

## entretien avec Robert Cantarella

**Parmi toutes les histoires de Phèdre existantes dans le théâtre européen pourquoi avoir choisi celle de Robert Garnier, datant de 1573, et qui d'ailleurs s'appelle *Hippolyte* ?**

**Robert Cantarella :** Sans doute parce que c'est la première version de l'histoire de Phèdre que j'ai lue, avant celle de Racine, mais aussi parce que je l'ai découverte pendant mon temps d'apprentissage avec Antoine Vitez, qui nous y faisait goûter avec gourmandise. Mon travail sur les langues contemporaines, pendant des années, n'est sans doute pas étranger non plus à mon intérêt pour cet *Hippolyte* dans la langue de Robert Garnier. Après avoir traversé les écritures de Huysman, Minyana, Lagarce, Renaude j'avais envie de revenir à celle-ci, qui n'est pas primitive, mais première. C'est sans doute l'impossible réglage, l'impossible stabilité de celle-ci qui m'attire. Je veux dire la difficulté à faire entrer les chemins baroques de l'écriture dans un registre de théâtre établi et unique. Et puis la version d'*Hippolyte* par Robert Garnier est un manifeste sur le désir féminin, sur les manifestations organiques de ce désir. Que la langue de Phèdre soit médicale, juridique, ou psychologique, elle dessine les commotions de l'amour à tous les degrés de "chauffe". Et je pensais à notre façon de parler aujourd'hui en circulant dans des rhétoriques différentes, en empruntant des champs de paroles ou d'expressivités hétérogènes. Les corps des acteurs devenaient alors les passeurs et le travail de la mise en scène pouvait commencer.

**Vous avez profité de la présence de votre troupe au CDN de Dijon pour passer à l'acte ?**

Oui j'avais réuni une troupe de jeunes acteurs engagés sur un an et demi, avec qui je proposais régulièrement des créations au CDN et en région Bourgogne. Dans le cas présent, l'idée nous était venue avec Philippe Minyana de présenter deux classiques très différents : Musset et Garnier. Je connaissais ces acteurs avec qui j'avais travaillé pendant deux ans. Nous avons joué avec des textes différents, une création d'un texte de Noëlle Renaude, une farce de Molière par exemple. Nous voulions communiquer notre folie commune pour la langue écrite, pour ses infinies sensualités en travaillant de façon rapide, comme en urgence, comme devant vite faire avant de disparaître. Garnier a été une forme de réglage de notre "parlé" commun en passant par le comble d'un raffinement de l'expression. Au début nous l'avons considéré comme un cadeau que nous nous faisons. Une merveille. C'est une langue que nous avons apprise, et qu'il nous fallait non pas éclaircir mais agencer entre les corps et les signes de notre temps, et l'énonciation du XVI<sup>e</sup> siècle.

**Quel cadre avez-vous choisi ?**

Avec Laurent P. Berger nous avons décidé d'utiliser les "chutes" d'un travail antérieur. Nous souhaitons un espace fermé dans lequel acteurs et spectateurs seraient mêlés pour que la langue se dise au plus près de ceux qui sont venus y assister, dans un surgissement, comme dans un théâtre de chambre. Une façon de retrouver une proximité physique entre les diseurs et les observateurs qui dérègle l'écoute de la tragédie, qui en perturbe les cadres. Le trouble de la présence (à bout de bras) de celui qui joue un jeu de langage aussi codé est un ravissement. Nous espérions retrouver l'émotion des créations où ce théâtre était joué dans des salons, mais avec le vocabulaire de notre siècle, le XXI<sup>e</sup>.

**Avez-vous "aménagé" la pièce qui est dans sa version intégrale relativement longue ?**

Le texte est un livre aujourd'hui. Avant tout un livre dans lequel nous lisons les voix et les contours de corps en train de dire le texte à haute voix. Je vous dis cela car le texte à cet instant est une solution chimique qui se réactive avec des interprètes qui vivent aujourd'hui, qui pensent et parlent aujourd'hui. La tension qui s'exerce au moment de l'ouverture du livre puis de sa diction et enfin de sa transformation en matière vivante est une énergie qui donne des idées d'inédits (j'avais envie de dire de dérouté). Par exemple de choisir ses propres chemins de sens, ses propres vitesses de jeu et puis parfois des sauts, des bonds dans le texte. La tension devient alors un plaisir d'écoute, un partage avec ceux qui découvrent la pièce jouée. Bref, pour vous répondre plus directement nous avons déterminé un passage dans le texte qui correspond à cette version représentée en juillet 2007 en France.

**Robert Garnier écrit son texte peu de temps après le massacre de la Saint Barthélemy. N'y a-t-il pas une certaine violence résiduelle dans son *Hippolyte* ?**

Certainement, car les descriptions sont très claires, avec un écho évident de la violence qui l'entoure. Une violence terrifiante parfois, en particulier dans le monologue du messager racontant la mort d'Hippolyte, une violence organique aussi, dans la passion de Phèdre pour lui. Il ne faut pas oublier que la vie quotidienne à l'époque de Robert Garnier se déroulait à proximité des animaux. Le vocabulaire et l'imaginaire sont tramés des formes de la vie animale, de leur façon de vivre, d'aimer, de s'entredévorer. La langue de Garnier en devient euphorique d'être si proche de l'organique. Racine s'éloignera de ce monde-là.

