



23, 27, 29 et 31 mars

SURÉNA

de Pierre Corneille

Mise en scène Brigitte Jaques-Wajeman

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

TEXTE PIERRE CORNEILLE

MISE EN SCENE BRIGITTE JAKUES-WAJEMAN

Du 23 au 31 mars

SURÉNA

Un soldat – *Pascal Bekkar*

Eurydice – *Raphaèle Bouchard*

Ormène – *Sophie Daull*

Syllace – *Marc Arnaud*

Orode – *Pierre-Stéfan Montagnier*

Palmis – *Aurore Paris*

Pacorus – *Thibault Perrenoud*

Suréna – *Bertrand Suarez-Pazos*

Collaborateurs artistiques : François Regnault, Alice Zeniter | Assistant à la mise en scène : Pascal Bekkar |
Scénographie et lumières : Yves Collet | Assistant lumières : Nicolas Faucheux | Costumes : Annie Melza-Tiburce
| Accessoires : Franck Lagaroje | Maquillages et coiffures : Catherine Saint-Sever | Musique : Marc-Olivier Dupin |
Assistant musique : Stéphanie Gibert

Coproduction : Théâtre de la Ville et Compagnie Pandora

Avec la participation artistique du JNT et le soutien de la DRAC Ile-de-France

Durée : 2h

SOMMAIRE

Suréna	5
Pierre Corneille	7
Brigitte Jaques-Wajeman.....	9
Note d'intention.....	11
Entretien avec François Regnault	12
Au comble du tragique.....	15
L'alexandrin	16
Morceaux choisis.....	19
Calendrier des représentations	22

Deux tragédies de Corneille rarement jouées : *Nicomède* et *Suréna*, dans une mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman, dont on a admiré la force, la pureté, la jeunesse et l'intelligence.

Le Figaro Magazine

Tout se passe là sur le registre d'un enchantement grave, autour d'une longue table au sein d'un palais dans la pénombre (...) et l'on retient son souffle à entendre dire l'alexandrin avec une si souple franchise qui ne bride jamais les corps de comédiens parfaitement vivants.

L'Humanité

Vêtus élégamment de robes de soie et de costumes d'apparat, les personnages, finement éclairés, se découpent sur un ciel noir d'encre et semblent flotter en dehors du temps. La tragédie vient du fond des âges et se réinvente sous nos yeux, les alexandrins sont une chanson nouvelle, portée par l'étrange petite musique de nuit de Marc-Olivier Dupin.

Les Échos

La fable

Entre amour et alliance, *Suréna* balance. Dans la ville de Séleucie, capitale de Parthe, aujourd'hui dans l'actuel Irak, l'intrigue s'ouvre à la veille d'un double mariage.

Après la rude défaite infligée au roi Artabase d'Arménie par Suréna - le général parthes, Orode - roi des Parthes, décide de contracter une double alliance afin d'affirmer son pouvoir.

Jaloux de la gloire de Suréna, il souhaite le marier à sa propre fille Mandane, afin de s'assurer le soutien d'un héros de guerre dont la loyauté pourrait lui faire de l'ombre. D'un autre côté, il choisit d'unir son fils Pacorus à Eurydice, fille d'Artabase roi d'Arménie, comme assurance de la pérennité de ses conquêtes.



© Cosimo Mirco Magliocca

Mais l'amour, lui, n'est pas politique ni stratégique, et ne se décide pas. Suréna et Eurydice tombent amoureux l'un de l'autre lors d'une ambassade, avant la guerre et le traité. Quant à Palmis, la sœur de Suréna, elle aime Pacorus qui la délaisse pour tenter de conquérir le cœur de sa promise.

Et ce qui devait unir dissout. Folle de douleur, Eurydice pousse Suréna à refuser la main de Mandane. Préférant suivre les supplices de sa bien-aimée contre les ordres royaux, Suréna se risque alors à une mort certaine.

Pacorus éconduit et fou de jalousie entraîne son père Orode à commettre un crime atroce, mais politiquement justifié : mettre Suréna à mort.

Lorsque l'amour se heurte à la politique, c'est la mort qui triomphe.

Renseignement historique

Pour écrire *Suréna*, Corneille s'appuie sur des extraits des *Vies des hommes illustres* de l'écrivain grec Plutarque. C'est dans les passages consacrés à la vie de Crassus qu'il trouve son sujet. Il s'attache en effet à la figure du général parthe Suréna, victime de la jalousie de son roi, pour construire son intrigue, délaissant la figure du cupide romain Crassus qui connut pourtant une fin tout aussi tragique.

