

salle de faubourg, théâtre du grütli, genf

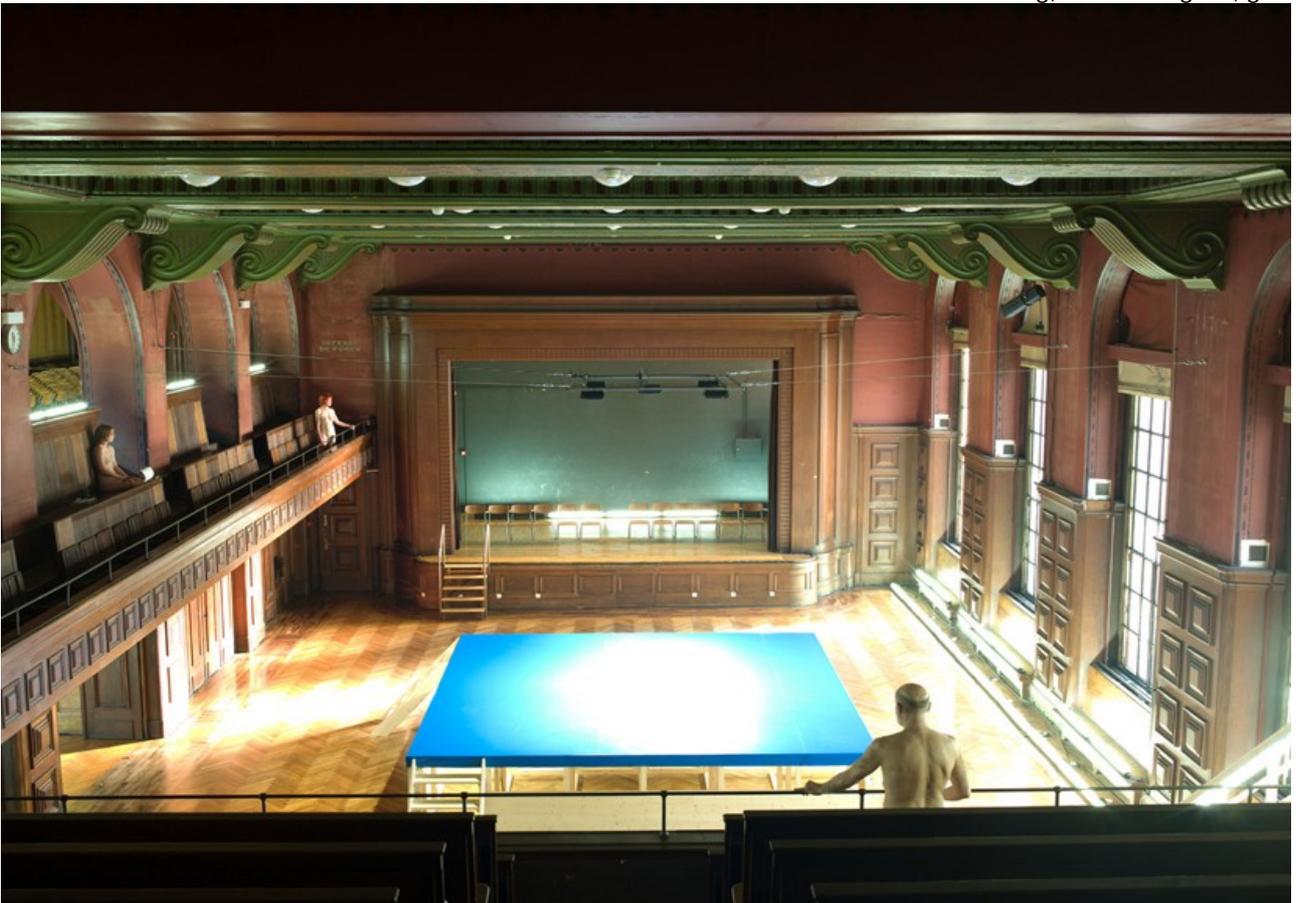


photo: régis golay, regie: claudia bosse 2008

22. april – 4. mai 2008

# phèdre

racine und seneca

konzept, raum und regie **claudia bosse** phèdre **frédéric leidgens** hippolyte **serge martin** thésée  
**armand deladoëy** oenone, aricie **véronique alain** théramène, auszüge von seneca **lou castel**  
panope, ismène, auszüge von seneca **marie-eve mathey doret** produktion / assistenz **gaël**  
**grivet** dramaturgische rechen / assistenz **andreas gölles** licht **jean-michel broillet**  
kampftraining **daniel chardonnens** barocktanz **dora kiss** boxtraining **virginie van de putte** tango  
**mariella casabonne-bach** yoga **sandra piretti**

koproduktion **grü/théâtre du grütli**, **association genèveberlin**, **theatercombinat**  
mit freundlicher unterstützung von stadt genf (département de l'instruction publique), loterie  
romande, stiftung leenaards, stiftung ernst göhner und österreichisches kulturforum.



# phèdre

unentwirrbare konflikte zwischen leidenschaften und politischem interesse, körper und staat. die großen politischen themen, territorium, krieg, nachfolge, verbunden mit dem obszönen – inzest, kindstötung, selbstmord.



## **racine im ring, seneca im raum – absolutismus und ende der römischen republik**

ein boxingring als austragungsort der konflikte um staat, territorium, körper, freiheit und liebe. absolutes maß der sprache racines, unmaß der körper. die darsteller sind bis auf eine akteurin um die 60 jahre. sie agieren nackt. geschichte von leben und theater.

um den boxingring gruppiert sind zuschauergruppen, die sich gegenseitig beobachten und den verlauf der racine'schen tragödie verfolgen. dieser raum wird von den akteuren durchschritten, choreografiert, zersetzt mit textpassagen der „phaedra“ von seneca.

die körpermaterialien reichen von performancepräsenzen, den über sprechen deformierten körper, barocktanz mit seinem rigiden höfischen, androgynen körperbild, bis zu boxkampf und ringen als zwei- oder dreikampf. die körper stürzen sich in körperdisziplinen und repräsentationsformen, reißen sich die haut auf durch sprache.

