

Phèdre

Intentions

Les histoires de tragédie grecques m'ont toujours fasciné. Des **demis-dieux rois** qui se tuent et se maudissent **par la parole**, la mort étant toujours racontée - jamais montrée, l'action dans les corps qui s'affrontent sans jamais se toucher - au théâtre, « tell, don't show ». Ces histoires d'Omerta, dire ou ne pas dire, tuer ou laisser vivre, et le rapport tribal de ces personnages, unis par le sang, m'ont toujours fait penser aux miens, et à la Corse, de manière générale. Dans la tragédie méditerranéenne, qu'elle soit antique, juive ou byzantine, les grands lieux tragiques sont des terres arides, resserrées entre la mer et le désert, l'ombre et le soleil, un seul complexe d'eau, de poussière et de feu. Thèbes, Buthrot, Trézène, capitales tragiques, sont des villages. Le soleil y fait un extérieur pur, net et dépeuplé : la vie est dans l'ombre, qui est à la fois repos, secret, échange et faute. Hors de la maison, pas de vrai souffle, seulement maquis et désert, un espace inorganisé. Le seul rêve de fuite est la mer.

Catharsis : dans la Grèce antique, purge des « passions », séparation du « bon » et du « mauvais ». Terme de la philosophie Aristotélicienne. Tragédie : dans l'agora, on sacrifiait vivant un bouc, le bouc « émissaire », son cri allant vers les dieux et son sang vers les hommes. Sacrifice-purge. Purge des affres humains : les désirs, les délits, les parricides et les guerres.

Une tragédie en particulier m'a toujours particulièrement touché : Phèdre.

Phèdre, Reine et épouse du grand Thésée **est maudite**, et désire son beau-fils, Hippolyte.

Sa douloureuse « **passion** » **entraînera leur mort** – Phèdre suicidée, Hippolyte tué par un monstre, son propre père, ou un accident de char selon la version.

“Dire ou ne pas dire? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre. [...] L'enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste.” Roland Barthes, *Sur Racine*.

La version de Jean Racine est aujourd'hui la plus connue : **l'affection-infection** de Phèdre sur Hippolyte n'est pas juste une malédiction divine, c'est une **maladie d'amour**, une **folie de désir** : « *j'ai languï, 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* ». Son désir leur sera évidemment fatal – sinon, pas de tragédie. **Oenone**, pour protéger sa maîtresse, **manipule Thésée** et **accuse Hippolyte de viol**. Thésée bannit et maudit son fils. Puis le monstre géant et l'accident de char, puis le suicide de Phèdre.

Dans Phèdre, **Hippolyte dit à Aricie**, dans sa déclaration, « *songez que je vous parle une langue étrangère* ». C'est exactement comme ça que nous traitons cette langue. Une **langue en 12 pieds, résolument musicale**, qui résonnera dans les corps des cinq jeunes acteurs au plateau, sur la terre de la paghjella et du chjame e rispondu. Une **terre marquée par les tragédies de la langue**, par les cicatrices de vendetta, où l'on a peint les bandits d'honneur et les maquisards. Jouer en plein air, à l'antique, et **faire d'Hippolyte un bouc émissaire**.

La tragédie est essentiellement procès de Dieu, procès infini, suspendu et retourné. “Tout héros tragique naît innocent; il se fait coupable pour sauver Dieu.” Chez Racine, la culpabilité du héros est une nécessité fonctionnelle - car si l’homme est pur, Dieu est impur et le monde se défait - on met sur Hippolyte une faute qui n’est pas la sienne, le viol de Phèdre - afin de faire se défaire le monde. Thésée lui-même n’est rien de plus qu’une fonction narrative : le retour de l’ancien, du père, du sang, de l’ordre établi, enfin de Dieu, qui revient pour punir un coupable qui ne le deviendra qu’après sa condamnation.

Pour moi, **Phèdre** parle **d'honneur, d'omerta**, et **ce qui tue**, c'est la **parole** ou l'**absence de cette parole**. C'est la force de l'amour, de la délation et de l'injustice.



