



fabula  
Les Colloques

**Fabula / Les Colloques**

**Lire, dire, jouer *Hippolyte* et *La Troade* de R. Garnier  
aujourd'hui**

---

*Hippolyte* de Robert Garnier. Acte III par la Compagnie Oghma (Elsa Dupuy, Julia de Gasquet, Charles Di Meglio). Retour sur un travail et un entretien.

**Charles Di Meglio**

---



**Pour citer cet article**

Charles Di Meglio, « *Hippolyte* de Robert Garnier. Acte III par la Compagnie Oghma (Elsa Dupuy, Julia de Gasquet, Charles Di Meglio). Retour sur un travail et un entretien. », *Fabula / Les colloques*, « Lire, dire, jouer *Hippolyte* et *La Troade* de R. Garnier aujourd'hui », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document6484.php>, article mis en ligne le 07 Janvier 2020, consulté le 24 Mai 2025

---

## *Hippolyte* de Robert Garnier. Acte III par la Compagnie Oghma (Elsa Dupuy, Julia de Gasquet, Charles Di Meglio). Retour sur un travail et un entretien.

### Charles Di Meglio

---

L'enjeu de la présentation du vendredi 29 novembre était de mettre en lumière certaines questions soulevées lors de la journée d'étude – notamment de rendre visible la pluralité des espaces de la tragédie humaniste, ainsi que la simultanéité d'actions qu'elle utilise parfois. C'est donc cela qui a principalement motivé le choix de l'acte III d'*Hippolyte*, fait avec Olivier Halévy – l'autre œuvre du programme, *La Troade*, s'avérant techniquement plus difficile à mettre en place.

Si la Compagnie avait déjà exploré le répertoire humaniste avec *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle en 2018<sup>1</sup>, les recherches se sont portées plus loin à cette occasion, notamment en termes de prononciation historique. La pièce de Jodelle étant d'une complexité syntaxique plus grande encore que celle de Garnier, il nous avait paru essentiel de ne pas l'éloigner trop du spectateur par une prononciation étrange à l'extrême. D'où notre choix de garder alors une prononciation XVII<sup>e</sup>, plus proche de notre prononciation moderne et suffisamment peu éloignée de celle de Jodelle pour donner l'impression d'une distance qui ne serait pas un obstacle.

La présentation de cet acte III se faisant dans un cadre universitaire, pour des spectateurs qui travaillent activement sur le texte, il nous a paru intéressant, voire essentiel, dès notre premier rendez-vous, de repasser par la prononciation de l'époque de la composition de la pièce. Les *Etrennes de Poésie française* de Jean-Antoine de Baïf ont été d'un secours crucial : publiées la même année qu'*Hippolyte*, elles nous offrent un aperçu inestimable sur la "musique originale" de cette poétique. Source sûre, il n'en faut néanmoins pas oublier que, de même que toutes les sources d'époque qui nous sont parvenues, témoins de la pratique théâtrale ou déclamatoire, elles ne sont jamais que sujettes à l'interprétation du lecteur. Ainsi, la transcription sonore que nous avons proposée de Baïf à travers les mots de Garnier ne doit se voir que comme une solution — de même que, alors qu'il n'y a qu'une seule Bible, la glose et les interprétations qu'elle a nourries sont légion.

Dans notre travail à la table, nous avons naturellement tâché de rendre clairs certains passages à la syntaxe complexe (comme ces vers de la Nourrice :

---

<sup>1</sup> Co-production du Musée national de la Renaissance à Ecoeur et de la Bibliothèque nationale de France. Création le 23 juillet 2018 au château de Losse en Dordogne dans le cadre de *l'Oghmac*. Reprise le 23 mai 2020 au Château de Chambord.

Jupiter le grand Dieu, prévoyant sagement  
Que le monde faudroit, détruit entièrement,  
Si comme d'heure en heure il nous perd misérables  
Par divers accidents, et trépas variables,  
Il n'étoit repeuplé d'autant de nouveaux corps,  
Que le destin en jette incessamment dehors,  
Nous a donné l'amour, pour laisser une race  
Qui nous survive morts, et tienne notre place.)

grâce à l'accentuation rhétorique et à la gestuelle qui vient compléter, augmenter la voix. Cependant, la compréhension du texte et de ses enjeux peut se faire autrement que par la simple compréhension intellectuelle des mots.

Lorsque nous avons entrepris de monter *Cléopâtre captive*, nos proches, et nous-mêmes craignons de proposer un spectacle trop exigeant, incompréhensible – s'est même posée la question des surtitres, vite écartée. Il faut garder à l'esprit que le rapport au spectacle a été fondamentalement bouleversé par Wagner au XIX<sup>e</sup> siècle et que l'écoute pieuse et silencieuse que nous avons aujourd'hui n'était pas envisageable aux périodes qui nous intéressent, périodes où la notion de quatrième mur n'avait pas lieu d'être. C'est un théâtre qui offre donc des points d'attention, d'accroche, multiples, un théâtre qui a conscience de l'attention forcément séquencée du spectateur. Un théâtre qui permet donc de créer l'émotion (qui est son but premier) par d'autres biais que le texte seul, même s'il en est la source première. Un des meilleurs exemples de cette compréhension « intuitive » de ce théâtre a été la réaction d'un anglophone, totalement ignorant du français, qui, à l'issue d'une représentation de notre production de *Cléopâtre captive*, avait néanmoins été capable d'en retranscrire l'histoire et le découpage avec une précision déconcertante.

