
ODÉON

THÉÂTRE
DE L'EUROPE

Absalon, Absalon !

d'après **William Faulkner**
adaptation et mise en scène
Séverine Chavrier

Surtrages en anglais

samedis 29 mars et 5 avril

Tournée 2025

22 et 23 avril

Centre dramatique national Orléans Centre-Val de Loire

Pour aller plus loin

Écoutez les émissions de France Culture avec Séverine Chavrier



Et aussi...

jusqu'au 13 avril / Berthier 17^e

L'Amante anglaise

de Marguerite Duras

mise en scène **Émilie Charriot**

2 – 23 mai / Berthier 17^e

Léviathan

texte de **Guillaume Poix**

conception et mise en scène

Lorraine de Sagazan

6 mai – 13 juin / Odéon 6^e

L'Hôtel du Libre-Échange

de **Georges Feydeau**

mise en scène **Stanislas Nordey**

Responsable de la publication : Olivier Schnoering
Réalisation : Sarah Causse
Contenu éditorial : Raphaëlle Tchamitchian
Conception graphique : Atelier ter Bekke & Behage
Maquettistes : Solie Morn
Imprimerie : Media graphic

Licences d'entrepreneur du spectacle
L-R-22-405 – L-R-22-416

Absalon, Absalon !

d'après **William Faulkner**

adaptation et mise en scène

Séverine Chavrier

26 mars – 11 avril 2025

Odéon 6^e

durée 5 heures

1h40 / entracte / 1h20 / entracte / 1h20

avec

Pierre Artières-Glissant

Daphné Biiga Nwanak

Jérôme de Falloise

Alban Guyon

Adèle Joulin

Jimmy Lapert

(du 26 au 29 mars

et du 4 au 11 avril)

en alternance avec

Deborah Rouach

(25 mars et du 1^{er} au 3 avril)

Armel Malonga

Hendrickx Ntela

Kevin Bah "Ordinateur"

Laurent Papot

Christèle Tual

avec la participation de

Maric Barbereau

(28, 29 mars et du 4 au 9 avril)

en alternance avec

Remo Longo

(du 25 au 27 mars et

les 1^{er}, 2, 3, 10, 11 avril)

traduction

René-Noël Raimbault

révisée par

François Pitavy

scénographie, accessoires

Louise Sari

son

Simon d'Anselme de Puisaye,

Séverine Chavrier

composition musicale

Armel Malonga

lumière

Germain Fourvel

création vidéo

Quentin Vigier

costumes

Clément Vachelard

cadreuse

Claire Willemann

éducation des oiseaux

Tristan Plot

dramaturgie, assistant à la mise

en scène

Eleonore Bonah, Maria-Clara Castioni,

Marie Fortuit, Baudouin Woehl

conseil dramaturgique diversité

et politiques de représentation

Noémi Michel

assistant à la scénographie

Tess du Pasquier

assistant aux costumes

Andréa Matweber

conception de la motorisation

de la voiture

Vincent Wüthrich

conception des poupées

Chantal Sari

direction de production

Pauline Pierron

production

Pascale Reneau

assistant à la production

Elena Andrey

et l'équipe technique de

l'Odéon-Théâtre de l'Europe

avec l'équipe technique de la Comédie

de Genève

Mateo Gastaldello, Sylvain Sarrailh,

Mansour Walter

lumière

Thomas Rebut

son

Alizée Vazeille

vidéo

Gilles Borel

costumes

Karine Dubois

conception et dessin

Alain Cruchon, Gilles Perrier

serrurier

Hugo Bertrand, Wondimu Bussy

menuisier

Yannick Bouchex, Balthazar Boisseau,

Mathias Brigger

renfort construction

Julien Fleureau

construction des décors

Ateliers de la Comédie de Genève

créé le 29 juin 2024 au Festival d'Avignon

production Comédie de Genève

coproduction Centre dramatique national

Orléans Centre-Val de Loire, Les

Théâtres de la Ville de Luxembourg, Teatre

Nacional de Catalunya (Barcelone),

Théâtre de la Cité Centre dramatique

national Toulouse Occitanie, Bonlieu

Scène nationale d'Annecy, Théâtre de

Liège, DC&J Création, Festival d'Avignon

avec le soutien de la Fondation

Ernst Göhner (Zoug)