### **Robert Garnier ne peint-il pas des personnages éminemment psychologiques et en ce sens très modernes ?**

Si l'on osait, on dirait qu'il y a un romanesque parfait dans cette pièce, si l'on n'avait pas peur d'employer une terminologie XIX<sup>e</sup> pour une pièce du XVI<sup>e</sup> siècle. Cet Hippolyte qui vit dans la nature avec les animaux, qui a une sainte horreur des femmes, et cette Phèdre trahie, enlevée très jeune, tordue de désir, "trempée" comme il est dit, sont des personnages romanesques qui mêlent le comique et le tragique, avec un art extrêmement savant de l'agencement des figures. Tout peut arriver. Il y a une vérité presque cinématographique des rapports entre les personnages.

### **Comment avez-vous travaillé cette langue à la fois primitive et très moderne ?**

Nous n'avons pas fait un travail de reconstitution. Nous voulions trouver un réglage jamais définitif ou établi entre le phrasé de l'acteur et la langue de Garnier. Ne pas se l'approprier pour la rendre commune, pour la rendre naturelle, mais garder son éloignement, la distance qu'elle entretient avec nos oreilles. Mais l'apparente collision entre les deux exigences devenait un chemin d'énonciation. Parfois nous nous demandions comment les accents, les patois, pouvaient faire sonner autrement l'écriture. Nous avons gardé les traces de ses approches, de ces découvertes de travail. Lorsque par exemple Phèdre est dite étrangère (Thésée l'a enlevée avant de l'épouser) nous avons cherché avec l'interprète comment trouver un nouvel alliage entre les origines de la comédienne et le texte. Elle est d'origine hollandaise, et tout à coup l'accent, la pente sonore a révélé une "vérité" du dire. Nous avons continué à procéder par approches et tentatives en ajustant nos oreilles et nos sens.

### **Certains spectateurs portent des casques audio par moments. Pourquoi ?**

Je pensais que la sensualité de cette langue devait se percevoir de deux manières différentes, à la fois dans le rapport d'adresse que le théâtre propose de façon traditionnelle et dans celui que les moyens de rapprochement de la voix inventés au XX<sup>e</sup> siècle. Les deux grains constitués par les deux modes d'écoute permettent aux spectateurs de s'affirmer encore plus auditeurs et même de modifier la distance. Avec un casque sur les oreilles aussitôt la distance se modifie. L'alentour se transforme. C'est un événement physique et sensuel, du même ordre que celui qui traverse les figures de la pièce. Je voulais recréer un impossible réglage confortable de la bonne distance par les moyens que notre époque utilise. Nous avons enregistré des sons extérieurs. Nous proposons une bande-son faite des voix des acteurs et d'un parcours sonore indépendant réalisé en direct par un musicien. En laissant au spectateur le choix de changer ou de modifier l'espace interne, nous lui permettons d'explorer une autre spatialité du texte.

### **Vous filmez aussi la représentation en direct ?**

Oui, nous filmons la pièce en même temps qu'elle se joue. Le film est monté pendant la représentation et il est immédiatement projeté lorsque les spectateurs sortent de l'espace de jeu. Je fais ce filmage et ce montage. Ce film est un écho, une trace immédiate de ce qui a été vécu par la communauté provisoire des spectateurs. Une forme de sample qui permet de revoir et de recréer une autre expérience.

### **Frédéric Fisbach jouera avec vous ?**

Une complicité ancienne nous unit et notre codirection du "104" que nous ouvrirons en 2008 à Paris nous permet de travailler ensemble à la mise en scène d'un lieu où tous les arts seront présents. J'ai demandé à Frédéric d'interpréter le messager. Il vient décrire la mort du héros dans un des passages les plus beaux de la pièce, c'est une partition parlée parfaite. J'ai d'abord connu Frédéric comme acteur dans les spectacles de Stanislas Nordey et je me souvenais de l'évidence de ses arrivées et de ses prises de paroles. C'était pour moi le messager de la pièce de Garnier.

### **Vous présentez aussi une autre forme pendant le Festival : des "Aura comprise". En quoi cela consiste t il ?**

Je jouerai trois fois le matin pour cinq spectateurs. C'est le résultat d'une aventure personnelle liée à l'évolution de la maladie de mon père qui a perdu lentement la mémoire. Quand mon père disait "vent", j'avais la sensation d'entendre le mot vent pour la première fois avec l'aura qui accompagnait le son pour en faire du sens. Il en était de même avec chaque chose renommée puisqu'oubliée ou effacée et dont l'énonciation paraissait inédite, sans intention que le pur événement de la nomination. Je pensais alors à ce titre *Aura comprise*. Puis, j'ai créé des moments de jeu où je faisais des expériences avec la mémoire des spectateurs. Je reconstituais un film oublié, je doublais des images de famille en faisant la voix de ma mère, je parcourais les archives familiales pour remonter des images mélangées avec la tentation de faire de la mémoire à plusieurs, je proposais la fabrication des gnocchis. Bref, j'entamais un cycle de petites formes de jeu qui malaxaient la matière de la mémoire depuis un sujet. J'ai demandé alors à d'autres artistes de partager ce champ d'exploration : des chorégraphes, des écrivains, des plasticiens. Chacun de ces moments dure environ trente minutes. C'est une petite fabrique de souvenirs en commun.

**Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007**