

LE PASSÉ

À partir du destin de Ékatérina Ivanovna, qui trouve refuge dans la débauche après avoir survécu à la tentative d'assassinat de son mari, *Le Passé* explore les gouffres et les abîmes d'un monde perdu : l'œuvre méconnue de Léonid Andréïev, auteur russe injustement relégué à l'oubli après la révolution de 1917. C'est le traducteur André Markowicz qui suggère sa lecture à Julien Gosselin, lorsque ce dernier lui confie son désir de faire un spectacle qui mettrait sur le même plan «la disparition du théâtre et la disparition à venir de l'humanité». Considérer le passé, depuis notre présent, avec le même regard distant et incertain que celui porté vers le futur. Tel serait le vertige que produit *Le Passé*, à travers une mise en scène où les formes contemporaines se conjuguent aux souvenirs d'une théâtralité d'autrefois. *It begins with the fate of Ékatérina Ivanovna who, after surviving an attempt on her husband's life, takes refuge in debauchery. Le Passé explores the depths and abysses of a world that no longer exists: the untapped work of Leonid Andrejev, a Russian writer unjustly forgotten after the 1917 revolution. The translator André Markowicz suggested its reading to Julien Gosselin when he expressed his wish to create a show that would put 'the disappearance of theatre and the future disappearance of humanity' on an equal footing. To have the ability to look at the past, from the perspective of the present, with the same distant and uncertain gaze with which we look at the future. This is the dizzying effect of Le Passé, a production which combines contemporary forms with a memory of past.*

DURÉE
DURATION
4H20
(2H20,
ENTRACTE,
1H30)

traduction / translation
André Markowicz

scénographie, masques
set design, masks
Lisetta Buccellato

dramaturgie / dramaturgy
Eddy D'aranjo

musique / music creation
Guillaume Bachelé
Maxence Vandevelde

lumière / lighting designer
Nicolas Joubert

vidéo / video designer
Pierre Martin Oriol
Jérémie Bernaert

son / sound designer
Julien Feryn

costumes / costume designer
Caroline Tavernier
Valérie Simmoneau

accessoires / props
Guillaume Lepert

collaboration aux masques
masks collaboration
Salomé Vandendriessche

assistanat à la mise en scène
stage direction assistant
Antoine Hespel

réalisation des surtitres en anglais / english surtitles
Maria Wünsche (Panthéa)

régie des surtitres
surtitles operator
Sacha Pernas

construction du décor
et toile peinte
set construction
and painted canvas
Ateliers Devineau

et l'équipe technique de
l'Odéon Théâtre de l'Europe

Équipe technique
Cie Si vous pouviez lécher
mon cœur

régie générale
general stage manager
Simon Haratyk
Guillaume Lepert

d'après / based on
**LÉONID
ANDRÉÏEV**
adaptation et mise en scène / *adaptation and direction*
**JULIEN
GOSSELIN**
AVEC / WITH
**GUILLAUME BACHELÉ, JOSEPH DROUET,
DENIS EYRIEY, CARINE GORON,
VICTORIA QUESNEL, ACHILLE REGGIANI,
MAXENCE VANDEVELDE
ET JÉRÉMIE BERNAERT, BAUDOUIN RENCUREL
(CADRE VIDÉO / CAMERAMEN)**

1^{RE} SÉQUENCE <i>Ékatérina Ivanovna</i> , acte 1 Pièce de 1912	3^E SÉQUENCE <i>Ékatérina Ivanovna</i> , acte 2	6^E SÉQUENCE <i>Dans le brouillard</i> Nouvelle de 1902	8^E SÉQUENCE <i>La Résurrection des morts</i> (intermède) Nouvelle écrite entre 1910 et 1914
2^E SÉQUENCE <i>Requiem</i> Pièce de 1916	4^E SÉQUENCE <i>L'Abîme</i> Nouvelle de 1902	ENTRACTE 7^E SÉQUENCE <i>Ékatérina Ivanovna</i> , acte 3	9^E SÉQUENCE <i>Ékatérina Ivanovna</i> , acte 4
	5^E SÉQUENCE La mer		

13 SEPTEMBRE — 4 OCTOBRE
ODÉON PARIS 6

vidéo / video
Jérémie Bernaert, David
Dubost, Antoine Hespel,
Baudouin Rencurel

lumière / lighting
Zélie Champeau,
Nicolas Joubert

régie son / sound operator
Julien Feryn, Hugo Hamman

accessoiriste / prop master
David Ferré

habillement
costumes operator
Caroline Tavernier

production
Si vous pouviez lécher
mon cœur, Odéon Théâtre
de l'Europe

coproduction
Odéon Théâtre de l'Europe,
Le Phénix – scène nationale
de Valenciennes pôle
européen de création,
Théâtre national
de Strasbourg, Théâtre
du Nord – centre
dramatique national Lille
Tourcoing Hauts-de-France,
Célestins – Théâtre
de Lyon, Théâtre national
populaire, Maison
de la culture d'Amiens,
L'Empreinte – scène
nationale Brive-Tulle,
Château Rouge – scène
conventionnée à Annemasse,
Comédie de Genève,
Wiesbaden Biennale, La
Passerelle – scène nationale
de Saint-Brieuc, Scène
nationale d'Albi, RomaEuropa