avec la participation artistique

du Jeune théâtre national

remerciements à Caroline Bonnafous,

Judith Zagury, l'ensemble des équipes

de la Comédie de Genève et du

Centre dramatique national Orléans

Centre-Val de Loire

Un certain fracas des temps

Entretien avec Séverine Chavrier

Après *Les Palmiers sauvages* en 2016, vous revenez à Faulkner avec l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre, *Absalon, Absalon !*. Qu'est-ce qui vous attire chez cet auteur et qui vous pousse à y revenir ?

Les Palmiers sauvages est un texte particulier, une romance qui s'éloigne du cœur de l'œuvre de Faulkner, centré sur le comté de Yoknapatawpha, dans le Mississippi. Je m'étais toujours dit que je m'attaquerais un jour à son vrai sujet, celui d'*Absalon, Absalon !*, à savoir un récit où l'histoire des Blancs est vue à travers le regard des Noirs, et, comme le dit Édouard Glissant dans *Faulkner Mississippi*, une démonstration de l'impossible légitimité d'une Amérique fondée sur une terre deux fois violée à travers le génocide des Indiens et l'esclavage des Noirs. L'épopée de Thomas Sutpen, cet homme pris dans une folie d'engendrement masculine, est une parabole de la société américaine et de son délire de pureté. Une goutte de sang noir y est synonyme de condamnation, rendant le métissage (théoriquement) impossible.

Au-delà de ce roman opaque et fou, je suis sensible à beaucoup d'éléments de la poétique faulknerienne : son rapport au son ; son rapport à la nature, qu'il envisage souvent comme une entité prémonitoire ; ses personnages féminins, que, malgré les accusations de misogynie qui lui ont été faites, je trouve très forts, qu'elles soient étouffées dans leur chair comme la tante Rosa ou au contraire masculines et vindicatives comme dans *Les Palmiers sauvages* ; la place qu'il donne au regard de l'enfance ; et, évidemment, ce qu'on a appelé plus tard le "courant de conscience", qui nous fait entendre les pensées des personnages en temps réel, dans toute leur confusion et leur intensité.

Les livres de Faulkner incluent des personnages noirs et racontent quelque chose de très fort sur les relations raciales, mais ils dépeignent le Sud des États-Unis depuis un point de vue – blanc – qui n'est pas celui qu'on aurait tendance à mettre en avant aujourd'hui...

Faulkner est encore enseigné dans les études afro-américaines, car, bien qu'il raconte le Sud depuis un point de vue blanc, ce regard est traversé par une forme de conscience critique. Il expose la façon dont la société blanche se construit à travers l'oppression raciale et dont ces systèmes de domination imprègnent les structures familiales, nourrissent l'obsession

blanche pour la pureté et façonnent la mémoire collective. Il n'omet pas de rendre compte de l'horreur du monde esclavagiste ; il évoque par exemple la systématisation du viol des esclaves noires par les hommes blancs. Chez Faulkner, les Noirs "endurent", comme il l'écrit dans son *Appendice Compson*, une note rédigée seize ans après *Le Bruit et la fureur* où il précise la place de chacun dans cet ordre du monde sudiste. Ce terme, "endurer", condense une vision de la résilience contrainte et souligne la place des Noirs comme témoins et victimes de l'ordre esclavagiste.

Comment avez-vous pensé la représentation des rapports de domination et de violence inhérents à cet ordre social ?

