costumière





*Prada
Kala
Talon*



Armani



LE SON

Voici donc une pièce qui tire son sujet de la Grèce antique, qui a été écrite au XVII^e siècle et est montée au XXI^e siècle. Comment peuvent s'inscrire la musique et le sonore dans la mise en scène sans qu'ils donnent un cadre historique et/ou géographique ? Pour faire écho à l'universalité de la tragédie antique, l'universalité des chants traditionnels me semble une voie à suivre en allant puiser dans toutes les cultures (latine, slave, asiatique, africaine, etc.). Les chants traditionnels traversent les époques et les frontières. Un certain nombre de mélodies que les enfants fredonnent aujourd'hui a été créé il y a plusieurs siècles. Le célèbre « Frère Jacques » aurait été composé au XVII^e siècle et est traduit dans de nombreuses langues. J'aimerais pouvoir proposer un patchwork de chants traditionnels, en faisant écho à la scénographie et aux costumes qui multiplient les signes multiculturels sans cadrer réellement historiquement ou géographiquement.

Par ailleurs, l'écriture de Racine est d'une telle précision, d'une telle rigueur dramaturgique, qu'elle laisse peu de place au spectaculaire. Christophe Rauck parle d'ailleurs d'une pièce d'acteurs et non pas d'une pièce de metteur en scène. J'ai pris le parti d'utiliser uniquement la voix comme base, du cri le plus archaïque jusqu'aux limites de sa tessiture avec les voix lyriques (basse et haute-contre en particulier). La voix seule me semblait être la matière la plus adéquate pour s'insérer dans ces vers.

Enfin, en matière d'espace acoustique, je m'appuierai sur la dualité absence/présence de Thésée. Avant son arrivée et après l'annonce de sa mort, le pouvoir est mis à mal, les tractations se multiplient. La parole est rhétorique, chacun défend son point de vue. L'espace n'a pas de centre fort, est multi-centré. Il n'est pas contenant. Cela pourrait se traduire par une diffusion dans tout l'espace du lieu théâtral (scène et salle). Quand Thésée revient, les tractations n'ont plus de raison d'être, Thésée est le roi, l'autorité, le pouvoir. Sa parole est claire, ciblée, franche, frontale. L'espace a un centre fort, un pivot sur lequel chaque personnage se cogne et repart. L'espace acoustique est resserré et se contient dans la kinésphère de Thésée.

David Geffard, créateur son

LE TRAVAIL CORPOREL

Le metteur en scène Christophe Rauck collabore depuis plusieurs années avec la danseuse Claire Richard qui travaille avec les acteurs autour de la conscience du corps. Elle dit à propos du travail :

« *Phèdre Côté corps* » :

Pour le travail corporel lié à ce Phèdre, nous irons chercher dans la gestuelle du théâtre baroque.

Il s'agira d'en dégager quelques principes essentiels : pas de symétrie, mise en jeu des articulations vers des torsions, précision des mains.

L'idée n'étant pas, bien entendu, d'être « formellement baroque » mais de donner des clés gestuelles aux comédiens afin que ces couleurs corporelles nourrissent leurs imaginaires.

« *Le corps baroque n'a pas de réalité en lui-même, mais existe seulement dans la mesure où il rend visible une réalité cachée.* » E. Green, *La Parole baroque*.

La fureur, la brutalité, la tension et l'abandon sont les moteurs des corps tragiques ; nous travaillerons également ces extrémités d'énergies. Nous expérimenterons les mécanismes techniques qui les rendent lisibles.

« *Le corps doit vérifier tout ce que lui dit l'esprit. Il a son mot à dire.* » V. Novarina, *Pour Louis De Funès*.