En 55 avant J.-C., Crassus vient d'être réélu consul à Rome : on lui assigne la gestion de la province de Syrie, l'une des plus puissantes de l'Empire romain, pour une durée de cinq ans. Ce richissime général, avide de possessions et de gloire, décide en 53 avant J.-C. d'envahir l'Empire parthe. Il franchit l'Euphrate et affronte la cavalerie du général Suréna. Mais Crassus trouve la mort lors de la bataille de Carres. Victorieux, Suréna conduit ses troupes jusqu'en Arménie, où le roi Aravazde II (Artabase), allié de Rome, se trouve alors contraint de donner sa sœur en mariage à Pacorus I, fils d'Orodès II, roi des Parthes. Ce dernier, jaloux de la popularité de son général Suréna, le fera mettre à mort.

La version de Corneille situe l'action dans la ville de Séleucie, sur l'Euphrate, dans l'actuel Irak. Si l'arrière-plan historique fourni par Plutarque reste présent, Corneille modifie les sources en ajoutant personnages et intrigues amoureuses au texte d'origine.

PIERRE CORNEILLE

Auteur

Pierre Corneille, né à Rouen le 6 juin 1606, est un dramaturge français. La richesse et la diversité de son œuvre reflètent les valeurs et les grandes interrogations de son époque. Aîné des six enfants d'une famille aisée de magistrats rouennais, Pierre Corneille entame en 1624 une carrière d'avocat à Rouen. En 1628, son père lui achète deux offices d'avocat du roi au siège des Eaux et Forêts et à l'amirauté de France. En 1629, un chagrin amoureux le conduit à écrire ses premiers vers, puis sa première comédie, *Mélite*. Avec les pièces qui suivront - *Clitandre*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *La Place Royale*, *Médée* et *L'illusion comique* - apparaît un nouveau style de théâtre où les sentiments comiques ou tragiques sont mis en scène pour la première fois dans un univers plausible, celui de la société contemporaine.

En 1641, il épouse Marie de Lampérière, fille du lieutenant particulier des Andelys, avec qui il aura sept enfants.

En 1635, remarqué par le cardinal de Richelieu, il devient auteur officiel et rejoint le groupe des cinq auteurs chargés de servir la cause de l'État. Dans la même année, il crée *L'illusion comique* pour la troupe du célèbre acteur Mondory qui lui demande de surpasser le Théâtre de Bourgogne qui détient alors le monopole du théâtre parisien. Pari gagné : le succès de la pièce permet à la troupe de s'installer définitivement sous le nom de Théâtre du Marais.

Corneille rompt avec ce statut de poète du régime et avec la politique contestée du cardinal, pour écrire des pièces exaltant la haute noblesse (*Le Cid*, œuvre aujourd'hui universellement connue), rappelant que les hommes politiques ne sont pas au-dessus des lois (*Horace*), ou montrant un monarque cherchant à reprendre le pouvoir autrement que par des représailles (*Cinna*). C'est avec *Le Cid* que Corneille a rendez-vous avec la gloire. Son immense succès est cependant entaché par une querelle fracassante provoquée par les défenseurs des Anciens (les auteurs antiques qui font figure de modèles), qui reprochent à Corneille de ne pas respecter les trois règles d'unité du théâtre classique (action, lieu et temps). En revanche, il donne une dimension psychologique à ses personnages et invente ce que l'on appellera le « débat cornélien », cet état de déchirement dans lequel se trouvent les héros lorsque leur honneur et leur devoir sont en conflit avec les intérêts fondamentaux de leur existence. Corneille met en scène des personnages d'une grandeur d'âme remarquable, confrontés à leur passion ou à des choix délicats. Corneille, très meurtri par cette polémique, restera silencieux trois ans. En 1647, il est élu à l'Académie française au fauteuil 14, qu'occupera son frère et collaborateur occasionnel Thomas après sa mort.

De 1643 à 1651, après la mort de Richelieu, et durant la période de la Fronde, la crise d'identité que traverse la France se retrouve dans l'œuvre de Corneille : il règle ses comptes avec Richelieu dans *La Mort de Pompée*, donne une tragédie de la guerre civile avec *Rodogune* et développe le thème du roi caché dans *Héraclius*, *Don Sanche* et *Andromède*, s'interrogeant sur la nature même du roi, subordonné aux vicissitudes de l'histoire, en lui faisant ainsi gagner en humanité.

À partir de 1650, ses pièces connaissent un succès moindre, et il cesse d'écrire pendant plusieurs années après l'échec de *Pertharite*. Ce n'est qu'à la toute fin des années 1650 que le vieux poète renoue avec la scène avec la tragédie *Œdipe*. Corneille continue à innover en matière de théâtre jusqu'à la fin de sa vie, en montant ce qu'il appelle une « pièce à machines », c'est-à-dire privilégiant la mise en scène et les « effets spéciaux » (*La Toison d'or*), et en s'essayant au théâtre musical (*Agésilas*, *Psyché*). Il aborde aussi le thème du renoncement, à travers l'incompatibilité de la charge royale avec le droit au bonheur (*Sertorius*, *Suréna*).