im jonglieren unterschiedlicher produktionsformen und raumregimes entsteht der zwischenraum für die zeugenschaft des zuschauers, für ein verfolgen der produktion von sprache, verhältnissen und körperoberflächen, bei gleichzeitiger sichtbarkeit und anwesenheit des zuschauers, seines körpers und seines habitus. die klassische einheit von zeit, ort und handlung als dispositiv zeitgenössischer performance.

absolutistische monarchie bildet sich im klassischen französischen theater ab, im räumlichen dispositiv der körper, in seinen blicksystemen und in der kontrolle der sprache durch den alexandrin. kollision der körper und der performativität des sprechens: das sind die ausgangspunkte dieser inszenierung.



interview von andreas gölles mit claudia bosse vom 10.7. 2007 – auszüge

*„das wirkliche thema des stückes ist die tyrannei von thésée als bedingung für die tragödie, und die probleme der selbstkontrolle, welche hippolyte und phèdre an sich selbst praktizieren, diese verinnerlichte selbstdisziplin, die in schuld und moral begründet ist. im verlauf der intrige kommt es zu dem schlüsselmoment, in dem man das verschwinden und den tod thésées annimmt, eine nachricht, die phèdres zunge löst: sie beichtet ihre liebe zu hippolyte. das schicksal nimmt seinen lauf, das drama richtet sich ein. spätestens wenn der tod von thésée berichtet wird, kann die katastrophe nicht mehr abgewehrt werden, da ja die aussage phèdres schon gemacht ist. alle beziehungen sind regiert von verrat und intrige. das unmoralische dieser situation wird durch die kluft zwischen den generationen, welche phèdre und hippolyte trennt, gesteigert. monströse liebe muss gebannt werden. und letztlich, welcher art sind die gefühle von aricie für hippolyte? liebt sie ihn wirklich? oder handelt es sich eher um eine umgelenkte sentimentale manifestation, welche das motiv ihres verlangens ist, die erde, derer sie enteignet wurde, zurückzugewinnen?“*

### **körper, sprache und nacktheit**

*den konflikt der drei generationen theseus, oenone und theramène/panopé, phädra/ aricia, hippolytos will ich aufheben oder verlagern, indem ich vorrangig schauspieler höheren alters gecastet habe und mit den nackten körpern arbeite, das heißt, mit diesen gezeichneten körpern, denen die biographien eingeschrieben sind, um dann in diese konstitution und konstruktion den einsatz der sprache sichtbar zu machen. der körper ist einerseits der schlachtplatz der eigenen geschichte und dieser ordnung durch die sprache und der verhältnisse, und gleichzeitig gibt es den aspekt "des kaisers neue kleider!". im grunde konstruiert sich ein bestimmter habitus aufgrund einer machtposition, der in dem fall die sichtbaren zeichen der repräsentation abgelegt hat, so daß man das ergreifen und das formulieren dieser sprachlichen und gestischen ausdrücke mitverfolgen kann.*



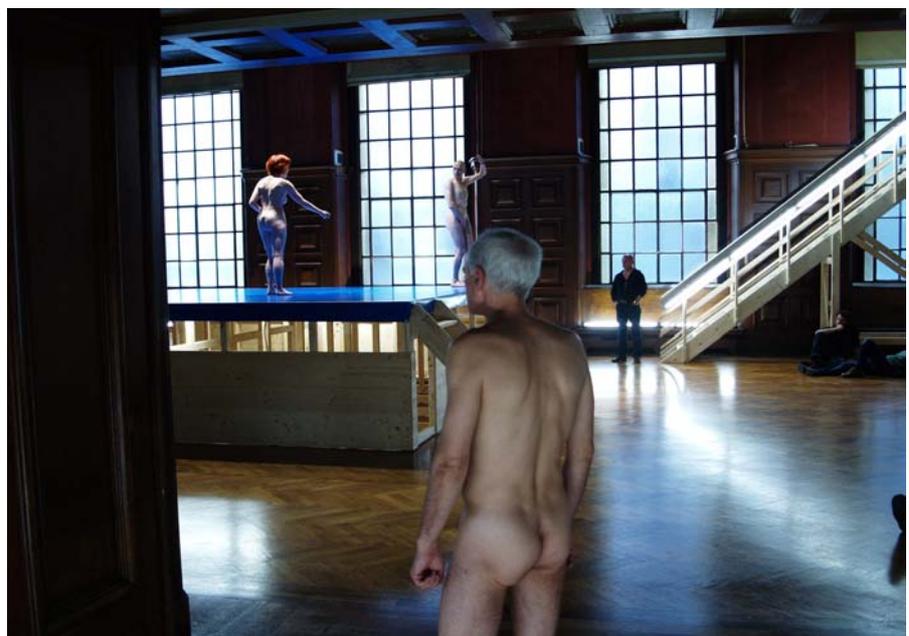
## **dispositiv der beobachtung – der salle de faubourg**

*eine grundregulatur von „phèdre“ sind die gesamten räumlichen dispositive im theater von versailles und im hôtel de bourgogne und ihre bedeutung für die verhältnisse von zuschauerraum und bühne. mein versuch ist es, dafür adäquate übersetzungen zu finden, sprich eine raumsituation zu schaffen, aus der heraus man dann die körper – das heißt, alle körper – in scene setzt, und das produzieren der texte von phèdre zum ausgangspunkt nimmt.*

*der salle du faubourg enthält elemente der höfischen kultur und spiegelt eine form des bürgerlichen denkens und geschmacks wider, obwohl wir uns in einem gemeindesaal oder einer volkshalle befinden. diese ambivalenz und dieses paradox interessieren mich. der raum ist zudem mit einer überhängenden galerie und einer kleinen bühne ausgestattet. ich mag die vorstellung der multifunktionalität dieses raumes. einige zuschauer werden auf der bühne, einige auf der ihr gegenüberliegenden galerie sitzen und außerdem um eine boxing-ähnliche plattform stehen.*

*es gibt extreme beobachtungssysteme, und die frage ist: was wird beobachtet? beobachtet man sich selbst oder das tun und agieren in den bestimmten codes.*