Claire Richard, chorégraphe



© Anne Nordmann

LES ÉCHOS DE LA PRESSE

« Version baroque, avec son étrange décor qui mêle armures, lustres, appartements sans faste, costumes parfois hasardeux, lumière parcimonieuse, mais qu'illuminent les interprètes, à commencer par le couple Phèdre-CEnone, d'une qualité bouleversante. Dans le rôle-titre, Cécile Garcia Fogel impose sa forte et ombrageuse personnalité, sa voix aux nuances infinies, son ultra-sensibilité, sa beauté sauvage. CEnone, c'est la sublime tragédienne Nada Strancar (qui fut une inoubliable Phèdre) et qui elle aussi possède l'un des timbres les plus mélodieux et moirés du théâtre aujourd'hui. »

Armelle Héliot, *Le Figaro*

« Après un Marivaux plein de ferveur, *Les Serments indiscrets*, en 2012, Christophe Rauck plonge dans Racine. [...] D'un spectacle à l'autre, on retrouve le goût du metteur en scène pour le mélange des époques et des genres, son refus des images trop bien léchées. »

René Solis, *Libération*

« En optant pour un jeu d'acteurs au bord de la crise de nerfs, Christophe Rauck brise la perfection de l'alexandrin racinien et redonne à cette tragédie sa puissance brute. »

Fabienne Arvers, *Les Inrockuptibles*

« Une passion amoureuse, qui plus est interdite, aux conséquences tragiques... La mise en scène et l'interprétation portent le souffle racinien [...] L'inspiration Grand Siècle déclinée par le metteur en scène Christophe Rauck et sa scénographe procède d'un charme baroque et crépusculaire qui sied à Phèdre [...] Princesse malgré l'hystérie qui la gagne, Cécile Garcia Fogel baigne à son aise dans ce flot de mots, se laissant porter par le souffle racinien sans être enfermée par la forme. Du coup, la langue nous semble terriblement proche. En face, CEnone, la nourrice, se tient calme et droite dans son costume d'homme. Nada Strancar l'interprète avec une sage distance. Elle fut elle-même Phèdre, en 1975, dans la mise en scène d'Antoine Vitez...Un magnifique passage du témoin, à quarante ans de distance. »

Emmanuelle Bouchez, *Télérama*

« Emportés par un même élan, les comédiens apportent à leurs personnages une vérité crue. »

Didier Méreuze, *La Croix*

RACINE



Jean Racine par De Troy

Né le 22 décembre 1639 à La Ferté-Milon, en Picardie, Racine est considéré comme l'un des plus grands dramaturges classiques français. Sa vie fascinante oscille entre son amour de l'écriture, son ambition sociale et son éducation janséniste.

Issu d'une famille modeste, Racine devient orphelin très jeune et est recueilli par sa grand-mère qui le fait admettre au couvent janséniste de Port-Royal. Il y reçoit une solide éducation politique et littéraire et découvre le grec, le latin, et les grands poètes antiques qui l'inspireront tout au long de sa carrière d'écrivain : Sophocle, Euripide, Eschyle.

Racine est donc tiraillé entre l'éducation rigoureuse qu'il a reçue à Port-Royal, ses ambitions à la Cour et sa carrière littéraire : Port-Royal et les jansénistes s'opposent farouchement au théâtre ainsi qu'à l'absolutisme de Louis XIV. Il finira par rompre avec les jansénistes, mais continuera à soutenir Port-Royal contre la politique du Roi : il écrira même un hommage à l'abbaye.

Dès 1658, Racine fréquente les milieux littéraires et mondains, rencontre La Fontaine, Molière, Boileau. Sa carrière littéraire commence en 1664 avec l'écriture de *La Thébaïde* (représentée par la troupe de Molière) et d'*Alexandre le Grand* en 1665. Il connaît son premier grand succès avec *Andromaque* en 1667, qui lui vaudra d'être soutenu par le Roi. Auteur d'une unique comédie, *Les Plaideurs*, Racine s'illustrera avec neuf tragédies : *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Esther* et *Athalie*.

Il est reçu à l'Académie française en 1673, et c'est en 1677, juste après la parution de *Phèdre*, qu'il est nommé historiographe du Roi avec Boileau. Aux côtés de Louis XIV tant à la Cour que sur les champs de bataille, il se consacre entièrement à sa nouvelle fonction et met donc fin à sa carrière de dramaturge, du moins pendant dix ans : en 1689, à la demande Madame de Maintenon, il écrit *Esther*, puis *Athalie* deux ans plus tard, tragédies destinées aux jeunes pensionnaires de Saint-Cyr.

Secrètement et jusqu'à sa mort le 21 avril 1699, Racine ne cessera de travailler, perfectionner, corriger et mettre en ordre ses pièces de théâtre pour la postérité. Fascinantes par leur perfection et par leur complexité, ses tragédies font aujourd'hui partie des plus grandes œuvres classiques françaises.