Phèdre

Phèdre de Jean Racine

La pièce et son intrigue font partie des grands classiques du théâtre. Thésée porté disparu, déclaré mort, laisse en sursis le partage du Royaume, entre le fils de son premier lit, Hippolyte, fils d'une amazone, celui de son second mariage, avec la reine Phèdre, et Aricie, princesse captive, fille du roi précédent Égée.

Mais **Phèdre, maudite par Venus, brûle pour Hippolyte** et se laisse mourir. **Hippolyte, lui, aime Aricie** (et cet amour est réciproque). Il n'aspire pas à régner sur Athènes et la Crète, et souhaite laisser l'Empire à Aricie en l'épousant. **Phèdre avoue son amour à Hippolyte, qui la rejette**, mais (Ô surprise) **Thésée revient d'entre les morts et Oenone, nourrice de Phèdre, monte une conspiration contre le Prince**. Trop noble pour se défendre et brusquer l'honneur de Thésée, **il laisse son père le condamner à l'exil** (et à la mort, par la main de Neptune). **Phèdre**, prise de remords, **avoue son crime** (avoir aimé) et **s'empoisonne**.

C'est quoi, Racine ?

La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte

Le travail de Racine, son **écriture** (ainsi que sa personnalité), est **complexe, multiple, contradictoire**. La poésie la plus sublime est coincée dans **trois carcans** : le **jansénisme** religieux (Racine à été éduqué par des moines et joue à la cour du roi Soleil), le **théâtre baroque et classique** (les règles chorégraphiques et celles d'unité de temps, de lieu et d'action), et enfin, **l'alexandrin** (12 pieds, hémistiche au sixième, deux rimes masculines suivies de deux rimes féminines, enjambement du second masculin vers le premier féminin...).

Néanmoins, **s'affranchir** dans la mise en scène **des contraintes** liées à l'écriture ne m'a **jamais semblé être la solution**. Au contraire, de la même manière que Racine les sublime, j'essaie dans mon travail de les respecter, **les utiliser et les dépasser au mieux**. De la même manière que Racine tire des antiques auteurs Grecs son inspiration, et un certain nombre de procédés de représentation, moi, l'adaptateur et le metteur en scène, j'essaie de **faire du neuf avec du vieux**.

Adapter Phèdre

Songez que je vous parle une langue étrangère

La **première contrainte**, la plus évidente, c'est **l'alexandrin**. **Langue à part entière**, en 12 syllabes, 12 pieds à scander en longues et en courtes, « scindé » en deux hémistiches – elle permet aussi de retrouver **la versification des tragiques grecs**. J'ai fait le choix de traiter l'alexandrin comme on traiterait un **texte en langue étrangère**, dans une langue **tonique** : on traite **toutes les syllabes et on fait toutes les liaisons**, en “K” pour le “G”, en “T” pour le “D”, on cherche toutes les **sonorités**, celles qui **dérangent**, celles qui **décalent**. On traite chaque syllabe comme un phonème, et l'addition de ces 12 phonèmes créent un **chant**. A chaque fin de vers, pour tenir la rythmique, on ajoute une respiration, sinon, on marque une pause.

Les **enjambements** sont **prohibés**, hors de l'endroit où l'auteur lui-même les a marqués de manière mathématique, de la seconde masculine vers la première féminine. **La ponctuation, elle, n'a pas à être respectée, ni prise en compte** : chez Racine, **elle n'existe pas**. Elle est le choix d'académiciens et d'éditeurs : ils travaillent le sens, les acteurs travaillent au sensible. La multiplication des contraintes change complètement le rapport à la langue : elle est donc un chant en langue tonique, codifiée dans son nombre de phonèmes et dans le rythme de ses couplets.

Au XVII^{ème} siècle, Racine faisait jouer ses tragédies à la cour. Quand les acteurs entraient devant le roi, ils faisaient la révérence, marchaient en crabe pour aller en position - parce que tourner le dos était un affront - et une fois installés, commençaient à danser les mots (pointaient le toit pour le ciel, le sol pour la terre...) : c'est le **baroque**.