*andererseits ist da der aspekt, dass das innerste ans licht, also unter die autorität von apollon, ans licht des sonnenkönigs, gebracht wird, dass aus dem inneren, aus dem dunklen des körpers, wörter ans licht gebracht werden. das ist der zweite vorgang, der in dem text mitverhandelt wird. und wenn dieses verborgene sich nicht hinter kleidern verbirgt, sondern erst qua des aussprechens existiert, sind das widersetzungen, die mich sehr interessieren.*



## **sprache als schlachtfeld**

*mich interessiert die struktur des alexandriners in der zeit von louis XIV, der in einem extremen maße begann, sprache und kultur als mittel nationaler politik und auch zur ausbreitung seines politischen konzepts für frankreich zur erschaffung einer nationalen identität zu kontrollieren. genau in dieser zeit galt der alexandrinier als die höchste form des theatralen sprechens, die natürlich, aus meiner sicht der politik dieser zeit, eine sprachform findet, die sich in jeden einzelnen, in das subjekt als kontrolle, als total gesetztes agieren einschreibt. racine konzentriert alle gewalt in der sprache, die sprache ist das konfliktgeladene, nicht die geste, und dieser sprache unterstellen sich die individuen letztlich durch die form des alexandriners und eines extrem ziselierten vokabulars. man kann sagen, dass das, was bei coriolan noch kriegsschauplatz ist und als schlacht in vorder- oder hintergründen oder als ausschnitt stattfindet, hier plötzlich die atmung, die verfügung im aushandeln von sprache zu sein scheint, so dass im grunde die rhetorik, wie sie das subjekt kontrolliert, als auch in welcher hochspannung die sorgfalt der setzung der wörter passiert, hier im prinzip die kriegsschauplätze sind.*

*ich wollte mit sehr erfahrenen darstellern arbeiten, um mit ihnen zu versuchen, diesen alexandrinier abzutragen, das heißt, nicht in der konvention einer alexandrinierdarbietung zu bleiben, die häufig stark über die überatmung funktioniert, sondern die sprache herzunehmen und zu versuchen, das politische schlachtfeld, welches in diesem text verhandelt wird, glasklar durch die sprache zum ausdrück zu bringen.“*

mouvement, 7.5. 2008 (paris)

**phèdre: die tragödie des fleisches**

claudia bosses radikale rezelektüre von racine

ist das tragische noch aktuell? ja, ja und nochmals ja für claudia bosse. ihre hyperradikale „phèdre“ inszenierung im salle de faubourg in genf in kooperation mit dem théâtre du grütli<sup>1</sup> – und mit Frédéric Leidgens in der hauptrolle – schließt an zwei produktionen („die perser“, „coriolan“) an und bildet, zusammen mit einem review von elfriede jelineks „bambiland“, das im moment vorbereitet wird, den „tragödienproduzentenmultihybrid“.

das genfer théâtre du grütli ist unter der doppelten leitung von maya bösch und michèle pralong seit zwei jahren am brodeln. finanziert von der stadt genf, ist das haus heute offensichtlich einer der wenigen institutionalisierten orte in europa, an denen man sich um eine tatsächlich experimentelle programmgestaltung bemüht. was künstler aller sparten hierher zieht ist der gemeinsame wille, ihre praktiken zu hinterfragen, die ursprünge des theaters nachzuzeichnen oder die notwendigkeit der bühne wiederzuerleben, um zu den wurzeln künstlerischer fragen zu gelangen – ein sicheres mittel, radikale formen schaffen.

in diesem sinne ist auch die deutsche regisseurin claudia bosse seit zwei jahren artiste associée am „grü“. sie verfolgt dort eine grundlagenrecherche über das tragische, das bekanntermaßen am ursprung des theaters der griechischen antike liegt. nach aischylos' „die perser“ und shakespeares „coriolan“ (tragödie über einen römischen patrizier), präsentierte sie nun im april racines „phèdre“ – und zwar auf eine so vollkommen neue weise, dass demgegenüber die älteren inszenierungen von luc bondy und patrice chéreau zwar perfekt ausgeführt scheinen, allerdings jeglichen esprits entbehren. im gegensatz dazu steht claudia bosses inszenierung exemplarisch für die unbedingte notwendigkeit einer umfassenden politischen reflexion, um dem theater seinen atem zurückzugeben und die darsteller in eine bewegung zu versetzen, die von weiter her kommt als sie selbst und sie mitreißt, sich selbst zu überschreiten.

außer für theseus (armand deladoëy) hat claudia bosse die rollen in „phèdre“ mit fünf darstellern besetzt, von denen keiner dem alter und zum teil nicht einmal dem geschlecht seiner(n) rolle(n) entspricht. serge martin stellt einen hippolyte mit weißen haaren vor, Frédéric Leidgens interpretiert phèdre; marie-eve mathey-doret ist theramen (anstelle von lou castel, der eine zeitlang für die rolle vorgesehen war), panope und ismene; véronique alain ist 20 jahre älter als aricie. drei stunden lang spielen sie alle nackt, und ausgehend von der sprechakttheorie durchmessen sie den alexandriner – ohne je zu spielen oder zu drücken, schon gar nicht skandierend, sondern auf sehr spezifische art, die entfernt an die darstellerführung eines stanislas nordey erinnern darf.

claudia bosse verschiebt somit die gewöhnliche perspektive auf diesen „mythischen“ text des repertoires. sie meidet die ausgetretenen pfade des dramas über die tiefen der weiblichen psyché, pathologisch, wie jeder weiß, und die konvention des übersteigerten für diesen „großen text“ für diventheater hat sie hinter sich gelassen. vielmehr hinterfragt claudia bosse „phèdre“ ausgehend von racine. sie befragt die intention des ancien régime, könig und hof um den mythos einer sogenannten „antiken“ tragödie im theater zu versammeln: erinnern wir uns daran, dass der mythos selbst von einem antiken römischen stück stammt, der „phädra“ von seneca, ihrerseits hervorgegangen aus „phädra“ von euripides – so verklärte bereits die alternde römische republik ihr andenken an athen und an die ursprünge des theaters.