J'avais deux écueils à éviter : d'un côté, atténuer la violence historique au point qu'elle devienne abstraite ou symbolique ; de l'autre, reproduire une vision simpliste où un maître compatissant intégrerait une esclave noire dans sa famille, à la façon d'*Autant en emporte le vent*. Il ne s'agissait ni de minimiser l'oppression ni de l'édulcorer à travers une lecture romantique des relations raciales. Mon objectif était d'installer une tension permanente, une violence latente, sourde, tout au long du spectacle, qui ne soit pas seulement montrée frontalement, mais ressentie à travers la mise en scène et les dispositifs visuels. Il fallait que le spectacle lui-même soit oppressant, grâce aux outils de la scène. Les caméras infrarouges, qui filment dans le noir, permettent par exemple d'arriver sur quelqu'un et de le surprendre, de le mettre à nu, sans défense. Les caméras fixes permettent de poser un cadre puis d'y faire surgir des présences, des fantômes ou des personnages doubles, triples, multiples. Présente sur scène, la cadreuse Claire Willemann a beaucoup travaillé, elle, sur la fragmentation des corps, un motif central dans les récits et études afro-américaines, notamment à travers de gros plans sur des mains à l'ouvrage.

Le spectacle est tissé de références à notre présent, et vous avez ajouté des dialogues qui débordent du cadre de l'histoire pour ouvrir sur des questions semble-t-il plus personnelles, et inclure le point de vue des acteurs et des actrices.

Il était très important de donner la parole aux interprètes, en particulier aux afro-descendants et afro-descendantes. Dans ma recherche pour déjouer les clichés ou les faire entendre autrement, j'ai beaucoup travaillé à partir de leurs biographies et de leurs langages (en écho au fait que le roman utilise une langue orale, vernaculaire). Chacun fait des confidences personnelles durant le spectacle, ce qui sème un certain trouble dans le temps, et crée

une forme d'universalité. Arnel Malonga parle d'une guerre qu'il a vécue au Congo au moment où la guerre de Sécession surgit dans le récit ; Jérôme de Falloise évoque l'implication de membres de sa famille dans la traite transatlantique ; tout le monde a travaillé sur la figure du père... Chacun était libre d'avoir la connaissance du roman qu'il voulait, puisque, finalement, ce qui m'intéresse, c'est comment la matière traverse chaque interprète, comment il la restitue et, au-delà, comment une histoire nous prend, comment on la porte en nous. "Notre héritage n'est précédé d'aucun testament", dit René Char. Dans le roman, le jeune Quentin Compson est "contaminé", comme dirait Glissant, par l'histoire que la tante Rosa lui raconte et qu'il essaye ensuite de reconstituer avec son camarade d'université. Quel fardeau sa génération porte-t-elle ? Et comment sommes-nous, nous aussi, "contaminés" ?

Votre esthétique, extrêmement hétérogène, est construite par l'assemblage de toutes sortes d'objets, de matières et de disciplines. On voit sur scène des poupées, des voitures, un cercueil, du sable, du tissu... Était-ce ici une façon de reconstituer le "vertige" de l'écriture faulknerienne ?

Je l'espère ! En lien avec la question de l'enfance et avec le jeu – que Faulkner adore – sur les troubles de genre et d'âge (la tante Rosa est plus jeune que ses neveux et nièces), j'ai travaillé, grâce aux caméras notamment, à jeter un certain trouble entre les différentes échelles au plateau, de la petite maison de poupée à la grande maison pharaonique, ainsi que sur l'impatience infantile liée au désir de possession. L'une des gageures scénographiques était de rendre compte de l'immensité du domaine de *Sutpen's Hundred* ; le matière de la terre y participe en convoquant l'idée du terrain en friche sur lequel on va ensuite construire. Héritières du cheval, les voitures renvoient à l'imaginaire de la route et de la conquête, mais aussi au phénomène beaucoup plus récent de ces Américains qui se retrouvent contraints de vivre dans leur voiture – signe d'un capitalisme décadent. L'habitable de ces voitures est tour à tour un lieu de confiance, d'attente, d'errance, de pauvreté, de révolte... L'image du cercueil qui ouvre le spectacle, un élément récurrent chez Faulkner, est née très tôt dans le processus de création. Sutpen est un fantôme qui sort de son propre tombeau pour hanter l'histoire ; le cercueil incarne ici le poids du "passé qui ne passe pas", mais aussi l'obsession d'un homme pour sa propre lignée, au point de vouloir engendrer depuis la mort.