Le baroque, c'est un peu la **réponse à la contrainte que les grecs avaient mis en place** : des acteurs immobiles sur des échasses – prise de hauteur, verticalité du rapport au divin – placés dans le théâtre avec la foule autour, en arène – **horizontalité du rapport avec le spectateur, à qui on livre la mystique des dieux**.

Mais le baroque, au XXI^{ème} siècle, est un peu ridicule, et il est quasiment impossible de retrouver tous les gestes associés aux mots. Je suis parti du principe que le bon compromis, la meilleure manière de traiter les corps, c'est Claude Régy qui l'a trouvée : **tout dedans, rien dehors**. On va alors aller chercher chez les auteurs grecs plutôt que chez les contemporains de Racine. Après tout, **on parle de Dieux, et on parle d'acteurs : leurs corps superposés ne peuvent pas être un corps quotidien**, normal, au contraire, la voix doit partir du fond des entrailles, du diaphragme, du bas du dos, des organes génitaux (**acteurs agissant-vagissants** - Novarina).

Quand les acteurs ont trouvé l'intensité, quand la langue est profondément chevillée au corps, là, **on peut retrouver Racine – et le baroque**. Au final, c'est un travail très proche de celui du **chœur tragique grec** : les interprètes chantaient et dansaient, le travail était organique et chorégraphique.

Le problème dans le baroque, c'est sa codification à l'extrême, l'impossibilité de son renouvellement (au vu du « faible » nombre de mots chez Racine, le même geste peut revenir inlassablement, et nous ferait retomber là où nous ne voulions pas aller, c'est à dire dans une parodie de danse).

Nous, on va chercher dans l'organicité de la langue, de la mâchoire, du ventre, les mouvements instinctifs qui viennent à l'acteur, les répéter, les chorégraphier, et les libérer. Dans cet ordre là. Alors, on sera **débarrassé du corps parasite, chaque mouvement deviendra dangereux**, car chaque geste supplémentaire, chaque « imprévu », sera une sortie du cadre de la mise en scène - une mise en danger de l'acteur et une mise en danger de la figure qu'il incarne. Une mise en danger à l'intérieur même du cadre historique et sociologique dans lequel le texte est écrit – le XVII^{ème} siècle, la cour des nobles, la chambre du roi. **Un mouvement de chaos**.

Le **chaos**, justement, c'est ce que je cherche à ramener dans l'œuvre de Racine. Il en apporte déjà **énormément dans Phèdre** : pas par les unités de temps et de lieu, qui sont très bien respectées, mais par l'**unité d'action**, qui pour le coup ne l'est pas. Quelle est l'intrigue principale ? L'amour de Phèdre pour Hippolyte. Mais l'amour d'Hippolyte pour Aricie n'est-il pas aussi moteur ? Qui prendra la tête du royaume entre Aricie, Hippolyte et Phèdre ? Ce sont peut-être des intrigues secondaires. Et le retour de Thésée, qui casse en deux la pièce, et sa quête de vérité, les manipulations d'Oenone, seule humaine entourée de fils de dieux ? **Toutes les intrigues de Phèdre sont principales, donc il n'existe pas d'unité réelle d'action / ou de péril**.

La mise en scène

Que Phèdre explique enfin le trouble où je la voi

Comment **représenter cette absence d'unité** de péril ? Ou au contraire, ce trop plein de péril ? La réponse que j'ai apportée, c'est de **supprimer la structure narrative classique**. Plus d'actes, de scènes construites au gré des entrées et sorties des personnages : **on séquence l'intrigue, on coupe 400 vers de narration, trois personnages dont deux confidentes, et Panope**, là pour les grandes annonces ; **on supprime les vers d'annonce** (entrées et départs), **on coupe l'introduction et on se débarrasse de l'exposition, on retire les fausses hésitations. Et tout le texte se ramasse en une heure et demie**. L'aveu d'Hippolyte est interrompu par celui de Phèdre, et sa prière à Venus par l'arrivée de Thésée. Enfin, c'est Aricie qui annonce la mort d'Hippolyte : pas de pause, de temps d'entracte, de temps mort. Les personnages sont en **danger constant, en situation concrète de péril, et rien ne peut arrêter la tragédie**.