claudia bosse analysiert so die art und weise, wie sich das klassische zeitalter aus bruchstücken konstituiert hat, im andenken an eine legendäre vergangenheit, auf der suche nach seiner ursprungslegitimität: die königliche macht ist gerade im begriff, sich zu definieren; ludwig XIV ist nicht mehr nur der könig der bourbonen, der über seine lehen herrscht, sondern schickt sich an, könig frankreichs und könig eines sich noch im embryonalstadium befindenden modernen und abstrakten staats zu werden, den die revolution nur noch zu „pflücken“ hat. woher kommt seine macht? warum gerade er? wer ist er? fundamentale politische fragen. dass der emblematische autor, den der könig für die unterhaltung seines hofes gewählt hatte, den familiennamen „racine“ (französisch „wurzel“) trägt, sagt wohl einiges über die

---

<sup>1</sup> das théâtre du grütli war bis zur ernennung der regisseurin maya bösch und der dramaturgin michèle pralong, ein eher konventionelles theater. diese haben ihre spielzeiten in drei phasen programmiert – 1, 1. „logos“, ein tragödienzyklus; 2. „dante“ und 3. „chaos“, ein heiner müller-zyklus versuchen dabei jedes mal, künstler zu gewinnen, die zu semi-kollektiver zusammenarbeit bereit sind, um dem theater die energie eines experimentellen ortes, eines utopieträgers zu geben.

politische nützlichkeit von kunst ... in jeder epoche. andererseits tut racine mehr als nur die zentrale macht zu legitimieren, in dem er kunst vorgeblich sicheren ursprungs produziert, nämlich durch die übertragung von antiker metrik und einer liebesfabel zwischen halbgöttlichen, dennoch monströs genannten wesen.

claudia bosse untersucht am alexandriner die verschränkung zwischen sprache und macht, zwischen körper und sprechen. ihre inszenierung zeigt, inwiefern diese art des sprechens auf der bühne, das alle feuer der leidenschaft durchspielt, effekt eines totalitären politischen regimes ist, das man schließlich das absolutistische nannte. und so gesehen geht uns diese tragödie racines auch heute etwas an, denn auch die alltagsprache, angeblich frei, ist in wirklichkeit unbewusst zensiert. die heutige sprache hat die regionalen akzente ausgetrieben, sie ist von dialektalen wendungen gesäubert, sie ist so gefiltert, dass nur keusche und anspielungsreiche umschreibungen, unbedeutende abkürzungen und ein abzählbarer wortschatz für affekte übrig bleiben; klage und pathos sind heute genauso schlecht angesehen wie zu racines zeit die leidenschaft.

was claudia bosse zeigt, ist also die art und weise wie diese "tragödie der leidenschaft" zuallererst eine tragödie des gebrannten fleisches ist – gebrannt durch eine sprache, die gerade geboren wird – die französische sprache – und zwar zeitgleich mit dem modernen staat. diese sichtweise weicht den psychologischen tiefen nicht aus, insbesondere nicht der verbindung von liebe und incest, und auch nicht ihrem unterliegenden sinn – dem wunsch nach rückkehr zum ursprung, dem bedauern, überhaupt auf der welt zu sein; sie mildert auch in keiner weise das gebieterische brennen des begehrens und seine kraft, noch die vernünftigsten wesen außer sich zu bringen. ganz im gegenteil. wie auf einem negativ oder wie schatten von wolken, die über der erde dahinbrausen, durchkreuzen die leidenschaft und ihre schwindel die inszenierung von claudia bosse auf eine mehr als beunruhigende art und weise – sie geschehen und ziehen vorüber, in erschütternder befremdlichkeit.

in reichweite der zuschauer, die sich frei bewegen dürfen, bleiben die figuren aus „phèdre“ nah und fern zugleich, dennoch unantastbar, heilig beinahe. denn eine aura von mut im rohen, unveränderlichen licht der neonröhren umhüllt sie; und die heroische aura der schauspieler, die diese figuren tragen, denn diese spielen nackt, über drei stunden lang, ohne dass sich einer von ihnen einer konventionellen physiognomie rühmen könnte.

dieser mut bringt den anderen mut auf die bühne, jenen der figuren in „phèdre“, die im alexandrinerkorsett stecken und in einer auf der ebene des sexuellen und des begehrens fast ausschließlich anspielenden sprache, die lieber "an nichts rührt". inserts aus der „phädra“ von seneca, weit expliziter vor allem auf der ebene dessen, was phädra empfindet, erzeugen risse, die dies offenlegen. auf einer bühne in form eines boxrings kämpfen sie mit bloßen händen gegen diesen unsichtbaren gebieter, das tyrannische phantom, diese unmögliche sprache. und die inszenierung erfolgt choreographisch, mit einer Mischung aus bewegungen von ringern, von kämpfenden boxern und von ballettschritten à la lully – aber es ist ein anderes ballett, ausgerenkt, keuchend und durcheinander – , das den darstellern die kraft fantastischer figuren, wiedergängern aus einer anderen welt, virtueller wesen, verleiht.

gleichzeitig erzeugt dieses dereglement hochkodierter gesticulationen (ob sportlicher oder tänzerischer) die kanäle für das, was sie regulieren sollen: die affekte, die, durch beschleunigung oder verlangsamung, das fleisch durchqueren – pathos, verschoben, anders beleuchtet, abgewertet.

diese sprache würde durch ihre rotationen, gebetsmühlenartig, publikum wie darsteller in trance versetzen und sie in die anziehungskraft einer kosmischen allmacht zwingen – in diesem fall: den sonnenkönig –, außer, wenn diese macht inszeniert wird so wie hier. es zeigt sich, was jede sprache markiert, die sich ins fleisch einschreibt: einsprüche gegen die macht, ausbrüche, die nicht ohne verletzungen bleiben, nicht ohne risse und öffnungen.

die nackten körper erscheinen dann als von der zeit gezeichnete landkarten, die ein relief von falten, narben, hautfalten, tränensäcken kartografieren ... die nackten und sprechenden körper werden mehr als nur körper: lebende, deren kopf, samt seinen und mund, sich in einer unbestreitbaren verbindung mit bauch, beinen, geschlecht und allem anderen befindet.