Cette compréhension passe par la force de la déclamation rhétorique : une voix, un corps qui traduisent le texte.

Comment retrouver ce corps, et cette musique du théâtre humaniste, qui nous a laissé si peu de documents ? Le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle nous a transmis une iconographie, des sources plus nombreuses et évidentes, sans parler des fenêtres ouvertes vers la déclamation que représentent les opéras de Lully, dont on sait qu'il les composait en écoutant les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne déclamer. Ici l'enquête est plus âpre, mais les voies pour s'y engager sont également multiples.

Commençons par les traités de rhétorique composés autour de la Pléiade dans les années 1550 – notamment ceux de Sébillet et de Peletier du Mans – qui nous en disent long sur la prononciation des finales, les *e* des rimes féminines, largement décrits, mais aussi des consonnes finales dont la prononciation semble déjà évidente.

La déclamation lyrique n'a pas laissé de traces aussi clairement écrites que les partitions de Lully, mais les premiers opéras – de Peri, de Caccini et de Monteverdi – ne sont pas si loin dans le

temps pour qu'ils ne puissent pas donner quelques indices sur une pratique de la *pronunciatio* (ou de l'*actio*) qui perdurera au moins jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

Quant aux corps, à la gestuelle, c'est, comme pour l'époque baroque, grâce à la fourmillante iconographie que nous pouvons proposer une solution à leur éloquence. En effet, les arts graphiques et plastiques de l'époque sont une présentation d'une réalité, vue à travers l'esthétique du temps et la rhétorique – de même que l'est le théâtre. Pourquoi ne pas tracer des liens entre les deux – d'autant que quelques documents<sup>2</sup> nous confirment dans cette voie ? C'est donc à partir des peintures, sculptures, gravures de l'époque que nous avons pu élaborer nos grammaire et vocabulaire du corps : gestuelle, mais aussi appuis dans le sol (notamment des appuis en demi-pointe, très différents de ceux du corps baroque), *contraposto*, torsions vectrices d'émotions.

Après ces considérations sur notre recherche historique, il semble important de rappeler, en guise de conclusion, que le travail que nous proposons se veut néanmoins extrêmement contemporain. Si nous œuvrons à proposer une forme théâtrale en lien avec les pratiques du temps de sa composition (que nous nous intéressions aux répertoires des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> ou XVII<sup>e</sup> siècles), nous ne nierons jamais ni l'histoire théâtrale qui s'est écoulée depuis, ni tout simplement le fait essentiel que nous sommes des gens de théâtre du XXI<sup>e</sup> siècle qui nous représentons devant des spectateurs du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce lien à notre époque nous paraît essentiel pour tendre à une universalité de l'émotion, pour tâcher de parler non pas à une élite intellectuelle au fait de ces pratiques anciennes, mais, comme c'était l'intention initiale de la rhétorique, pouvoir émouvoir le spectateur quel qu'il soit. C'est pourquoi nous allons parfois aussi chercher nos influences en dehors de l'Occident post-médiéval – beaucoup en Asie et en particulier au Japon, où la tradition de théâtres codifiés n'a pas connu d'interruption. Dans la tragédie, le *Nô*, son rythme, l'impavidité de ses masques, sont une esthétique, des références et même un travail du corps auxquels nous avons souvent recours.

Cette universalité recherchée permet au spectateur de se projeter dans ses propres références et de trouver dans notre proposition des allusions qui ne sont pas intentionnelles, mais qui, dans son propre cheminement émotif, vont créer des résonances pour le toucher. Ainsi, la prière de Phèdre à Diane – ou sa malédiction –

Ouvre le coeur glacé d'Hippolyte et lui mets  
Les tisons de l'amour dans ses os enflammés

reprend des gestes attestés ou imaginés d'après la grammaire de la gestuelle rhétorique renaissante, mais a pu évoquer à certains une magique cérémonie vaudoue et terrifiante, amplifiant pour eux l'horreur mystique de ce moment. Si nous n'y avons pas pensé, ce parallèle nous a intéressés – car l'aura mystérieusement inquiétante que charrient dans l'imaginaire collectif ces cérémonies rejoint notre intention de créer un moment hors du reste de l'extrait, un moment suspendu d'horreur.

---

<sup>2</sup> Voir notamment Balthazar Beaujoyeux. *Le Ballet comique de la Reine*, Paris, Adrien Le Roy, Mamert Patisson, 1582, f. 4r.

Cet acte III d'*Hippolyte* – comme toutes nos autres productions – ne se voulait pas pièce de musée, antiquité à regarder derrière une vitrine, mais comme un trait d'union vivant entre deux époques, pour rendre justice à l'éloquence déclamée dont la force, traversant les époques, ne peut être démentie, et ainsi parler, toucher, émouvoir nos contemporains.

Hippolyte de Robert Garnier. Acte III par la Compagnie Oghma (Elsa Dupuy, Julia de Gasquet, Charles Di Meglio).  
[Retour sur un travail et un entretien.](#)

## PLAN

---

## AUTEUR

---

Charles Di Meglio

[Voir ses autres contributions](#)