LA TRAGÉDIE RACINIENNE

Quand Racine débute en 1644, les discussions sur les règles sont déjà terminées. Il n'a donc pas à prendre parti sur les principes desquels Corneille et Molière devaient définir leur technique. Il n'a qu'à mettre en pratique une dramaturgie déjà connue, qu'il n'éprouve nullement le besoin de modifier. Il le fait avec une souveraine aisance.

Toutefois, sur quelques points, il opère de discrets retours en arrière, mais il se garde bien de les signaler et encore moins de les revendiquer avec des arguments théoriques qui n'étaient plus de saison. Autour de lui, le monologue, jadis triomphant, est en régression. Les doctes le jugent invraisemblable et les auteurs l'emploient fort peu. Racine, au contraire, lui donne une place assez importante dans ses tragédies, parce qu'il a su faire de ce procédé un condensé de poésie et de passion. Sur les problèmes du lieu, il a rencontré une difficulté déjà éprouvée par les auteurs depuis un demi-siècle.

Dans *Andromaque*, *Britannicus* et *Bajazet*, on voit des groupes de personnages délibérant les uns contre les autres dans un même lieu. S'agit-il d'un lieu composite défini de façon assez vague ou assez conventionnelle pour pouvoir être utilisé par les groupes antagonistes, ou bien d'un lieu unique et précis où les personnages ennemis peuvent – non sans une certaine invraisemblance – se succéder ? Racine a évité d'attirer l'attention sur ce point délicat.

L'essentiel de son travail a porté sur la création d'un monde dramatique dont les personnages, bien que parfaitement libres, sont placés dans une situation où aucune issue n'est visible. Les choix qui leur sont proposés sont illusoire.

Ainsi en est-il du schéma du pouvoir impuissant, où le personnage qui tient en sa discrétion celui qu'il aime n'est pas aimé par celui-ci, de sorte que toute sa puissance est sans force devant la résistance de l'objet aimé. C'est le cas de Pyrrhus face à Andromaque, de Néron face à Junie, de Roxane face à Bajazet, de Mithridate face à Monime. Dans ce monde, personne n'a raison et les conditions de la vie familiale mènent toutes à la tentation du tragique : le père est terrible (Mithridate encore), la mère inefficace, les frères ennemis ; les dieux eux-mêmes sont des monstres ; dans *Phèdre*, en particulier, ils trompent systématiquement les hommes qui les adorent. L'amour, traité, contrairement à ce que voulait Corneille, comme un absolu, a ses lois rigoureuses, dont l'une, non écrite, est de n'être jamais satisfait.

Dans le maniement des instruments dramaturgiques, Racine dynamise jusqu'à la frénésie les procédés mis au point avant lui. Ses personnages se heurtent aux obstacles qui constituent l'action avec un paroxysme de violence. Ainsi Phèdre est ligotée par la prolifération des obstacles rencontrés sur son chemin. Les uns viennent d'elle-même : sa conscience morale, le souci de ses enfants, son aveu à Hippolyte, sa prière à Vénus ; les autres viennent d'Hippolyte ou de Thésée ; rarement personnage libre aura été soumis à tant de contraintes. Les péripéties sont nombreuses dans *Andromaque* et dans *Mithridate*.

Elles sont dans *Phèdre* réduites au minimum indispensable ; il faut que Thésée soit cru mort pour que les amours s'affirment, il faut qu'il soit vivant pour que tous les autres personnages soient transformés en coupables. Le dilemme, particulièrement intensif dans *Andromaque*, propose partout ailleurs des choix impossibles : Agrippine ne peut céder ni à Néron ni à Britannicus, Titus ne peut ni chasser Bérénice, ni l'épouser, Agamemnon ne peut ni accepter ni refuser le sacrifice de sa fille.

L'impitoyable violence de la dramaturgie racinienne est, et doit être, équilibrée par la savante douceur de la poésie. Racine n'est pas seulement un pervers, menaçant ses personnages avec des instruments de

torture, un précurseur d'Artaud. Il est aussi un poète, et l'ordonnateur d'une cérémonie. Plus le tableau est cruel, plus la cérémonie qui le rend assimilable pour les différents publics devra être chargée du poids poétique qui pourra le transfigurer. (...)