es gäbe noch viel zu sagen, vor allem über den zyklus „tragödienproduzenten“, in dem claudia bosse „phèdre“ positioniert, zumal mit ausblick auf elfriede jelineks „bambiland“.

es gäbe auch noch viel zu überlegen, besonders über den rückzug des racine'schen theaters auf sich selbst, denn es ist von nun an ein theater ausschließlich des hofes.

claudia bosse kontextualisiert diese abschnittung in ihrem zyklus "tragödienproduzenten", wobei sie sich diesmal hütet, mit amateuren zu arbeiten – wie sie es bei „die perser“ oder „coriolan“ getan hat, wo sie zwischen 40 und 500 personen in anonymen chören versammelt hat. die zuschauer nehmen den platz des hofstaats ein, als freunde des königs übernehmen sie die überwachungskultur ästhetischer formen (ist die aufführung schön? vollendet? gelungen?), die zu jener zeit entsteht. sie dürfen sich frei bewegen, um die inszenierung genau unter die lupe zu nehmen. (aber diese bewegung verdoppelt sich durch eine gegenbewegung, jener eines anderen schauens, das durch die aura, von der die figuren umgeben sind, gefordert wird.) und wiewohl die vorhergehenden stücke der serie an so verschiedenen und zum teil öffentlichen orten wie z.b. einem tunnel unter der u-bahn, urbanen plätzen, baustellen, und in unterschiedlichen versionen gespielt wurden, ist "phèdre" unangreifbar "eingeräumt" nicht in ein theater, aber doch in einen sehr eigenwilligen saal, ein pseudotheater, den salle du faubourg, kitschiger veranstaltungssaal im quartier saint-gervais, in dem eine reduzierte bühne, bestückt mit zuschauerstühlen den raum bestimmt. und es wäre zu erwähnen, wie die künstlerin claudia bosse bereits bestehende räume ergreift und ihr theater in großem rahmen anlegt, außerhalb seiner angestammten schlupfwinkel (man spricht nicht zu unrecht von theatern als "häusern"), um ihm seine wilde energie und zuallererst seine denkbewegung zurückzugeben.

(übertragen aus dem französischen von christine standfest und tatiana petkova)

**Scène** Claudia Bosse propose une «Phèdre» totalement dénudée. L'occasion de voir le chemin physique de l'alexandrin. Et plus encore, pour le public, d'entrer dans une efficace logique chorégraphique

Marie-Pierre Genecand

«C'était incroyable. J'avais vraiment l'impression que le texte sortait de ses fesses!» Pas de délire scatologique pour cette spectatrice au soir de la première de Phèdre. Ce sont bien les corps qui parlent dans cette version de la tragédie signée Claudia Bosse où les cinq comédiens jouent totalement dénudés. L'occasion unique, donc, de suivre le chemin physique de l'alexandrin racinien. Mais, plus encore que la nudité, cette création au programme du Grütli vaut pour la superbe utilisation de la Salle genevoise du Faubourg et la patte chorégraphique de la metteur en scène germanique. A l'image de son *Fatzer de Brecht*, au Théâtre du Grütli il y a dix ans, Claudia Bosse sait comme personne habiter un lieu en le scandant.

**Il faut libérer les corps de cette double tutelle, morale et littéraire. D'où la nudité**

On s'en doute vu les contours du projet: ce Phèdre ne joue pas la corde sensible. Dans ce spectacle, le vers est violent, combatif. Et le spectre émotionnel varie entre colère et faiblesse. Pas de sourire, pas de deuxième degré, mais une envie martiale de mener la charge contre cet alexandrin tout-puissant. «Puissant comme Thésée qui tient Phèdre et Hippolyte sous son autorité», compare la metteur en scène.

Mission dès lors toute tracée: il



Des spectateurs habillés face à des acteurs dénudés. Ce «Phèdre» contemporain vaut pour sa force graphique et chorégraphique. GENÈVE, AVRIL 2008

## Phèdre, la parole aux corps

faut libérer les corps de cette double tutelle, morale et littéraire. D'où la nudité ajoutée au brouillage des sexes et des âges. Phèdre est incarnée par un homme dans la maturité (Frédéric Leidgens). Théramène, le vieux maître, est porté par une jeune fille (Marie-Eve Mathey-Doret). Quant à Hippolyte, jeune guerrier, il a les traits acérés de Serge Martin, la soixantaine juste entamée. Autrement dit, aucune identification possible entre personnages et interprètes, mais l'affirmation de l'étrangeté. Et la libération d'un vers dont la musique traditionnelle est remplacée par une scansion martelée.

De la même manière, pas l'ombre d'un jeu naturaliste sur le ring

aménagé au parterre de la Salle du Faubourg. Lorsque, dans la première scène, Phèdre annonce sa mort prochaine, conséquence de son amour illicite, le comédien tourne sur lui-même, les jambes à demi pliées, une main sur le sexe et l'autre au-dessus de sa tête comme s'il voulait se protéger du courroux des dieux. En face, Véronique Alain, dans le rôle de la nourrice, signale la fermeté. Campée sur ses deux pieds, elle écarte les bras et, tel un soldat romain deux javelots en main, tire ses traits contre le spleen phédrien. Dans ce parti, le symbole remplace l'intériorité et, bientôt accoutumé à cette logique du signe, le public ne souffre plus aux claques répétées que s'auto-admi-

nistrent les personnages enrégés.

Car, oui, ce Phèdre a des accents guerriers. Lorsque l'héroïne pense qu'elle peut encore conquérir le cœur d'Hippolyte, Fred Leidgens saute sur le plancher, bras et jambe écartés, euphorique dans cette danse tribale de la conquête. Comique? Oui, mais aussi graphique et chorégraphique.

Une logique qui s'étend à la gestion de l'espace. Construite au début du XXe siècle, la Salle du Faubourg est une mine d'or pour une utilisation éclatée. Une scène, un parterre, des couloirs, une galerie représentent autant d'endroits à investir pour ces acteurs en liberté. Le public, lui aussi, est convié à bouger. Et parfois, comédiens et spectateurs se frôlent

dans une travée. Mais même en restant sagement assis, le public peut apprécier, parallèlement au jeu central, la fulgurance d'une marche cadencée ou un corps qui surgit derrière un pilier. Manière de dire: un texte comme un espace peut respirer, encore faut-il l'aérer.