Maintenant, il faut trouver une solution pour **passer de l'immatériel au présent de la représentation**. Débarrasser les fioritures. La **scénographie** ? Soit **naturelle, en plein air, devant des lieux magistraux** (châteaux, forêts, églises et cathédrales...) - soit **symbolique : au plateau, les murs de la cité de Trézènes sont matérialisés par les spectateurs**, disposés de manière **trifrontale** : un rang partant du fond cour vers le centre avant scène, l'autre partant du fond jardin vers le même point, avec juste l'espace d'un couloir d'un mètre cinquante/deux mètres pour séparer les deux spectateurs les plus à l'avant. Tout spectateur doit être orienté de $\frac{3}{4}$ dos aux gradins/rangs de face, vers le côté opposé à celui de sa ligne. Enfin, on pourra remplir les rangs de face, mais seulement après s'être assuré que tous les sièges au plateau soient occupés. Ainsi, on aura **les murs d'enceinte de la cité, et une forêt plus ou moins dense** en fonction du remplissage. Il faut bien évidemment un **espace de fosse** (dans le pire des cas) ou bien un **couloir tracé** dans le centre des rangs de face, pour les **entrées et sorties des acteurs**.

Comme au théâtre antique, **pas de séparation entre le public et les acteurs** (du moins les figures qu'ils incarnent). L'action se déroule **sous les yeux et pas pour les yeux des spectateurs**. Les acteurs ne sortent jamais des rôles, ils sont **toujours plus ou moins à vue** pour les yeux attentifs. Ils **se déplacent principalement sur une zone en T** : la **barre du T étant l'espace royal**, de la « représentation », surélevé de quelques centimètres par rapport au sol, sur un espace oscillant entre 3 mètres de largeur sur 2 de profondeur à 6 mètres de largeur sur 3 de profondeur selon les capacités des lieux. Dans cet espace, **seuls les membres de la famille royale sont autorisés à pénétrer**, c'est là que Phèdre se réfugie, qu'Hippolyte annonce le décès de Thésée à Aricie, c'est de là que Thésée condamne à mort son propre fils.

L'autre espace, **le tronc, est un couloir** large d'un mètre cinquante en sa base, et de trois à six mètres en son sommet. Ce couloir, c'est celui qu'arpentent Phèdre, Hippolyte et Thésée au fur et à mesure de leurs désespoirs respectifs. C'est celui auquel sont condamnées Oenone, humaine, et Aricie, captive. C'est **par celui-ci que remontera le cadavre d'Hippolyte**, fantôme debout, gorgé de sang. C'est face à Thésée, dans ce couloir, qu'Aricie portera la parole initialement réservée à Théràmène. Selon **le sens de parcours de ce tronc, on raconte soit la pudeur extrême** (le retour de Théràmène, Thésée aux enfers...), **soit au contraire la révélation mortifère** (Les aveux d'Hippolyte et de Phèdre...).

Sur les personnages

On ne voit point deux fois le rivage des morts

Avoir débarrassé Hippolyte et Aricie de leurs confidents les rend bancals. Les dialogues devenant des monologues, ils sont désormais **obligés d'incarner et leur rôle et celui de ceux qui leur posent les questions.** Cela les rend aussi **beaucoup plus humains** : on voit le tragique intérieur, le conflit amour/honneur qui les caractérise, cette fois sous la forme d'un déchirement et non plus d'un échange maïeutique.

Hippolyte ne poursuit plus le fantôme de Thésée, il est tourné vers la séparation à venir du Royaume ; Aricie ne reste pas sur le chemin de Mycènes, mais vient elle-même annoncer la mort d'Hippolyte. Leur histoire d'amour a désormais tout de celles des **grands amours contrariés**, sans personne pour les conseiller ou les orienter.

Phèdre, elle, est la maîtresse de cette mise en scène. Elle **dicte le tempo de la moitié des séquences**, et son opposition « déesse-humaine » avec Oenone est la clé des retournements de la pièce. Quand **Oenone la conseille, elle ne l'écoute pas, quand elle lui demande de se livrer, Phèdre lui crache l'horreur sans ciller. Phèdre s'assume complètement comme le monstre d'amour qu'elle est**, laisse place à sa folie. **Oenone devient le témoin humain de la brûlure**, utilisée, moquée et jetée, et plus le serpent qui siffle aux oreilles de la reine, comme le voulait la morale initiale de la pièce.