Vous l'avez évoquée à plusieurs reprises : la vidéo est très présente dans le spectacle, ce qui n'est pas sans faire écho à l'Amérique comme pays du cinéma et de l'image.

L'histoire de l'Amérique est en effet aussi une histoire du cinéma ; nous avons joué avec différents types d'images et de références, depuis le reportage télé jusqu'au cinéma muet en passant par le film noir. Pour moi, ce spectacle est un tournage continu. La vidéo renvoie à la machine-image qui nous broie toutes et tous. Cette gigantesque maison est aussi un *billboard*, c'est-à-dire un panneau d'affichage publicitaire, dans le désert. Derrière, il n'y a rien. C'est un écran, presque de papier. La question du cinéma est d'autant plus nodale que le spectacle met aussi en tension l'histoire du médium à travers une lecture plus politique : un moment met par exemple en lumière, à travers la parole d'un professeur, la manière dont les corps noirs ont été cadrés, contraints et réduits à des stéréotypes à travers le regard blanc du cinéma hollywoodien.

Vous avez également incorporé deux danses, le coupé-décalé et le krump. Pourquoi ce choix ?

C'est d'abord lié aux interprètes. J'ai découvert Kevin Bah, dit "Ordinateur", il y a dix ans, et je me suis toujours dit que si un jour je mettais en scène *Absalon, Absalon!*, ce serait avec lui. Hendrickx Ntela est artiste associée au Théâtre national de Bruxelles, et j'adore sa virtuosité. Le krump est une danse magnifique, chargée de rage, mais qu'elle approche avec douceur, sensualité. Le coupé-décalé et le krump sont deux danses improvisées nées dans les années 1990-2000 qui portent en elles une histoire d'oppression : la première a été inventée dans les milieux ivoiriens à Paris avant d'être adoptée en Afrique francophone, et la seconde est née dans les quartiers populaires de Los Angeles. Comme la musique, ce sont des formes d'expression à part entière. Il n'y a pas de chorégraphie figée, mais un langage dansé qui s'est construit à partir du roman et du travail des interprètes. Kevin Bah dit qu'il peut "tout danser, même le brossage de dents !". Ces moments ont quelque chose à voir avec le *duende* en ce qu'ils sont chargés d'une force critique, éruptive. Quand Kevin danse, il se brûle. Je ne sais pas comment, mais ça vient de loin. C'est vital.

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian, le 21 février 2025

Si peu de trace

Car on laisse si peu de trace, voyez-vous. On naît, on essaye ceci ou cela sans savoir pourquoi, mais on continue d'essayer ; on naît en même temps qu'un tas d'autres gens, tout embrouillé avec eux, comme si on s'efforçait, comme si on était obligé de faire mouvoir avec des ficelles ses bras et ses jambes, mais les mêmes ficelles sont attachées à tous les autres bras et jambes et tous les autres essaient également et ne savent pas non plus pourquoi, si ce n'est qu'ils se prennent dans les ficelles des autres comme si cinq ou six personnes essayaient de tisser un tapis sur le même métier mais avec chacune d'elles voulant tisser sur le tapis son propre dessin ; et cela ne peut pas avoir d'importance, on le sait, ou bien Ceux qui ont installé le métier à tisser auraient un peu mieux arrangé les choses, et pourtant cela doit avoir de l'importance puisque l'on continue à essayer ou que l'on est obligé de continuer, et puis tout à coup tout est fini et tout ce qui vous reste c'est un bloc de pierre avec quelque chose de griffonné dessus, en admettant qu'il y ait quelqu'un qui se souvienne ou qui ait le temps de faire mettre le marbre en place et d'y faire marquer quelque chose, et il pleut dessus et le soleil brille dessus et au bout d'un peu de temps on ne se rappelle plus ni le nom ni ce que les marques essayaient de dire, et cela n'a pas d'importance. Alors, peut-être, si l'on pouvait aller trouver quelqu'un, le plus étranger possible, et lui donner quelque chose – un bout de papier – quelque chose, n'importe quoi, qui n'aurait en soi aucune signification, pas même pour le lire ou le conserver, pas même pour se donner la peine de le jeter ou de le détruire, ce serait du moins quelque chose simplement parce que ce serait arrivé, qu'on se le rappellerait ne fût-ce que parce qu'il serait passé d'une main à une autre, d'un esprit à un autre, et ce serait au moins une marque, une chose, quelque chose qui puisse laisser une empreinte sur quelque autre chose qui fut autrefois pour la raison qu'elle peut mourir un jour, tandis que le bloc de pierre ne peut être est parce qu'il ne peut jamais devenir fut parce qu'il ne peut jamais mourir ou disparaître...