De nouveaux génies apparaissent : Molière et Racine. Corneille écrit *Attila*, joué par la troupe de Molière : l'échec est cuisant. Il est condamné par Boileau au nom du bon goût. À partir des années 1660, la rivalité avec l'étoile montante du théâtre français, Racine, devient féroce. Les intrigues de celui-ci misent davantage sur le sentiment et apparaissent moins héroïques et plus humaines : la comparaison avec Racine tournera au désavantage de Corneille lorsque les deux auteurs produiront presque simultanément, sur le même sujet, *Bérénice* (Racine) et *Tite et Bérénice* (Corneille).

En 1680, les trois principaux théâtres parisiens, les Comédiens de Molière, le Théâtre du Marais et la troupe de l'Hôtel de Bourgogne, s'unissent pour créer la Comédie-Française. A la fin de sa vie, la situation de Corneille est telle que Boileau demande pour lui une pension royale qu'il obtient de Louis XIV. Il meurt à Paris le 1^{er} octobre 1684. L'année suivante, son jeune frère Thomas, lui aussi dramaturge, est reçu comme lui à l'Académie française. Racine compose un discours de réception, où il fait l'éloge de... Pierre Corneille.

BRIGITTE JAKUES-WAJEMAN

Metteure en scène

Brigitte Jaques-Wajeman a eu pour professeur Antoine Vitez. Elle est comédienne à ses débuts mais devient metteure en scène dès les années 1970. Elle crée *L'Éveil du printemps* de Wedekind au Festival d'Automne 1974. Elle fonde avec François Regnault la Compagnie Pandora et dirige avec lui le Théâtre de la Commune/Pandora à Aubervilliers de 1991 à 1997. Elle a été professeur à L'ENSATT, et enseigne actuellement à l'ENS (Ulm).

C'est au début des années 80 que Brigitte Jaques-Wajeman a inauguré son cycle cornélien, notamment grâce à Jacqueline Lichtenstein, professeur de Philosophie à la Sorbonne.

Le cycle du « Corneille colonial » comprend : *La Mort de Pompée* (1983, puis en 1993-4) ; *Sophonisbe* (1988) ; *Suréna* (1994-5) ; *Sertorius* (1996-7) ; *Nicomède* (2008-9), puis *Nicomède* en diptyque avec *Suréna* au Théâtre des Abbesses (Janvier-février 2011).

Outre ce cycle « Corneille colonial », elle a aussi mis en scène, de Corneille : *Horace* (Chaillot, 1989), *La Place royale* (Théâtre de la Commune/Pandora 1992, reprise en 1993), *L'illusion comique* (Comédie de Genève, Théâtre de Gennevilliers, 2004) et *Le Cid* (Comédie-Française, 2005, reprise 2006).

Au Théâtre de la Commune/Pandora d'Aubervilliers qu'elle a dirigé, elle a mis en scène des *Entretiens avec Pierre Corneille* en 1992 (reprise en 1995). Ces entretiens ont été composés par elle et Jacqueline Lichtenstein à partir des *Discours, avertissements et Préfaces* de Corneille, et interprétés par François Regnault (Corneille) et un jeune visiteur (Emmanuel Demarcy-Mota).

Son spectacle *Elvire Jovet 40* (d'après les leçons de Jovet sur l'Elvire du *Dom Juan*, 1986) a fait l'objet d'une tournée mondiale. Brigitte Jaques-Wajeman a également monté *L'Imposture*, d'après Bernanos (Théâtre de la Ville, 1989) et *Partage de midi* de Claudel (1990). À la Comédie-Française, elle a monté : *La Nuit de l'iguane* de Tennessee Williams, *Ruy Blas* de Victor Hugo, *Britannicus* de Racine et *Le Cid* de Corneille (2005-6). Ailleurs, elle a mis en scène : *Mme Klein* de Nicholas Wright, *Angels in America* de Tony Kushner, *Dom Juan* (1998), *Tartuffe* de Molière (2009)....

Elle s'est aussi consacrée à l'opéra, avec *Don Giovanni* de Mozart à Toulouse ainsi que des opéras contemporains de Ligeti, Georges Aperghis, Marc-Olivier Dupin.

Elle prépare actuellement une mise en scène de *Tendre et cruel* de Martin Crimp.



© Cosimo Mirco Magliocca

NOTE D'INTENTION

Il faut faire exploser le passé dans le présent...

Walter Benjamin

Je suis folle de Corneille, il faut que tout cède à son génie...