Thésée est mort. En tout cas, c'est le postulat de départ. Et même quand il revient, on doute de ce qu'il reste d'humain en lui. Après **six mois de tortures intenses** et la mort de son seul ami, il est **brisé**. Les enfers l'ont changé en un **roi vengeur**. Il met peu de temps à découvrir la conspiration, et son seul désir est de **pourfendre un monstre de plus**. Son arrivée **brise le rythme de la pièce : il la coupe en deux**. Il **échange avec tous les personnages de la pièce**, les rejette tous, et ses seuls accès de tendresse, ses regrets, n'arrivent que trop tard : après les **malédiction**s. Il est lui-même maudit, son retour parmi les vivants entraîne la mort de tous ceux autour de lui, en commençant par son propre fils, et terminant par la reine.

Les personnages paient le fait d'être ou de se penser **l'égal des dieux**. Phèdre **met au défi Venus**, Thésée **rappelle Neptune a ses promesses**, Hippolyte **jure devant Junon et Diane**. Les **dieux ne sont plus**, comme on le voyait précédemment chez Racine, **une métaphore du Dieu Unique** ou **l'épée de Damoclès**. Ils sont **présents**, concrets, servent d'arme ou de jauge. Mais cet orgueil fait partie de la tragédie : **les personnages de la pièce sont des demi-Dieux, et les demis-Dieux sont mortels.**

Sur les costumes

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent

Comment habille-t-on les dieux ? Mille metteurs en scène se sont posé la question, entre tenue d'époque, costumes trois pièce contemporains, ou carrément nu. J'ai opté pour des matières et des formes que je juge intemporelles. **Thésée** est un **marin**. Le bleu de chine, le chino et les chaussures bateau m'ont semblé adéquats. Il est **abîmé** par son séjour aux enfers.

Hippolyte est le **portrait de son père**. La tenue est la même, mais plus flamboyante, quasi neuve malgré les combats et la chasse : c'est le **digne** fils d'un héros. Il porte d'ailleurs l'épée de son père, en fourreau : c'est une machette, venue d'Amazonie au début du siècle dernier.

Aricie est **orpheline** et **captive**, reine déchue, promise à Athènes, mais **n'a pas le droit d'être femme**. Elle porte une combinaison beige et en lin, miroir immaculé de Phèdre.

Oenone est la **seule humaine** de notre tragédie. Elle est habillée de manière **plus simple et plus neutre** : chemise et pantalon brun.

Phèdre est **veuve**. Éplorée mais reine, elle est vêtue d'une combinaison cœur croisée noire, à manches courtes, d'un châle **noir de deuil, et d'une immense cape en tissu lourd**, de 7 mètres de long sur trois mètres de large (mi mariée à traîne, mi impératrice d'heroic fantasy). Ce tissu tombe au sol dès la première scène : ce **vain ornement** qui la pèse, il habille le tronc du T, et **annonce la couleur** de la tragédie, dessinant le couloir royal.

Médiation culturelle

Représentations en scolaire / hors les murs :

Bien que le spectacle soit pensé pour la salle de théâtre et pour le plein air, les possibilités de représentation sont nombreuses : une variante sans matériel technique permet de jouer le spectacle en milieu scolaire, dans une cour ou un gymnase.

Bord plateau :

Pour Phèdre, comme pour l'amour de Phèdre, toute l'équipe artistique est disposée à effectuer des bords-plateau.

Ateliers théâtre scolaire :

Marina Sau est chargée de la médiation culturelle auprès des scolaires. Nous déclinons plusieurs offres, ateliers d'initiation pour les 6-12 ans, cours approfondi pour les collégiens, stage autour de Phèdre pour les lycéens (accompagnée par Paul Fortini).

Stage adulte - autour du vers :

Pour les adultes, nous pouvons organiser un stage de travail autour du vers (de l'alexandrin Racinien au vers libre d'Apollinaire), dirigé par Paul Fortini.