*Phèdre*, à la Salle du Faubourg, Genève, jusqu'au 4 mai, 3h15. [www.grutli.ch](http://www.grutli.ch)

**Pas d'accord avec cette critique?** Expliquez-nous votre point de vue

**sortir.ch**

L'agenda culturel du TEMPS et de la 4e

mouvement, 7.5. 2008 (paris)



### **Phèdre : la tragédie des chairs**

#### **Claudia Bosse propose une radicale relecture de Racine**

source : Les éditions du mouvement // date de publication : 07/05/2008 // 11299  
signes

**Le tragique est-il encore d'actualité ? Pour Claudia Bosse, trois fois oui. Présentée au Théâtre du Grütli à Genève, sa mise en scène, hyper radicale, de *Phèdre*, avec Frédéric Leidgens dans le rôle-titre, s'assemble à deux précédentes (*Les Perses*, *Coriolan*) pour former, avec une prochaine relecture de *Bambiland* d'Elfriede Jelinek (fin 2008), une « Tragédie Multihybrid ».**

A Genève, le Théâtre du Grütli(1) est en effervescence depuis deux ans, sous la double direction de Maya Bösch et de Michèle Pralong. Financé par la ville de Genève, il est aujourd'hui, à l'évidence, l'un des rares lieux institutionnels en Europe à faire l'effort d'une programmation vraiment expérimentale. Des artistes de tous horizons y viennent, réunis par une même volonté de remettre en cause leurs pratiques, de repasser d'une manière ou d'une autre par l'origine du théâtre ou de la nécessité de la scène pour aller à la racine des questions artistiques – le plus sûr moyen de produire des formes *radicales*.

C'est dans cet esprit que la metteuse en scène allemande Claudia Bosse est artiste associée du « Grü » depuis deux ans. Elle y poursuit une recherche fondamentale sur le tragique, qui est comme chacun le sait à l'origine du théâtre en Grèce antique. Après *Les Perses* d'Eschyle, puis *Coriolan* de Shakespeare (tragédie d'un sénateur romain), elle présentait en avril dernier *Phèdre* de Racine d'une manière totalement renouvelée, à l'aune de laquelle les anciennes mises en scène de Luc Bondy et de Patrice Chéreau semblent parfaitement *exécutées*, mais sans esprit. La mise en scène de Claudia Bosse est exemplaire *a contrario*, de la nécessité vitale d'une réflexion d'envergure à portée politique pour redonner au théâtre son souffle, et entraîner les acteurs dans un mouvement qui provient de plus loin qu'eux et les emporte dans un dépassement d'eux-mêmes.

Pour *Phèdre*, Claudia Bosse a distribué cinq acteurs dont aucun n'a l'âge ni parfois le sexe de son ou ses rôle(s), sauf pour Thésée (Armand Deladoëy). Serge Martin campe un Hippolyte à cheveux blancs, et Frédéric Leidgens interprète Phèdre ; Marie-Eve Mathey-Doret est Thérémène (à la place de Lou Castel, un temps envisagé pour le rôle), Panope et Ismène ; Véronique Alain a vingt ans de plus qu'Aricie. Tous jouent nus, pendant trois heures, traversés par l'alexandrin à partir de la *speech act theory*, c'est-à-dire sans jamais jouer ni proférer, encore moins scander, mais d'une manière très particulière, qui peut aussi lointainement évoquer la direction d'acteur d'un Stanislas Nordey.

Claudia Bosse reverse ainsi complètement la perspective habituelle sur ce texte mythique du répertoire. Pour cela, elle a fui les sentiers archi-balisés d'un drame des profondeurs de la psyché féminine, pathogène, comme chacun le sait ; elle a aussi laissé le matériel d'escalade au pied du Grand Texte de Théâtre pour Diva. En revanche, Claudia Bosse a interrogé *Phèdre* à partir de Jean Racine ; elle a interrogé le sens qu'il y avait, sous l'Ancien Régime, à rassembler dans un théâtre le Roi et sa cour autour d'un mythe de la tragédie dite « antique ». Rappelons que ce mythe était lui-même transmis d'une pièce de la Rome antique, la *Phèdre* de Sénèque, issue de la *Phèdre* d'Euripide – car la République de Rome, vieillissante, idolâtrait déjà le souvenir d'Athènes et l'origine du théâtre. Claudia Bosse a interrogé la manière dont l'âge classique s'est constitué de toutes pièces, en souvenir d'un passé légendaire, à la recherche d'une légitimité d'origine. Car le pouvoir royal, à cette époque, est en train de se théoriser, Louis XIV n'est plus seulement le roi Bourbon régnant sur des fiefs, il devient le roi de France, et d'un Etat moderne embryonnaire et abstrait que la Révolution n'aura plus qu'à « cueillir ». D'où vient la source de son pouvoir ? pourquoi lui ? qui est-il ? Autant de questions politiques fondamentales. Que l'auteur emblématique choisi par Louis XIV pour divertir sa cour portât le patronyme de « Racine » dit bien des choses sur l'utilité politique de l'art... à

toute époque. Mais en même temps, Racine fait plus que légitimer le pouvoir central en produisant un art prétendument certifié d'origine, puisque transposant la métrique antique et une fable d'amour entre des créatures semi divines dites monstrueuses...