Mme de Sévigné, lettre du 9 mars 1672

Au fil des années, j'ai pu découvrir Corneille et faire entendre un artiste vivant, avec ses désirs, ses secrets, ses abîmes. J'ai découvert un auteur qui cherche des formes nouvelles, des sujets neufs ; qui ose, qui invente et qui trouve ; un homme qui a réfléchi sur les moyens et les fins de l'art dramatique comme nul autre, et qui me fait penser aussi bien à Brecht, pour sa lucidité politique ; à Hitchcock, pour son art du suspense ; à Shakespeare, pour son génie des ambivalences. Corneille interroge avec une force unique le rapport du théâtre à l'Histoire, à la vérité, à l'efficacité dramatique, toutes questions que les metteurs en scène et les auteurs d'aujourd'hui se posent avec la même urgence.

Nicomède (1651) et *Suréna* (1674) appartiennent au cycle des pièces de Corneille que j'appelle « coloniales » avec *La Mort de Pompée* (1641), *Sertorius* (1662) et *Sophonisbe* (1663). Ces pièces, qui sont peu jouées, se déroulent aux confins de l'empire romain, le plus souvent en Orient, dans un monde « autre ». Elles analysent l'ambivalence des rapports de domination que Rome entretient avec ses « alliés ». Fascination et répugnance vont souvent de pair !

C'est dans *Nicomède* que Corneille définit le mieux son but, qui a été « de peindre la politique des Romains au-dehors et comme ils agissaient impérieusement avec les rois, leurs alliés ; leurs maximes pour les empêcher de s'accroître et les soins qu'ils prenaient de traverser leur grandeur... ». Dans *Suréna*, Rome n'apparaît pas, car elle vient de se voir infliger une de ses plus cuisantes défaites ! Mais elle rôde menaçante et n'attend qu'une occasion pour s'emparer du royaume.

Ces deux pièces se donnent en alternance, car elles offrent à notre réflexion de nombreuses similitudes. Chacune, en effet, montre un couple de jeunes résistants qui se dressent contre la tyrannie, et chacune met en scène un roi, envieux de la gloire et du génie du héros, et qui veut sa mort. Dans chacune, le roi est secondé par un conseiller sans scrupule, disciple de Machiavel.

Brigitte Jaques-Wajeman

ENTRETIEN AVEC FRANCOIS REGNAULT

François Regnault : *Peux-tu définir ce cycle que tu appelles « Corneille Colonial » ?*

Brigitte Jaques-Wajeman : Après ma lecture des grandes pièces de Corneille, exaltées, héroïques, avec souvent une conclusion heureuse – *Horace, Cinna, Le Cid* – j’ai découvert un certain nombre de pièces où se fait jour un certain détachement de l’auteur ainsi qu’une vision sombre de l’exercice du pouvoir dont il aperçoit désormais la corruption.

La Mort de Pompée, en effet, montre une Egypte qui sacrifie Pompée, l’ennemi principal de César et, au fond, le doute plane sur l’auteur de ce meurtre. César joue-t-il l’homme blessé par cette mort, ou l’a-t-il commanditée ? Corneille s’amuse à montrer Rome traitant avec des Etats qui exercent une fascination sur elle : César est amoureux de Cléopâtre, mais, en même temps le vrai respect est entre Romains seuls. J’entends donc par « pièce coloniale » une pièce montrant l’impérialisme de Rome avec les autochtones, et résonnant aujourd’hui avec la colonisation et la décolonisation comme avec les impérialismes français ou américain.

Ensuite, il y a d’autres pièces où l’affrontement a lieu entre Romains et autochtones : dans *Sophonisbe*, Rome s’oppose aux menées de la reine de Carthage, Sophonisbe, et effectue des tractations assez louches avec certains roitelets numides (Algérie). Mépris des Romains pour les Numides, résistance hautaine de la Reine – dont ils disent après sa mort: « Un telle fierté devait naître Romaine » !

Dans *Sertorius*, le rapport colonial a lieu entre les Romains installés chez les Lusitaniens (Espagne et Portugal), Sertorius s’oppose à la dictature de Silla, il a installé un gouvernement provisoire « Rome n’est plus dans Rome, elle est toute où je suis. » Il est amoureux de la Reine de Lusitanie qui s’oppose à la colonisation romaine. Son âme est donc torturée : il s’oppose à Rome, mais il a franchi un interdit en aimant une Reine étrangère. Il l’aime en outre sans arrogance ni mépris.

Dans *Suréna*, enfin, il n’y a aucun Romain, mais on voit, dans ces pays qui viennent de conquérir leur autonomie complète, se déclarer des dissensions, telles que le héros Suréna se fait tuer par le Roi, qui sait pourtant que Suréna est le seul rempart contre Rome ; mais sa haine l’emporte sur une élémentaire prudence. Dans ce pays des Parthes, visé par l’impérialisme romain, Rome a été défaite mais rôde encore tout autour.