Hippolyte, après l'aveu de Phèdre sa belle-mère, Garnier Étienne Barthélemy (Paris, 1759 ; Paris, 1849)

Il appartient à Racine d'avoir porté la tragédie classique à son aboutissement le plus parfait pendant la douzaine d'années que dure sa carrière théâtrale. Rigueur, simplicité, intériorité, poésie, toutes les valeurs classiques sont intégrées à des œuvres dramatiques consacrées pour l'essentiel à la peinture de passions terribles.

Dans le cadre fidèle d'une Antiquité que les spectateurs connaissaient bien, les conflits politiques chers à Corneille ont perdu de leur acuité pour apparaître d'abord comme des conflits passionnels et psychologiques dont le romanesque n'est pas exclu. Malgré la résistance des partisans de Corneille puissants et qui réussissent à provoquer des cabales lors des premières représentations de *Britannicus* et de *Phèdre* notamment, la tragédie racinienne sait toucher le public de la Cour et de l'Hôtel de Bourgogne, qui est devenu moins sensible aux problèmes du héros cornélien. Au moment où Corneille donne sa dernière pièce *Suréna*, *Iphigénie* triomphe à Versailles, puis à Paris.

Parfaitement adaptée aux goûts du public, la tragédie racinienne sait plaire en outre aux théoriciens : elle maîtrise les règles, suit les préceptes des doctes, respecte les bienséances, offre une sérénité et un équilibre qui cachent en réalité une violence extrême, dissimulée derrière le code social de son temps.

« La tragédie racinienne », Colette et Jacques Scherer, *Le Théâtre en France* éditions Armand Colin

PRÉFACE DE LA PIÈCE



Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d'Euripide. Quoique j'aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l'action, je n'ai pas laissé d'enrichir ma pièce de tout ce qui m'a paru le plus éclatant dans la sienne. Quand je ne lui devrais que la seule idée du caractère de Phèdre, je pourrais dire que je lui dois ce que j'ai peut-être mis de plus raisonnable sur le théâtre. Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne, et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté.

J'ai même pris soin de la rendre un peu moins odieuse qu'elle n'est dans les tragédies des Anciens, où elle se résout d'elle-même à accuser Hippolyte. J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même, et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité. Hippolyte est accusé, dans Euripide et dans Sénèque, d'avoir en effet violé sa belle-mère : vim corpus tulit. Mais il n'est ici accusé que d'en avoir eu le dessein. J'ai voulu épargner à Thésée une confusion qui l'aurait pu rendre moins agréable aux spectateurs.

Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les Anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection ; ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser. J'appelle faiblesse la passion qu'il ressent malgré lui pour Aricie, qui est la fille et la sœur des ennemis mortels de son père.

Cette Aricie n'est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu'Hippolyte l'épousa, et en eut un fils, après qu'Esculape l'eut ressuscité. Et j'ai lu encore dans quelques auteurs qu'Hippolyte avait épousé et emmené en Italie une jeune Athénienne de grande naissance, qui s'appelait Aricie, et qui avait donné son nom à une petite ville d'Italie.

Je rapporte ces autorités, parce que je me suis très scrupuleusement attaché à suivre la fable. J'ai même suivi l'histoire de Thésée, telle qu'elle est dans Plutarque. C'est dans cet historien que j'ai trouvé que ce qui avait donné occasion de croire que Thésée fût descendu dans les enfers pour enlever Proserpine, était un voyage que ce prince avait fait en Épire vers la source de l'Achéron, chez un roi dont Pirithoüs voulait enlever la femme, et qui arrêta Thésée prisonnier, après avoir fait mourir Pirithoüs. Ainsi j'ai tâché de conserver la vraisemblance de l'histoire, sans rien perdre des ornements de la fable, qui fournit extrêmement à la poésie ; et le bruit de la mort de Thésée, fondé sur ce voyage fabuleux, donne lieu à Phèdre de faire une déclaration d'amour qui devient une des principales causes de son malheur, et qu'elle n'aurait jamais osé faire tant qu'elle aurait cru que son mari était vivant.