William Faulkner, *Absalon, Absalon!*, Gallimard, 2000 [1953]



Daphné Biiga Nwanak et Armel Malonga © Alexandre Akye



Faulkner lu par Édouard Glissant

Au moment où Faulkner écrit, l'enjeu est bien (pour lui) celui du fondement absolu de cette communauté du Sud, et la légitimité interrogée est celle de l'établissement originel absolu, disons : de la Genèse, qui en serait la source irréfutable. Toute l'œuvre est ainsi décidée à partir d'un a priori infranchissable, d'une question en vertige : comment éclairer les "commencements" du Sud, cet accaparement de la terre par des Blancs venus d'Europe et à vrai dire de nulle part, tous en proie (dans l'œuvre) à une violence irrépressible, qui n'avaient certes pas le droit d'acheter ces "grands Bois" des mains des derniers Indiens, gardiens de la terre, lesquels n'avaient certes pas le droit de les leur vendre ? [...] Comment comprendre ou au moins envisager cette "damnation" du Sud ? Est-elle liée à l'obscur enchevêtrement de l'esclavage, de ses racines, de sa tourmentée histoire ? [...]

Il n'y a pas de réponse donnée à ces questions primordiales. [...]

L'inconcevable et impossible condition du pays [...] en fait un absolu : un lieu de la contradiction sans remède, où l'humaine condition est non pas à étudier, mais à interroger à son tour. Pour quoi il n'y a pas chez Faulkner de science du personnage – cette prétendue épaisseur du récit –, mais un vertige de personnes, éclatant et irrémédiable.

[...]

Les contaminés. Ceux de la race de Quentin Compson, qui fait au profit de son camarade d'université, Shreve le Canadien, le lien entre les récits de son père et ceux de Rosa Coldfield (c'est à propos de Sutpen), et qui chante ainsi la geste maudite. Il y a ce qu'il a vu lui-même, ce qu'il a vu en compagnie de Rosa Coldfield, ce que celle-ci lui a rapporté, ce que son grand-père le général a vu et a rapporté à son père M. Compson qui le lui a rapporté, et ainsi de suite, dans la grande contamination d'*Absalon ! Absalon !*. [...] Pour ces sortes de témoins, l'histoire qu'ils rapportent les contamine en effet, mais c'est en dépit du fait qu'ils n'y ont aucune part majeure et directe et qu'ils n'y portent aucune conscience agissante. Ce n'est pas le savoir qui les touche et les change, mais la panique lancinante d'avoir à choisir entre savoir et non-savoir. Ils sont la souffrance qui interroge. D'où leur béance : l'effacement, le transport extrême des sentiments, un goût imparable pour le néant.

Édouard Glissant, *Faulkner Mississippi*, Gallimard, 1996

Fragmentation des corps, fragmentation des sujets

[La] distinction [...] entre "corps" et "chair" [est] la distinction centrale entre la position de sujet captif et celle de sujet libre. En ce sens, avant le "corps", il y a la "chair", ce degré zéro de la conceptualisation sociale qui n'échappe pas à la dissimulation sous le pinceau du discours ou des réflexes de l'iconographie. Même si les hégémonies européennes ont volé des corps [...] aux communautés d'Afrique de l'Ouest, de concert avec les "intermédiaires" africains, nous considérons cette irréparabilité humaine et sociale comme un crime élevé contre la *chair*, car ce sont les femmes et les hommes africains, en tant qu'individus, qui ont enregistré la blessure. Considérer la "chair" comme un récit premier, c'est l'envisager comme déchirée, divisée, écartelée, enchaînée au trou du navire, tombée ou "échappée" par-dessus bord.