F.R. *Comme si Corneille se débarrassait tout à fait de Rome dans sa dernière pièce !*

B. J.-W. Un instant de liberté seulement, parce qu’il s’y passe ce qui se passe aussi dans ces pays d’Afrique désertés par les Européens, et qui s’entretuent.

F.R. *Reste Nicomède, la plus coloniale de toutes ! Celle dont Corneille déclare dans sa Préface : « Mon principal but a été de peindre la politique des Romains au dehors, et comme ils agissaient impérieusement avec les rois leurs alliés, leurs maximes*

pour les empêcher de s'accroître, et les soins qu'ils prenaient de traverser leur grandeur, quand elle commençait à leur devenir suspecte à force de s'augmenter et de se rendre considérable par de nouvelles conquêtes. » Pourquoi avoir hésité un temps à monter Nicomède ?

B. J.-W. Parce qu'elle a un ton, un style, différents des autres pièces, même si les questions posées dans les autres y sont aussi présentes : mépris, arrogance à l'égard des peuples auxquels les Romains veulent s'allier. Impérialisme : « Tout fléchit sur la Terre, et tout tremble sur l'Onde / Et Rome est aujourd'hui la maîtresse du Monde. » ; ou : «... Qu'être allié de Rome, et s'en faire un appui / C'est l'unique moyen de régner aujourd'hui. » ; ou franc racisme : « Mais on ne voit qu'à Rome une vertu si pure / Le reste de la Terre est d'une autre nature. » Le style en est constamment ironique, ce qui me semble demander un traitement spécial. Corneille veut inventer un nouveau genre, une autre forme de rapport avec le public (même s'il l'appelle tragédie, et non tragi-comédie, titre qui tombe alors en désuétude), qui ne suscite ni la crainte ni la pitié, mais l'admiration. Admirer un héros capable de prononcer des paroles ironiques, cinglantes, au prix de la mort (dont le menacent et Rome et son propre père) : il en rit, il démonte à tout instant les stratagèmes romains et les complots de la Cour. Il est admirable, mais par l'ironie furieuse avec la quelle il accueille les menaces. Ainsi, ses sarcasmes à l'égard de son frère Attale, élevé à Rome : « Attale a le cœur grand, l'esprit grand, l'âme grande... » ; ou encore, à Laodice, à propos de Flaminius, l'ambassadeur de Rome, et en sa présence : « Vous a-t-il conseillé beaucoup de lâchetés / Madame ? »

F.R. *Mais tu craignais aussi des rapports trop évidents avec la politique actuelle.*

B. J.-W. Je me suis dit que je voudrais expérimenter une mise en scène très contemporaine, et mettre en évidence la comédie à l'intérieur de la tragédie, lui donner une dimension grotesque, à la limite, carnavalesque, car le roi Prusias est un collaborateur grotesque et dangereux, qui fait penser à Amin Dada, Mobutu, Ceausescu, et qui songe d'ailleurs à tuer son fils. La marâtre Arsinoé est une espèce de prostituée, se livrant sans cesse à des manigances et à des complots, et qui tient son mari par le sexe seul. L'ambassadeur de Rome est un petit fonctionnaire haineux, jaloux, qui plastronne à tout bout de champ, un politique grossièrement raciste. Nicomède, avec un admirable panache, sans peur et sans reproche, à la fois très intelligent et un peu naïf, et Laodice, sa fiancée, sont des figures magnifiques, ce sont deux jeunes gens aimables au milieu de ces grotesques. Quant à Attale, le demi-frère de Nicomède, il est le type même de ces princes moyen-orientaux élevés par les Romains, romanisés, mais il va peu à peu découvrir son frère et devenir le défenseur de la Bithynie. Il fait penser à ces fils actuels de roitelets qu'on envoie à Oxford ou à Harvard. Je craignais donc que suivant une ligne « gauchiste », on identifie la résistance de Nicomède à celle de Saddam Hussein contre les Etats-Unis, à celle des Palestiniens contre les Israéliens. Je ne voulais pas m'embarquer dans cette voie, Nicomède est un héros de la justice, non de l'idéologie. Il est prêt à regarder à l'intérieur comme à l'extérieur de son peuple, à en dénoncer les corruptions. Ce n'est pas un Arafat (ni non plus

un Che Guevara, ou un Lumumba). On peut bien se dire que rien n'a changé, une fiction comme *Nicomède* permet pourtant de mettre en place une machine, et de la démonter – ceci est assez brechtien –, elle ne vise donc pas seulement à l'identification. Le héros est trop parfait (« mon bras, mon bras... », comme il dit sans cesse), en même temps il met à jour cette machine formidable, et surtout théâtrale. La machine l'emporte sur l'identification, et cette composition interne l'emporte donc sur les allusions éventuelles à une machination entre vilains Américains et bons Irakiens.