Ce que Claudia Bosse interroge, dans l'alexandrin, c'est l'intrication entre langue et pouvoir, entre corps et langage. Et sa mise en scène révèle combien le fait de parler en scène de cette manière tout en jouant à éprouver les feux de la passion est l'effet d'un régime politique totalitaire, qu'on disait alors absolutiste. Et qu'ainsi, la tragédie de Racine nous regarde, aujourd'hui, parce que la langue quotidienne, en apparence libre, est en réalité censurée inconsciemment. La langue d'aujourd'hui est expurgée d'accents régionaux, purifiée de tournures patoisantes, et passée au tamis des périphrases pudiques et allusives, des sigles insignifiants et d'un vocabulaire comptable appliqué aux affects ; en filigrane, la lamentation et le pathos sont aussi mal vus qu'à l'époque de Racine, la passion. Ce que représente Claudia Bosse, c'est donc la manière dont la tragédie de la passion est d'abord celle de la chair pénétrée au fer par une langue en train de naître – le français – en même temps que l'Etat moderne. Cette vision n'éluide pas les profondeurs psychiques, et notamment la connexion entre l'amour et l'inceste, ainsi que leur sens profond, qui serait un désir de retourner à l'origine, un regret d'être au monde ; elle n'édulcore absolument pas la brûlure impérieuse du désir, et la manière dont il met hors d'eux-mêmes les êtres les plus raisonnables. Bien au contraire. Comme sur un négatif photographique, ou telle l'ombre de nuages filant sur le corps de la terre, la passion et son vertige traversent la mise en scène de Claudia Bosse de façon plus qu'inquiétante, ils passent et *se passent* dans toute leur étrangeté déséquilibrante. A la fois proches et lointaines, les figures de *Phèdre* sont à la portée de spectateurs libres de se déplacer, mais elles restent intouchables, sacrées presque. Car les enveloppe l'aura d'un courage, avec la lumière crue et invariable de néons ; car les enveloppe l'aura héroïque des acteurs qui les portent, parce qu'ils jouent nus, pendant trois heures, sans qu'aucun d'eux puisse se vanter de posséder une physionomie standard.

Ce courage-là met en scène l'autre courage, celui des figures dans *Phèdre*, qui sont corsetées dans l'alexandrin et une langue presque uniquement allusive dans le domaine sexuel et désirant, qui « n'y touche pas ». Des insertions d'extraits de la *Phèdre* de Sénèque, plus explicite sur ce que Phèdre ressent, créent des ruptures qui mettent cela en évidence. Une scène en forme de ring de boxe (où prendre pied pour les combats rapprochés) les montre luttant comme à mains nues avec ce maître invisible, ce fantôme tyrannique qu'est cette langue impossible. La mise en scène s'est faite aussi chorégraphie, avec des évocations de mouvements de lutteurs, de boxeurs, mêlées à celles des pas d'un ballet à la Lully – mais un ballet désarticulé, pantelant, déréglé, par trace ou accès – qui achèvent de donner aux acteurs la force de figures fantastiques, de revenants d'un autre monde, de créatures virtuelles. En même temps, le dérèglement de gestes hyper codés (qu'ils soient ceux de sportifs ou de danseurs) en fait les canaux de ce qu'ils sont censés réguler : les affects, qui, par précipitation ou ralentissement, courent sous les chairs, tout un pathos mal vu. Cette langue entraînerait dans ses girations acteurs et auditoire comme un moulin à prières met en transe, pour rassembler autour d'une toute-puissance cosmique centripète – ici un « Roi-Soleil » –, à moins que mise en scène, comme ici, elle montre ce que toute langue marque en frayant dans les chairs : des objections au pouvoir, des échappées qui ne vont pas sans blessure, sans déchirure, ouverture. Les corps nus apparaissent alors à l'image de cartes marquées par le temps, ils cartographient un relief de rides, cicatrices, plis de peau, lac du regard... Les corps nus et parlants deviennent plus que des corps : ce sont des vivants où la tête, avec ses yeux et sa bouche, se situe dans une continuité indiscutable avec le ventre, les jambes et le sexe, et tout le reste...

Il y aurait encore beaucoup à dire. Notamment sur le cycle « Producteur de tragédie » dans lequel Claudia Bosse insère *Phèdre*, sur le fait qu'ainsi elle regarde déjà vers *Bambiland* d'Elfriede Jelinek. Il y aurait aussi beaucoup à commenter, en particulier quant à la rétractation du théâtre racinien sur lui-même, puisque c'est un théâtre désormais exclusivement de cour. Claudia Bosse met ce repli en perspective dans son cycle « Tragödie Produkt », en se gardant là de mettre en scène des volontaires, comme elle l'avait fait pour *Les Perses* et *Coriolan*, où elle peut réunir de 40 à 500 personnes dans des chœurs d'anonymes. Les spectateurs prennent la place de la cour, et comme les amis du Roi, ils ont cette culture de la surveillance des formes esthétiques (la représentation est-elle belle ? aboutie ? réussie ?) qui vient finalement de cette époque-là. Ils sont donc libres de se déplacer, aussi pour observer sous toutes les coutures la mise en scène. (Mais le déplacement se double d'un autre déplacement à contre-sens, celui du regard appelé par l'aura entourant les figures en scène à voir autrement.) Et alors que les précédentes pièces du cycle ont été jouées dans des lieux aussi divers et publics qu'un tunnel autoroutier, des places urbaines, des zones en chantiers, et dans des versions variables, *Phèdre* est intangible et installée non pas dans un théâtre mais dans une curieuse salle,

faux édifice théâtral, la salle du Faubourg, salle très kitsch du quartier Saint-Gervais où une scène réduite, et occupée par des chaises pour les spectateurs, occupe une extrémité de la salle. Il y aurait ainsi à dire comment Claudia Bosse est aussi une artiste qui embrasse l'espace déjà existant, qui scénographie en grande largeur le théâtre, en dehors de ses tanières domestiques (on parle bien de « maisons » de théâtre), pour lui redonner son énergie sauvage et son mouvement de pensée premiers.

Mari-Mai Corbel

*1. Le théâtre du Grütli était un théâtre assez conformiste jusqu'à la nomination de la metteuse en scène Maya Bösch et de la dramaturge Michèle Pralong, qui ont programmé leurs saisons en trois temps - 1. « Logos », avec un cycle tragique ; 2. « Dante » et 3. « Chaos », avec un cycle Heiner Müller - et qui, à chaque fois, cherchent à convoquer des artistes pour des créations semi-collectives, donnant à ce théâtre l'énergie d'un lieu expérimental, porteur d'utopies.*

> **Phèdre** de Racine, mis en scène par Claudia Bosse, a été créé au Théâtre du Grütli, à Genève), du 22 avril au 4 mai 2008.