Hortense J. Spillers, "Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book", *Diacritics*, vol. 17, n° 2, été 1987. Traduit de l'anglais par Raphaëlle Tchamitchian

Biographies

William Faulkner

William Faulkner (1897-1962) est l'un des plus grands romanciers américains du XX^e siècle. Né dans une famille ruinée par la guerre de Sécession, il passe la majeure partie de sa vie à Oxford, dans le Mississippi, à gérer ses terres et à écrire. Son œuvre, d'une incroyable modernité, est notamment préoccupée par le Sud des États-Unis en tant que monde perdu, et par la damnation que chacun de ses habitants porte irrémédiablement en lui. Parfois considéré comme son roman le plus abouti, *Absalon, Absalon!* paraît en 1936, au beau milieu d'une prodigieuse période créatrice, qui commence avec *Le Bruit et la fureur* en 1929 et s'achève avec *Descends, Moïse* en 1942. Faulkner reçoit le prix Nobel de littérature en 1949.

Séverine Chavrier

Metteuse en scène, comédienne et musicienne, Séverine Chavrier a un goût prononcé pour le mélange des arts et des genres. Avec sa compagnie La Sérénade interrompue, elle construit ses spectacles en plongeant dans l'univers d'auteurs qu'elle affectionne, et invente des formes singulières à partir de toutes sortes de matières : le corps, la parole, la vidéo, les sons du piano, les objets... En plus des *Palmiers sauvages*, elle a présenté aux Ateliers Berthier deux adaptations de Thomas Bernhard : *Nous sommes repus mais pas repentis*, inspiré du *Déjeuner chez Wittgenstein*, en 2016, et *Ils nous ont oubliés* d'après *La Plâtrière* en 2022. Après avoir dirigé le Centre dramatique national d'Orléans / Centre-Val de Loire pendant six ans, elle prend la tête de la Comédie de Genève en 2023.

Soutenir le Théâtre de l'Odéon

Vous êtes un amoureux de théâtre et souhaitez soutenir l'Odéon-Théâtre de l'Europe dans ses grandes missions : création artistique, éducation, développement durable... ? Rejoignez les mécènes de l'Odéon qui, grâce à leur engagement, font rayonner le théâtre de demain auprès de tous les publics.

Particuliers

Devenez plus qu'un spectateur en rejoignant le Cercle de l'Odéon

Profitez de nombreux avantages selon votre niveau d'adhésion : facilités de billetterie, présentation de saison et réservations en avant-première, rencontres avec les artistes, dîners et soirées privilégiées...

Entreprises

Cultivez l'émotion auprès de vos collaborateurs et clients à l'Odéon

Orientez votre soutien vers un projet au plus proche de vos valeurs et bénéficiez de contreparties exclusives à l'Odéon.

Organisez vos événements dans le cadre unique et prestigieux du théâtre.

Rejoindre l'Odéon, c'est s'associer à l'histoire d'une institution culturelle et européenne de premier plan et promouvoir le meilleur de la création !

En vertu de la loi du 1^{er} août 2003 en faveur du mécénat, les dons versés à l'Odéon-Théâtre de l'Europe donnent droit à une déduction fiscale de 60 % du montant du don pour les entreprises et de 66 % du montant du don pour les particuliers.

Contact
L'équipe mécénat
01 44 85 41 12
cercles@theatre-odeon.fr

L'Odéon remercie les membres du Cercle et les entreprises mécènes pour leur engagement précieux en faveur du théâtre.



CERCLE DE
L'ODÉON



CERCLE
GIORGIO
STREHLER



Hermès, la ligne continue

Photographie retouchée



HERMÈS
PARIS