F.R. *Ce qui influe sur le mode de représentation ?*

B. J.-W. C'est une machine de théâtre, dont tous les personnages joueront double jeu : une sorte de théâtre de la politique, où il faut à tout instant décrypter les enjeux, avec une véritable jouissance de certains personnages à mentir. Le théâtre dans le théâtre, mais pas dans le sens ordinaire : toute scène est mise en scène par Corneille lui-même comme une scène de théâtre, avec des coups de théâtre : dans *Nicomède*, Corneille met en scène la société du spectacle au sens strict : tout est mis en scène pour brouiller la réalité. Dans ce spectacle, les acteurs s'adressent régulièrement aux spectateurs, qui sont invités à démonter la machine avec eux.

AU COMBLE DU TRAGIQUE

Dans sa dernière pièce *Corneille*, nous plonge dans un tragique sans bornes, poussé à l'extrême. Vue comme la pièce du désenchantement, *Suréna* est l'ultime et la plus tragique des pièces de Corneille. Il y abandonne la tragédie héroïque telle qu'il l'avait écrite auparavant, et crée un héros d'une autre forme, dont la seule faiblesse est d'aimer. Un héroïsme de la fidélité.

Comme dans toutes les pièces de Corneille, le héros est confronté à un dilemme. Comme toujours, il oppose la force des sentiments amoureux à l'honneur du devoir. Doit-il suivre les ordres de son roi et épouser sa fille Mandane, ou rester fidèle à Eurydice dont il est follement amoureux, et se heurter à une mort certaine ? Le héros tragique traditionnel se lancerait dans un monologue délibératif faisant état des conséquences de ses choix éventuels, se demandant que choisir finalement entre la raison ou la passion... Mais pas *Suréna*. Il ne montre pas la volonté à toute épreuve que l'on attendrait d'un héros tragique, ne transcende pas son problème en se battant contre la fatalité de son destin. Non. *Suréna* ne se bat ni ne se débat.

L'amour qu'il porte à Eurydice est un amour impossible, contredit par bien plus que la simple fatalité. En effet, des obstacles extérieurs viennent l'interdire : la décision d'un père quant à l'époux de sa fille, mais aussi l'inégalité de rang entre les deux amants.

Sachant son amour impossible, *Suréna* décide tout de même de refuser la main de Mandane. Puis, face à Pacorus qui lui conte ses soupçons concernant les sentiments d'Eurydice pour un autre, *Suréna* ne lui dit rien. Il ne défend ni ses sentiments, ni la femme qu'il aime.

Suréna est une pièce du silence et du refus. Une pièce où le héros devient passif, accepte, subit, et meurt. Et le tragique en est d'autant plus fort. Crainte et pitié nous submergent face à cet amoureux fidèle que l'État oppresse.

Puis il y a la situation au comble du tragique. *Suréna* passe du bonheur au malheur par un excès de bonheur. Il est un valeureux guerrier, victorieux dans toutes ses batailles, aimé du peuple. Il est « Des parthes le mieux fait d'esprit, et de visage / Le plus puissant en biens, le plus grand en courage / Le plus noble » selon Eurydice. Et ce sont toutes ces qualités qui font son malheur. C'est parce qu'il est trop loyal et courageux que le roi le préfère mort ou marié à sa fille que dans un autre camp que le sien. C'est parce qu'il est beau et bien fait que Pacorus est jaloux de lui et pousse son père à le mettre à mort.

Rien n'échappe au tragique, et tout joue en sa faveur. *Suréna* met fin à la carrière de Corneille dans un feu d'artifice dramatique.

Sources : *Le Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques*, Laffont-Bompiani, éditions Robert Laffont ; l'introduction à *Suréna* par Georges Forestier, éditions Livre de poche

L'ALEXANDRIN

L'alexandrin n'est pas un problème de race, ni de classe, ni de mode, ni de musée. Il est la solution qu'a trouvée la langue française depuis le XII^{ème} siècle, et le vers par excellence du théâtre à partir du XVI^{ème} siècle jusqu'à Victor Hugo et même Rostand, pour émettre dans l'espace assez large de douze syllabes le plus grand nombre possible de groupes de mots conformes à la grammaire française.

L'étendue de l'alexandrin permet de combiner de bien des façons possibles le nombre de groupes de mots de la langue (groupes syntaxiques) et le nombre de mots simples (mots lexicaux).

Ainsi :

« Mais vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme » [Corneille, *Polyeucte* : 12 mots]

« Avec la Cappadoce, avec la Bithynie. » [Corneille, *Nicomède* : 6 mots]

L'alexandrin traite et résout un problème qui se pose toujours dans la langue française vivante. La diction présentement effectuée par les acteurs de *Nicomède* et de *Suréna* prétend rencontrer cette modernité et y contribuer.