Au reste, je n'ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix. Ce que je puis assurer, c'est que je n'en ai point fait où

la vertu soit plus mise en jour que dans celle-ci. Les moindres fautes y sont sévèrement punies ; la seule pensée du crime y est regardée avec autant d'horreur que le crime même ; les faiblesses de l'amour y passent pour de vraies faiblesses ; les passions n'y sont présentées aux yeux que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause ; et le vice y est peint partout avec des couleurs qui en font connaître et haïr la difformité.

C'est là proprement le dû que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer, et c'est ce que les premiers poètes tragiques avaient en vue sur toute chose. Leur théâtre était une école où la vertu n'était pas moins bien enseignée que dans les écoles des philosophes. Aussi Aristote a bien voulu donner des règles du poème dramatique, et Socrate, le plus sage des philosophes, ne dédaignait pas de mettre la main aux tragédies d'Euripide. Il serait à souhaiter que nos ouvrages fussent aussi solides et aussi pleins d'utiles instructions que ceux de ces poètes. Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l'ont condamnée dans ces derniers temps et qui en jugeraient sans doute plus favorablement, si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu'à les divertir, et s'ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.

Jean Racine



Phèdre et sa suivante, fresque de la maison de Jason de Pompéi

UNE LECTURE DE PHÈDRE

Le jansénisme

Le XVII^e siècle connaît un bouleversement philosophique et théologique extrêmement fort qui annonce la modernité. Racine, de par son rapport à Louis XIV et ses propres questionnements, y est pleinement confronté. Le Grand Siècle voit également la naissance du jansénisme, qui remet au premier plan des débats amorcés au V^e siècle à travers la pensée théologique de Saint-Augustin.

Au XVII^e siècle, les questions de l'accès au Salut Éternel, de la Grâce Divine, de la Prédestination et du libre arbitre de l'homme sont au cœur des débats. Si bien qu'on a appelé le XVII^e siècle « le siècle de Saint-Augustin ». En effet, la pensée de Saint-Augustin dans ce qu'elle a de plus sombre mais aussi d'optimiste influence tout le siècle et particulièrement l'art littéraire. Shakespeare, Molière, Bossuet, Pascal, La Rochefoucauld et bien sûr Racine sont imprégnés de ce débat « sur la liberté et la Grâce, sur l'impuissance de l'Homme sans Dieu ».

L'enjeu de ce débat qui porte directement sur la liberté humaine et la prédestination est au cœur de Phèdre – il ne s'agit pas, bien sûr, de réduire l'enjeu de la pièce à sa dimension historique mais de prendre en compte le bouleversement qu'elle porte en elle. Il faut donc tenir compte du rapport complexe, public et secret de Racine avec ce mouvement religieux, d'une part, avec le pouvoir royal, d'autre part.

Le jansénisme naît avec la publication d'*Augustinus* de Cornélius Jansen. Cette œuvre tend à reprendre les débats sur la Grâce qui remontent à plusieurs dizaines d'années, et prétend établir la position réelle de Saint-Augustin sur le sujet (et s'oppose par là aux Jésuites accusés de donner trop de place à la liberté humaine). La spiritualité janséniste se développe et se popularise (à travers l'abbaye de Port-Royal). Il faut savoir que depuis le IV^e siècle, les écrits d'Augustin ont donné lieu à beaucoup d'interprétations divergentes au sein du christianisme (la plus radicale et la plus dure étant le protestantisme – on est à moins d'un siècle des guerres de religions et de la Saint-Barthélemy – 1572).

Or, la parution du livre de Jansen en 1640 est un véritable séisme théologique. L'héritage de Saint-Augustin reprend une extrême vitalité. Le jansénisme va grandir en popularité et peu à peu prendre un aspect politique. Considérés comme les ennemis de la Monarchie, les jansénistes sont identifiés aux opposants à l'absolutisme royal.

Les XVI^e et XVII^e siècles sont donc deux siècles d'intenses débats sur « la liberté, la grâce, sur l'impuissance de l'homme sans Dieu ». Il faut, pour le comprendre, remonter à la source : Saint-Augustin.

Saint-Augustin (IV^e et V^e siècles) est un des Quatre Pères de l'Église latine. C'est le penseur occidental le plus influent et sa pensée prédomine jusqu'au XII^e siècle (on découvre alors des écrits d'Aristote jusqu'alors non traduits) et c'est aux XVI^e et XVII^e siècles que sa pensée prédomine à nouveau.