Du reste, nous pouvons envisager des ateliers d'écriture, de dramaturgie, d'improvisation...

Calendrier :

CONCEPTION

Mai 2022 – Phèdre – premières lectures.

Juin 2022 – Phèdre, Résidence de travail – au Lokal, à Saint-Denis – avec le soutien de l'école Auvray-Nauroy et de la Compagnie Rabeux.

Août 2022 – Phèdre, Résidence de travail en plein air, avec représentation publique – A Olmeto – Pour le Nouveau Festival de l'Olm.

Avril 2023 - Phèdre, Résidence de travail en salle - Centre Culturel Anima

Juillet 2023 - Tournée d'été - Zonza, Sainte-Lucie de Tallano, Lecci, Evisa (...)

Fiche technique :

Spectacle tout public

Durée : 1h30

Dimensions de l'espace du spectacle : 8 mètres sur 8 afin de pouvoir disposer le public autour de l'espace de jeu

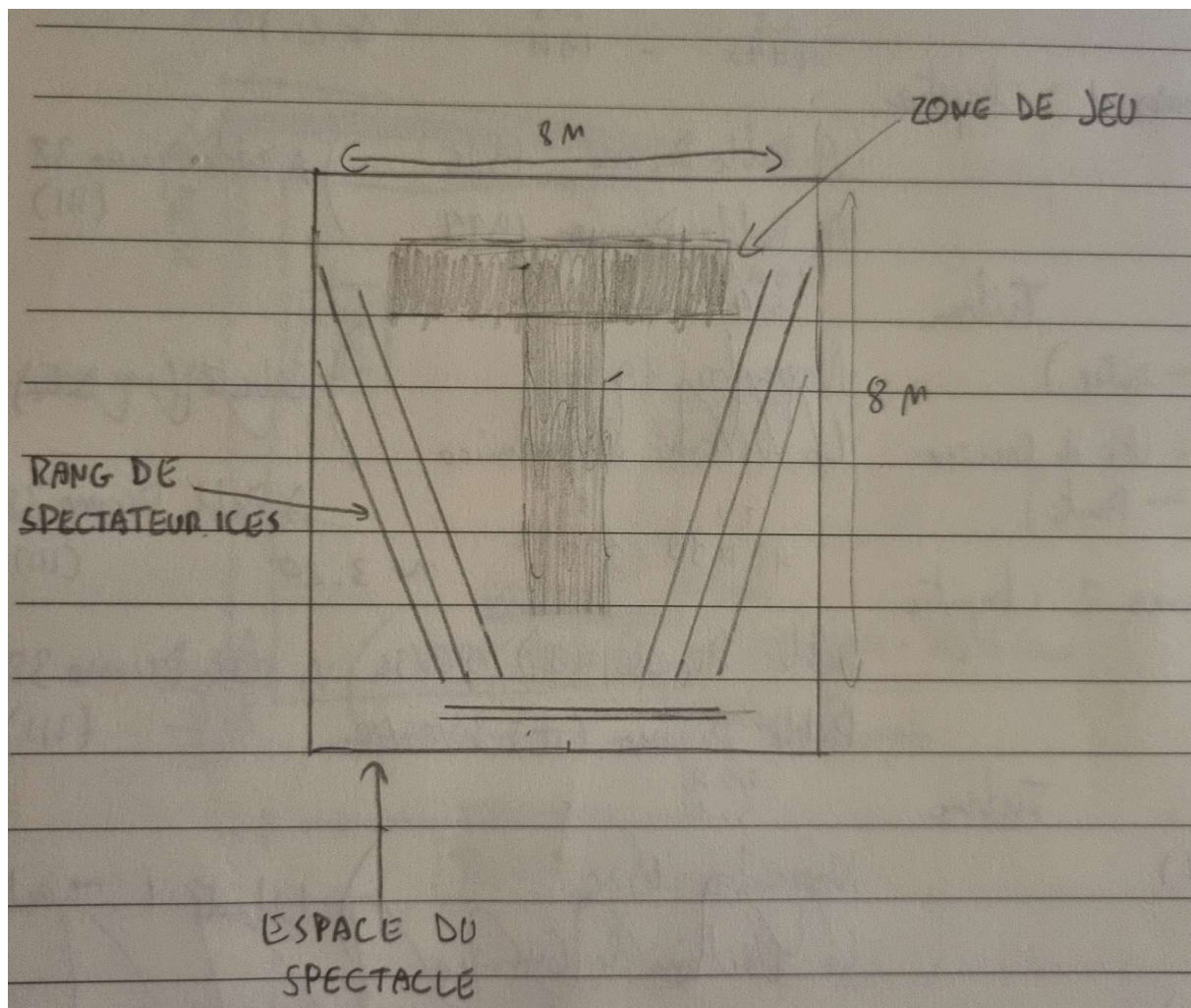
Commentaires particuliers : Le spectacle se joue en extérieur, de plain-pied, en fin de journée, au moins 2h avant le crépuscule, afin de pouvoir se faire sans lumières. Aucun apport technique n'est nécessaire.