> **Les Perses** d'Eschyle, mis en scène par Claudia Bosse, seront donnés du 9 au 11 juin au festival Theaterformen de Brunswick, en Allemagne.

## Racine im Ring

theatercombinat / Théâtre du Grütli:  
„Phèdre“ von Jean Racine und Seneca  
Konzept, Raum und Regie Claudia Bosse

In der Salle du Faubourg in Genf ist alles bereit für die nun folgende Observation: Von der Decke leuchtet grell eine großflächige OP-Lampe, durchdringend genug, um jede Intimität ans Licht zu zerren. Als Phädra und Theseus, Hippolyt und Aricia auf die Holzplattform in der Mitte des Raumes klettern, sind sie bereits nackt und den Blicken der Umstehenden schutzlos ausgeliefert. Zögernd beginnen sie sich zu bewegen, drehen und wenden ihre Körper, verharren in klassischer Standbein-Spielbein-Pose, verfallen in das höfische Schreiten des Barocktanzes oder trippeln im monotonen Schritt des Schattenboxens auf der Stelle. Es ist ein Spiel, das spielerisch hätte sein können, wäre da nicht unser Starren auf nackte Beine, Brüste und Bäuche. Wären da nicht die Gesten, die menschlich wirken sollen, doch scheinbar einer streng verordneten Choreografie folgen. Und wäre da nicht Racines Sprache, Verse um Liebe und Verrat, die sich die Protagonisten dort oben in scharfer Skandierung entgegenschleudern, als wollten sie sich das fahl schimmernde Fleisch von den Knochen reißen.

Mit Jean Racines „Phèdre“ hat Claudia Bosse nach Aischylos’ „Die Perser“ und Shakespeares „Coriolan“ (siehe TdZ 12/07) nun in einer Koproduktion zwischen dem theatercombinat (Wien), der Association Genèveberlin und dem Théâtre du Grütli (Genf) den dritten Teil in der Serie „tragödienproduzenten“ abgeliefert. Wie in den vorangegangenen Produktionen soll es auch diesmal nicht um die bloße Inszenierung eines historischen Theatertextes gehen, sondern um eine, wie Bosse es nennt, *theatrale Recherche*, bei der Theatertexte als historische Dokumente dienen, die Aufschluss über den Umgang mit Sprache, Körpern und Darstellungsformen in der jeweiligen Epoche geben sowie über das Verhältnis von Theater, Gesellschaft und Politik. „Denn Theater“, sagt Bosse, „ist zu jeder Zeit ein gesellschaftliches Laboratorium gewesen.“

So gesehen war das Theater zu Racines Zei-

ten ein Laboratorium, in dem hauptsächlich nur eine Person mit den Elementen des Daseins experimentieren durfte: Ludwig XIV. Unter seiner Regie wurde nicht nur das Leben am Hof zum Theater, sondern auch das Theater zum Spielplatz des höfischen Lebens, so dass sich inszenatorisches Regelwerk, Kontrolle und Observation als absolutistische Machtprinzipien auch hier festsetzten. Seinen Höflingen setzte Ludwig XIV. beispielsweise mit seinen „Manière de montrer les jardins de Versailles“ ein Dekret vor, das Schrittfolge, Körperdrehungen und Blickrichtungen beim Spaziergang in den Gärten von Versailles streng reglementierte. Dem Theater verordnete er hingegen den Alexandriner, der, wie Claudia Bosse meint, eine ähnliche Kontrolle über das menschliche Subjekt ausübte wie die höfischen Vorschriften.

Mit den holzvertäfelten Wänden und dem knarrenden Parkett ist es bereits die Salle de Faubourg, die in Bosses „Phèdre“ höfische Kultur zitiert. Während Textschnipsel von Senecas „Phädra“ von verschiedenen Stellen im Raum gesprochen werden, spielt sich Racines Version der Tragödie um die verbotene Liebe von Phädra zu ihrem Stiefsohn Hippolyt auf einem Holzpodest ab, das an einen modernen Boxring oder ein mittelalterliches Schafott erinnert, beides Orte, die für die offenbar zeitlose Lust des Menschen stehen, anderen beim Kampf um Leib und Leben zuzuschauen. Das Publikum darf sich frei im Raum bewegen, nah an das Podest herantreten oder weit davon entfernt auf der Empore sitzen, um den bestmöglichen Blick auf die aufgebahrten und entblößten Menschen dort auf der Bühnenrampe werfen zu können. So observierte man schon am französischen Königshof, wo von der Morgentoilette bis hin zur Mätressenfrage alles öffentlich war, die Privatsphäre anderer. Und so funktioniert auch heute noch unsere eigene Lust, hinzuschauen statt diskret wegzuschauen – je nachdem, wer hier schaut, Voyeurismus oder staatliche Überwachung genannt.

Unter Beobachtung – Racines  
„Phèdre“ in der Inszenierung  
von Claudia Bosse.  
Foto Gaël Grivet

In dieser Situation, in der jede Äußerlichkeit bis ins kleinste Detail sichtbar, jede Geste und jeder Blick gelenkt zu sein scheint, bleibt letztendlich nur die Sprache, die den in Racines „Phèdre“ geschilderten Grausamkeiten am Hofe von Theseus Plastizität verleiht. Fand bei Bosses „Coriolan“ noch ein Kampf der Körper und Gesten statt, ist es bei „Phèdre“ ein Kampf der Wörter, Sätze und Versrhythmen. Auch deshalb hat die Wiener Regisseurin ihre Schauspieler entkleidet: um die Figuren von allen Zeichen, von Herkunft und Status sowie von Alter und Geschlecht (fast alle Schauspieler sind um die 60 und spielen wechselnd Männer- und Frauenrollen) zu befreien, so dass Racines Verse zum eigentlichen Konfliktträger werden können. Gemurmelt, geflüstert, geschrien oder deklamiert wirkt die Sprache, deren alexandrinischen Singsang Bosse überarbeitet und geschärft hat, somit wie die Tragödienfiguren selbst: durch Regeln und Vorschriften äußerlich gefesselt, im Innern jedoch vor Lust und Leidenschaft bebend. ■ Dorte Lena Ellers