Saint-Augustin est l'inventeur du concept de libre-arbitre. Dans le traité *De Libero Arbitrio* (dialogue entre Evodius et Saint-Augustin), Evodius pose le problème : « Dieu n'est-il pas l'auteur du Mal ? » Si le péché est l'œuvre des âmes et que celles-ci sont créées par Dieu, comment Dieu, in fine, n'en serait-il pas l'auteur ?

Ce à quoi Saint-Augustin répond : « Dieu a conféré à sa créature, avec le libre arbitre, la capacité de mal agir, et par là-même la responsabilité du péché. »

Grâce au libre arbitre, Dieu reste impeccable, non coupable. Sa bonté ne peut être tenue d'aucun mal moral.

Mais cela déplace le problème : « Pourquoi Dieu nous a donné la capacité de pêcher ? ». Selon Saint-Augustin : « La volonté est un bien dont l'homme peut certes abuser, mais qui fait aussi la Dignité de l'homme. »

Ce paradoxe d'Augustin fait aussi sa richesse et explique pourquoi il a inspiré au sein du christianisme des théologies si divergentes. Il pose l'existence du libre arbitre (contre les manichéens qui attribuaient au divin la responsabilité du mal) mais il minimise le rôle du libre arbitre dans l'œuvre du Salut, parce que l'homme a, par le péché d'orgueil, perdu l'usage de cette faculté. Et seule la Grâce gratuitement octroyée par Dieu peut accomplir le Salut. (...)

Saint-Augustin, et tous après lui, n'auront de cesse de chercher une conciliation entre la Prédestination et la volonté humaine (donc la liberté). Comment reconnaître la Prédestination tout en reconnaissant que l'homme est libre ?

À l'époque de Racine, c'est encore cette question qui est brûlante et est réactivée par la naissance du Jansénisme.

Au XVI^e siècle, le protestantisme vient remettre en cause l'autorité de l'Église catholique, on connaît la répression qu'exercera l'Église catholique sur les protestants. Or, au cœur du Protestantisme est la question de la Grâce et de la Prédestination.

L'Église avait reconnu le principe de la *sola gratia*, tirée des idées de Saint-Augustin : il est dit que seul Dieu peut accorder la Grâce nécessaire au Salut de l'homme. Ce principe est reconnu tant par les catholiques que par les protestants mais à partir de là les pensées vont radicalement diverger : certes, seule la volonté de Dieu accorde la Grâce mais que peut faire l'homme pour son salut ?

L'Église catholique a toujours rejeté la Prédestination absolue. L'Église catholique et les Jésuites réaffirment le libre arbitre.

Le protestantisme va beaucoup plus loin, et Calvin (en France) radicalisera la pensée de Saint-Augustin : il refuse l'idée que l'homme puisse intervenir quant à son Salut. Celui qui n'a pas reçu la Grâce ne peut absolument pas être sauvé, la Prédestination est absolue.

Les protestants, puis les jansénistes vont radicalement remettre en cause cette « place » laissée à l'homme quant à son Salut.

Cette question théologique cruciale se retrouve dans *Phèdre*.



Phèdre, Alexandre Cabanel 1873

La question du jansénisme dans *Phèdre*

Comme on l'a vu, *Phèdre* est la dernière pièce que Racine écrit avant de devenir historiographe du roi en 1677, et elle porte en elle un vertige tout à fait particulier.

Phèdre est prédestinée, Phèdre se sait condamnée, poursuivie par Vénus, descendante d'une lignée fatale qui doit subir la vengeance de la déesse.

Bien sûr, la fable existe depuis les Anciens, mais la question de la prédestination prend ici une force et un enjeu particulier. Phèdre, qui se sait condamnée, ne s'abandonne pas simplement à ce qu'elle ne peut changer. Elle cherche désespérément un espace de liberté. La prédestination l'étouffe, comme elle devait étouffer les hommes du XVII^e siècle. Où est la liberté laissée à l'homme ?