Le spectacle se joue de préférence dans une sorte de bi-frontal : l'espace de jeu est un T, et le public forme un triangle autour de celui-ci - cf Schéma.

Accueil de la compagnie : 5 comédien.nes et 1 chargée de production.

Coût de cession : 1500 euros

Frais d'approches ou hébergement selon distance



Biographies

Olivia Deleani : Production

Originaire d'Olméto, elle suit un brillant parcours universitaire, passant par Saint-Cyr et Science Po Grenoble, où elle obtient un Master2 Pratiques et Politiques des Organisations Internationales. Après un stage de Chargée de Projet Culturel à l'Institut Européen d'Histoire et des Cultures de l'Alimentation, elle rentre en Corse et rejoint la compagnie du Partage de Minuit, apportant ses compétences aux équipes de l'association et à Paul Fortini, qu'elle accompagne également sur le Festival de l'Olmu.

Paul Fortini : Thésée, mise en scène

Originaire d'Olméto, Paul entame en 2015 une formation de l'acteur à l'École Auvray-Nauroy. Dans le même temps, il crée et dirige, depuis 2018 un festival de théâtre en plein air, le Festival de l'Olmu dans le village d'Olméto en Corse du Sud. En tant que metteur en scène, il met en scène Partage de Midi de Paul Claudel, dans lequel il joue le rôle de Mesa; Par les Villages de Peter Handke, dans lequel il interprète Gregor; Quatre heures à Chatila de Jean Genet, et Phèdre, Andromaque et Iphigénie de Jean Racine, avec la Compagnie du Partage de Minuit.

En tant qu'acteur, il joue le rôle de Lucio dans « L'Ordre et l'Anarchie », une adaptation de Mesure pour Mesure de Shakespeare, mise en scène par Nicolas Foray; Melchior dans l'Eveil du Printemps de Frank Wedekind, dirigé par Eram Sobhani; Thomas Pollock, pour Rebecca Vaissermann, dans l'Echange de Paul Claudel.

Il a assisté Jean-Michel Rabeux à l'occasion de stages sur la Tragédie, et est un collaborateur régulier de Sylvie Des Bois et de la compagnie Singularités.



Marina Sau : Oenone

Marina suit des études d'anthropologie à l'Université Paris-Nanterre, puis se forme en tant que comédienne à l'École Auvray-Nauroy de 2017 à 2019, sous la direction de Stéphane Auvray-Nauroy, Françoise Huguet et Eram Sobhani, puis au conservatoire Darius Milhaud à Paris.

Multi-taches, elle travaille au cinéma, actrice dans des courts métrages, assistante réalisatrice ou à la régie Technique dans des séries comme « En Thérapie ».

Très investie dans la médiation culturelle, elle travaille avec la Compagnie de la Joie Errante en Lozère auprès de Thomas Pouget et la Compagnie du Partage de Minuit en Corse avec Paul Fortini, sur une multitude d'aspects, comprenant notamment l'éducation populaire, le théâtre en ruralité et auprès des jeunes.