Rappelons quelques propriétés du vers français en général et de l'alexandrin en particulier.

L'alexandrin a douze pieds, mieux appelés syllabes, car dans la langue française : un pied = une syllabe (différence d'avec le latin, le grec, l'anglais, l'allemand, etc.).

Il est en général divisé en deux parties appelées hémistiches, séparés par une césure :

« Plus on sert des ingrats, // plus on s'en fait haïr. » [*Suréna*]

Rare est l'exception du trimètre (trois groupes de quatre syllabes). Le trimètre le plus connu du théâtre classique est justement dans *Suréna* :

« Toujours aimer, // toujours souffrir, // toujours mourir ».

Le e muet en français, qui est tantôt prononcé et tantôt non, selon qu'il est devant consonne, devant voyelle, ou en fin de groupe de mots, est toujours prononcé dans le vers, dès qu'il n'est pas devant une voyelle :

« La haineu que pour vous ell(e) a si naturell(e) » [*Nicomède*]

En principe, à l'intérieur du vers, les liaisons se font, comme elles se font dans les groupes de mots de la langue, parce que le vers est comme une unité de langue à lui seul. De même que dans la langue courante on lit et on écrit : « les animaux » et qu'on entend « lé-za-ni-mo », de même, dans le vers :

« Et ne prendra jamais un cœur assez abject » [*Nicomède*]

On devra dire : « jamai-zun », comme « assé-zab »

Mais on distinguera les liaisons directes (« lé-za-ni-mo »), de la liaison indirecte :

« Trouve la Cour pour vous/un sujet dangereux » [*Nicomède*].

Tout l'art de la liaison réside dans cette distinction, et évite la question angoissée : «Dois-je faire la liaison, ou ne pas la faire ?»

Faire la liaison, c'est du même coup éviter l'hiatus (un mot se terminant par une voyelle prononcée suivie d'un mot commençant par une voyelle) interdit depuis Malherbe jusqu'aux poèmes réguliers de Rimbaud : ce qui interdit qu'on puisse dire par exemple « tu / es », ou « il y / a » dans le vers français, de poésie ou de théâtre.

Enfin, on admettra volontiers que l'alexandrin comporte quatre syllabes accentuées, accents de vers qui obéissent aux accents de la langue : les syllabes 6 et 12, accents fixes, et l'une de celles qui restent accentuables dans chaque hémistiche : soit 1, 2, 3, 4 ou 5, et 6, 7, 8, 9, 10 ou 11.

« L'absence et la raison // semblai(ent) la dissiper » [*Suréna*] [syllabes 2, 6, 8 et 12]

« Le manque d'espoir mêm(e) // aidait à me tromper. » [*Suréna*] [syllabes 5, 6, 8 et 12]

On rappelle en outre, contre une opinion infondée propagée par quelques étourdis, que la langue française a un accent tonique. Simplement, à la différence de quelques autres langues (anglais, allemand, italien, espagnol, portugais, par exemple), cet accent n'est pas attaché au mot du dictionnaire, mais au groupe de mots tel qu'il est combiné dans la phrase. Ainsi, « elephant » en anglais a un accent tonique fixe sur la première syllabe, « Elephant » en allemand, sur la dernière ; mais en français, dans « voici l'éléphant », l'accent tonique (mobile) est sur « phant », tandis que dans « l'éléphant du cirqu(e) », il tombe sur « cir- ». Presque tout le reste s'ensuit !

Il s'agit donc, dans la diction proposée, de souligner ce qu'il y a de linguistiquement vivant dans le vers, et qui est audible, démontrable et vérifiable ; non de faire entendre ce qui se disait au temps de Corneille, mais de faire entendre dans la langue parlée aujourd'hui l'écho de ce qu'il voulait faire entendre dans la langue de son temps.

En disant le vers de façon attentive, on fait résonner des sonorités – des consonnes de liaison et des e muets – et l'on produit des courbes accentuelles qui concourent à la beauté acoustique.

François Regnault

Voir Jean-Claude Milner et François Regnault, *Dire le vers* (Seuil, 1987. Verdier, 2008)



© Cosimo Mirco Magliocca

Extrait 1 Acte I, scène 1

ORMENE
Cependant est-il roi, Madame ?