Phèdre est-elle plus libre quand elle lutte (quand elle s'empêche, quand elle cherche à mourir pour ensevelir la faute) ou quand elle s'abandonne à son sentiment, revendique son choix, devient maîtresse de sa faute (quand elle décide, un bref instant, d'aimer Hippolyte et se met à espérer) ?

On voit bien comment Phèdre lutte avec « ce qui est elle », « ce qui n'est pas elle », ce qui est fruit de sa volonté, ce qui est « malgré elle » (est frappante la scène de l'aveu à Hippolyte où elle semble faire l'aveu comme « hors d'elle », et se rattrape juste après, comme si elle se réveillait). Tout en sachant qu'il n'y a pas d'issue. Le sentiment est là et désormais c'est comme si elle cherchait (par ses paroles, par ses actes), l'endroit où être elle-même – juste et libre.

Cette question rend fou. Quelle liberté réelle est laissée à l'homme ?

Et la pièce est grande parce qu'elle nous place à l'endroit culminant, le point qui rend fou dans ce questionnement quant à la liberté de l'homme. L'endroit où il implose quand il est pris par ce doute immense, cette inquiétude insupportable.

Leslie Six, dramaturge

EXTRAITS CHOISIS

Acte I Scène 3 : Hippolyte, fils de Thésée, veut partir à la recherche de son père. Phèdre, seconde épouse de Thésée, se laisse mourir, accablée d'un mal mystérieux. Sa nourrice et confidente, CEnone, tente de lui faire avouer son secret.



CENONE

Eh bien ! votre colère éclate avec raison :
J'aime à vous voir frémir à ce funeste nom.
Vivez donc : que l'amour, le devoir, vous excite.
Vivez ; ne souffrez pas que le fils d'une Scythe
Accablant vos enfants d'un empire odieux,
Commande au plus beau sang de la Grèce et des dieux.
Mais ne différez point ; chaque moment vous tue :
Réparez promptement votre force abattue,
Tandis que de vos jours prêts à se consumer
Le flambeau dure encore et peut se rallumer.

PHÈDRE

J'en ai trop prolongé la coupable durée.

CENONE

Quoi ! de quelques remords êtes-vous déchirée ?
Quel crime a pu produire un trouble si pressant ?
Vos mains n'ont point trempé dans le sang innocent ?

PHÈDRE

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

CENONE

Et quel affreux projet avez-vous enfanté
Dont votre cœur encor doive être épouvanté ?

PHÈDRE

Je t'en ai dit assez : épargne-moi le reste.
Je meurs, pour ne point faire un aveu si funeste.

CENONE

Mourez donc, et gardez un silence inhumain ;
Mais pour fermer vos yeux cherchez une autre main.
Quoiqu'il vous reste à peine une faible lumière,
Mon âme chez les morts descendra la première ;
Mille chemins ouverts y conduisent toujours,
Et ma juste douleur choisira les plus courts.
Cruelle ! quand ma foi vous a-t-elle déçue ?
Songez-vous qu'en naissant mes bras vous ont reçue ?
Mon pays, mes enfants, pour vous j'ai tout quitté.
Réservez-vous ce prix à ma fidélité ?

PHÈDRE

Quel fruit espères-tu de tant de violence ?
Tu frémiras d'horreur si je romps le silence.

CÈNONE

Et que me direz-vous qui ne cède, grands dieux !
À l'horreur de vous voir expirer à mes yeux ?

PHÈDRE

Quand tu sauras mon crime et le sort qui m'accable,
Je n'en mourrai pas moins : j'en mourrai plus coupable.

CÈNONE

Madame, au nom des pleurs que pour vous j'ai versés,
Par vos faibles genoux que je tiens embrassés,
Délivrez mon esprit de ce funeste doute.

PHÈDRE

Tu le veux ? lève-toi.

CÈNONE

Parlez : je vous écoute.

PHÈDRE

Ciel ! que lui vais-je dire ? et par où commencer ?

CÈNONE

Par de vaines frayeurs cessez de m'offenser.

PHÈDRE

Ô haine de Vénus ! Ô fatale colère !
Dans quels égarements l'amour jeta ma mère !

CÈNONE

Oublions-les, madame ; et qu'à tout l'avenir
Un silence éternel cache ce souvenir.

PHÈDRE

Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée
Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée !

CÈNONE

Que faites-vous, madame ? et quel mortel ennui
Contre tout votre sang vous anime aujourd'hui ?