Célia Bolzoni : Aricie

Célia s'initie au théâtre par le biais de deux projets européens, sous la direction de Bruno Freyssinet à Rome, Dortmund et Paris, pour la compagnie La Transplanisphère.

Elle intègre la formation de l'acteur à l'École Auvray-Nauroy en 2018, où elle passe trois ans sous la direction de Stéphane Auvray-Nauroy, Marie Cariès et Eram Sobhani, travaillant notamment sur une mise en scène de l'Échange de Paul Claudel, où elle joue le rôle de Marthe, avant de rentrer au Conservatoire à Rayonnement Régional d'Annecy, dirigé par Muriel Vernet.

En parallèle, photographe et vidéaste, elle collabore avec Hadrien Marielle-Tréhoüart sur le spectacle « Rebelle(s) sans cause », adaptation de Fantasio de Musset et de Deadman de Jim Jarmusch, et Sylvie des Bois sur le projet « Le bal », d'après le ravissement de Lol V. Stein, India Song de Duras et l'univers de David Lynch.



Milena Mc Closkey: Phèdre

Milena Mc Closkey s'est formée au Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles et à L'École Auvray-Nauroy. Phèdre marque sa troisième collaboration avec Paul Fortini en tant que comédienne après Partage de Midi de Paul Claudel et Par les villages de Peter Handke. Également assistante metteuse en scène et dramaturge, elle travaille avec Mathilde Delahaye sur Maladie ou Femmes modernes d'Elfriede Jelinek (2018, coproduction CDN de Tours et CDN de Valence); puis avec la compagnie Singularités sur 4.48 Psychose de Sarah Kane (création 2022, soutenue par le CDN de Lorient, coproduction Théâtre du Cercle, Rennes). Par ailleurs, elle collabore régulièrement avec l'Opéra national de Paris pour la rédaction de textes et d'entretiens.



Louis Starace : Hippolyte

Originaire de La Porta, Louis intègre la formation de l'acteur de l'École Auvray-Nauroy en 2018 et y rencontre William Astre, qui l'initie au théâtre Forum. Au cours de sa formation, il joue le rôle de Franck et met en scène Démons de Lars Norén. Il tournera ensuite avec Angèle Berland dans un documentaire, « l'Europe des merveilles » pour C8 dans le rôle de Louis XIV. Sous la direction de Stéphane Auvray-Nauroy, il joue le rôle de Matéo Falcone, dans une adaptation en seul en scène du texte de Prosper Mérimée. Au cinéma, il joue dans Ibiza, réalisé par Stéphane Demoustier, et dans A son image, l'adaptation du roman éponyme de Jérôme Ferrari par Thierry de Peretti.





Quelques inspirations

Phèdre

Mises en scènes

Jean Michel Rabeux – Phèdre [1976]

Jean Michel Rabeux – Phèdre (brisures) [2020]

Patrice Chéreau – Phèdre [2003]

Claude Régy – Rêve et folie [2016]

Gwenaël Morin – Ajax, Oedipe et Electre [2016] Pauline Bayle – Illiade et Odysée [2015 et 2017]

Bibliographies

Valère Novarina – L'atelier volant

Paul Claudel – Reflexions sur la poésie

François Regnault et Jean Claude Milner - Dire le vers

Roland Barthes – Sur Racine

Crédits

Conception, adaptation, dramaturgie, mise en scène - Paul Fortini

Création et Interprétation – Célia Bolzoni, Paul Fortini, Milena McCloskey, Marina Sau, Louis Starace

Production et diffusion – Olivia Deleani (o.deleani@gmail.com) - 07 78 26 26 96

Photographie – Francisc Martinas

Production Compagnie du Partage de Minuit (compagnie.partagedeminuit@gmail.com)

Co-production Théâtre de l'Olmu (festivaldelolmu@gmail.com)

Avec les soutiens du Nouveau Festival de l'Olm, de l'École Auvray-Nauroy, de la Compagnie Rabeux

Ce spectacle bénéficie d'une **aide à la conception de la collectivité de Corse**

Pour tout contact - 06 16 65 78 03 – polfortini@gmail.com ou l'un des mails sus-cités.