EURYDICE
Il ne l'est pas,
Mais il sait rétablir les rois dans leurs états
Des Parthes le mieux fait d'esprit, et de visage,
Le plus puissant en biens, le plus grand en courage,
Le plus noble, joins-y l'amour qu'il a pour moi,
Et tout cela vaut bien un roi qui n'est que roi.
Ne t'effarouche point d'un feu dont je fais gloire,
Et souffre de mes maux que j'achève l'histoire.
L'amour sous les dehors de la civilité
Profita quelque temps des longueurs du Traité,
On ne soupçonna rien des soins d'un si grand homme,
Mais il fallu choisir entre le Parthe et Rome.
Mon père eut ses raisons en faveur du Romain,
J'eus les miennes pour l'autre, et parlai même en vain,
Je fus mal écoutée, et dans ce grand ouvrage
On ne daigna peser, ni compter mon suffrage.
Nous fûmes donc pour Rome, et Suréna confus
Emporta la douleur d'un indigne refus,
Il m'en parut ému, mais il sut se contraindre,
Pour tout ressentiment il ne fit que nous plaindre,
Et comme tout son cœur me demeura soumis,
Notre adieu ne fut point un Adieu d'ennemis.
Que sert de flatter l'espérance détruite ?
Mon père choisit mal, on l'a vu par la suite,
Suréna fit périr l'un et l'autre Crassus,
Et sur notre Arménie Orode eut le dessus,
Il vint dans nos États fendre comme un tonnerre ;
Hélas ! J'avais prévu les maux de cette guerre,
Et n'avais pas compté ses noirs succès
Le funeste bonheur que me gardait la paix.
Les deux rois l'ont conclue, et j'en suis la victime,
On m'amène épouser un prince magnanime,
Car son mérite enfin ne m'est point inconnu,
Et se ferait aimer d'un cœur moins prévenu ;
Mais quand ce cœur est pris, et la place occupée,
Des vertus d'un rival en vain l'âme est frappée.
Tout ce qu'il a d'aimable importune mes yeux,

Et plus il est parfait, plus il est odieux.
Cependant j'obéis, Ormène, je l'épouse,
Et de plus...

Extrait 2

Acte IV, scène 2

PALMIS

(...)

Si vous aimiez mon frère, on verra quelque alarme,
Il vous échapperait un soupir, une larme,
Qui marqueraient du moins un sentiment jaloux,
Qu'une sœur se montrât plus sensible que vous.
Dieux ! je donne l'exemple, et l'on s'en peut défendre !
Je le donne à des yeux qui ne daignent le prendre !
Aurait-on jamais cru qu'on pût voir quelque jour
Les nœuds du sang plus forts que les nœuds de l'amour ?
Mais j'ai tort, et la perte est pour vous moins amère,
On recouvre un Amant plus aisément qu'un frère,
Et si je perds celui que le ciel me donna,
Quand je recouvrerais, serait-ce un Suréna ?

EURYDICE

Et si j'avais perdu cet amant qu'on menace,
Serait-ce un Suréna qui remplirait sa place ?
Pensez vous qu'exposée à de si rudes coups,
J'en soupire au dedans, et tremble moins que vous ?
Mon intrépidité n'est qu'un effort de gloire,
Que tout fier qu'il paraît, mon cœur n'en veut pas croire,
Il est tendre, et ne rend ce tribut qu'à regret,
Au juste et dur orgueil qu'il dément en secret.
Oui, si l'en faut parler avec une âme ouverte,
Je pense avoir déjà l'appareil de sa perte,
De ce Héros si cher, et ce mortel ennui
N'ose plus aspirer qu'à mourir avec lui.

Extrait 3

Acte V, scène 2

EURYDICE

Seigneur, le roi condamne
Ma main à Pacorus, ou la votre à Mandane,
Le refus n'en saurait demeurer impuni,
Il lui faut l'une ou l'autre, ou vous êtes banni.

SURENA

Madame, ce refus n'est point vers lui mon crime :
Vous m'aimez, ce n'est point non plus ce qui l'anime.
Mon crime véritable est d'avoir aujourd'hui,
Plus de nom que mon roi, plus de vertu que lui,
Et c'est de la que part cette secrète haine,
Que le temps ne rendra que plus forte, et plus pleine.
Plus on sert des ingrats, plus on s'en fait haïr,
Tout ce qu'on fait pour eux ne fait que nous trahir,
Mon visage l'offense, et ma gloire le blesse,
Jusqu'au fond de mon âme il cherche une bassesse,
Et tâche à s'ériger par l'offre, ou par la peur,
De roi que je l'ai fais, en tyran de mon cœur,
Comme si par ses dons il pouvait me séduire,
Ou qu'il pût m'accabler, et ne se point détruire.
Je lui dois en Sujet tout mon sang, tout mon bien,
Mais si je lui dois tout, mon cœur ne lui doit rien,
Et n'en reçoit les lois que comme autant d'outrages,
Comme autant d'attentas sur de plus doux hommages.
Cependant pour jamais il faut nous séparer,
Madame.

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

Vendredi 23 mars – 20h

Mardi 27 mars – 20h

Jeudi 29 mars – 20h

Samedi 31 mars – 20h

Intégrale avec *Nicomède* : dimanche 25 mars – 16h

Durée : 2h

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org