PHÈDRE

Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable
Je péris la dernière et la plus misérable.

CÈNONE

Aimez-vous ?

PHÈDRE

De l'amour j'ai toutes les fureurs.

CÈNONE

Pour qui ?

PHÈDRE

Tu vas ouïr le comble des horreurs...
J'aime... À ce nom fatal, je tremble, je frissonne.
J'aime...

CÈNONE

Qui ?

PHÈDRE

Tu connais ce fils de l'Amazone,
Ce prince si longtemps par moi-même opprimé...

CÈNONE

Hippolyte ? Grands dieux !

PHÈDRE

C'est toi qui l'as nommé !

CÈNONE

Juste ciel ! tout mon sang dans mes veines se glace !
Ô désespoir ! ô crime ! ô déplorable race !
Voyage infortuné ! Rivage malheureux,
Fallait-il approcher de tes bords dangereux !

PHÈDRE

Mon mal vient de plus loin. À peine au fils d'Égée
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 pâlis à sa vue ;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue ;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler ;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler :
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables !
Par des vœux assidus je crus les détourner :
Je lui bâtis un temple, et pris soin de l'orner ;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée :
D'un incurable amour remèdes impuissants !
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens !
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte ; et, le voyant sans cesse,
Même au pied des autels que je faisais fumer,
J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer.

Je l'évitais partout. Ô comble de misère !
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.
Contre moi-même enfin j'osai me révolter :
J'excitai mon courage à le persécuter.
Pour bannir l'ennemi dont j'étais idolâtre,
J'affectai les chagrins d'une injuste marâtre ;
Je pressai son exil ; et mes cris éternels
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.
Je respirais, CEnone ; et, depuis son absence,
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence :
Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis,
De son fatal hymen je cultivais les fruits.
Vaines précautions ! Cruelle destinée !
Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné :
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.
J'ai conçu pour mon crime une juste terreur ;
J'ai pris la vie en haine, et ma flamme en horreur ;
Je voulais en mourant prendre soin de ma gloire,
Et dérober au jour une flamme si noire :
Je n'ai pu soutenir tes larmes, tes combats :
Je t'ai tout avoué ; je ne m'en repens pas.
Pourvu que, de ma mort respectant les approches,
Tu ne m'affliges plus par d'injustes reproches,
Et que tes vains secours cessent de rappeler
Un reste de chaleur tout prêt à s'exhaler.



Acte II Scène 5 : Après avoir appris la mort de Thésée, Phèdre, poussée par Cènone, retrouve Hippolyte et finit par lui avouer son amour.



PHÈDRE

Ah ! cruel, tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Eh bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur.
J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime,
Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,
Ni que du fol amour qui trouble ma raison,
Ma lâche complaisance ait nourri le poison.
Objet infortuné des vengeances célestes,
Je m'abhorre encor plus que tu ne me d etestes.
Les dieux m'en sont témoins, ces dieux qui dans mon flanc
Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;
Ces dieux qui se sont fait une gloire cruelle
De séduire le c oeur d'une faible mortelle.
Toi-même en ton esprit rappelle le passé.
C'est peu de t'avoir fui, cruel, je t'ai chassé :
J'ai voulu te paraître odieuse, inhumaine,
Pour mieux te résister, j'ai recherché ta haine.
De quoi m'ont profité mes inutiles soins ?
Tu me ha ssais plus, je ne t'aimais pas moins.
Tes malheurs te prêtaient encor de nouveaux charmes.
J'ai langui, j'ai séché, dans les feux, dans les larmes.
Il suffit de tes yeux pour t'en persuader,
Si tes yeux un moment pouvaient me regarder.
Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?
Tremblante pour un fils que je n'osais trahir,
Je te venais prier de ne le point haïr.
Faibles projets d'un c oeur trop plein de ce qu'il aime !
Hélas ! je ne t'ai pu parler que de toi-même !
Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour ;
Digne fils du héros qui t'a donné le jour,
Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite.
La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !
Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.
Voilà mon c oeur : c'est là que ta main doit frapper.
Impatient déjà d'expier son offense,
Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.
Frappe. Ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempé,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.
Donne.



Célestins

THÉÂTRE DE LYON