avec l'aide du ministère
de la culture et avec
la participation artistique
du Jeune théâtre national

avec le soutien de
Montevideo – centre d'art,
du T2G Théâtre de
Gennevilliers

Léonid Andréïev, *Ékatérina
Ivanovna* suivi de *Requiem*,
traduit du russe par André
Markowicz, éditions
Mesures, 2021

spectacle créé
le 10 septembre 2021
au Théâtre national
de Strasbourg

en tournée
Centre Onassis – Athènes
du 16 au 19 octobre 2025

ENTRETIEN AVEC JULIEN GOSSELIN

William Ravon Avant *Le Passé*, tu avais toujours travaillé à partir d'œuvres contemporaines. Ce spectacle a marqué un tournant, puisqu'il s'agissait de ta première mise en scène d'un texte plus ancien – un choix que tu as d'ailleurs renouvelé par la suite. Qu'est-ce qui a motivé ce changement ?

Julien Gosselin Quand je travaillais sur Don DeLillo, sur *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*, j'ai eu, à un moment, cette image en tête: celle d'une troupe de théâtre en costumes anciens, répétant un Tchekhov ou quelque chose dans cet esprit, et mourant les uns après les autres. Cette image m'est venue parce que j'avais l'impression que mes spectacles étaient constamment regardés en comparaison avec un théâtre plus traditionnel, un théâtre de répertoire. Je me suis alors dit: un jour, je ferai un classique, mais je montrerai que cette littérature-là, d'une certaine manière, est morte. Cette idée m'est restée en tête, et elle est revenue quelques années plus tard. Je me suis d'abord intéressé aux *Enfants du soleil* de Maxime Gorki. J'ai alors demandé à son traducteur André Markowicz, s'il avait d'autres textes à me proposer; s'il songeait à des pièces de cette époque qui porteraient en elles une idée de fin du monde – car je voulais faire un spectacle qui montrerait à la fois la fin du monde et la fin du théâtre, ou du moins la fin d'un certain théâtre. Je ne sais pas si c'est pour cette raison, mais il m'a répondu qu'il avait quelque chose de plus intéressant, de plus étrange, de plus triste à me faire lire. C'est à ce moment-là qu'il a commencé à m'envoyer des textes, et en lisant plusieurs pièces de Léonid Andréïev, cela a été une sorte de

W. R. Dans ta note d'intention, tu annonçais le spectacle comme « un adieu critique et sincère à l'académisme ». Ces mots résonnent aujourd'hui avec l'édito de la saison actuelle, où tu appelles de tes vœux une rupture avec la célébration du répertoire et du patrimoine, pour qu'adviennent des formes nouvelles et inconnues... Pourquoi ce rapport d'adversité ?

J. G. Je me suis dit ça il n'y a pas très longtemps: je crois que n'importe quel mouvement artistique – ou n'importe quel artiste – a besoin d'adversité. Pour ne pas dire d'ennemi. Mais, en fait, il faudrait dire d'ennemi. Parfois, ironiquement ou comiquement, je me dis que je serais bien embêté dans un monde où je n'aurais plus d'ennemi esthétique. Et je crois que ça m'intéresse aussi, quand je deviens, d'une certaine manière, l'ennemi esthétique d'autres. Parce que je vois bien que, au fond, ça fonctionne comme ça. Que ça travaille comme ça. Ma question est de positionner un geste de théâtre comme quelque chose qui est en opposition. Et je crois très fort à cette idée-là. *Le Passé*, c'est une opposition à ce qu'on pourrait appeler, de manière générale, le patrimoine. Quand je me positionne contre un certain théâtre dans le théâtre que je fais, comme dans *Le Passé*, par exemple, c'est à la fois une prise de position esthétique, et en même temps un travail de très grande intimité, qui a à voir avec mon rapport à ce que le théâtre produit

W. R. Pourtant, depuis *Le Passé*, tes spectacles se réfèrent à l'histoire du théâtre, sous forme de citations, voire de *reenactments*. S'ils ne relèvent pas d'une volonté patrimoniale, quel sens donnes-tu à ce désir affirmé d'inscrire ces fragments d'histoire de la scène dans tes créations ?

J. G. Pour moi, c'est complètement exotique. Une chose que les gens ne comprennent pas toujours, c'est que je n'arrive pas à m'inscrire dans une histoire du théâtre français – une histoire traditionnelle, à proprement parler. Il m'a fallu du temps pour accepter que je fasse partie de cette histoire: celle qui se joue sur de grandes scènes, avec des acteurs, des techniciens, des textes. Je ne me sentais pas du tout issu de cette lignée-là. L'arrivée du théâtre, en tant que forme traditionnelle, s'est imposée chez moi par des dispositifs d'ironie, ou de mise en conflit. Parfois, cependant, je pense à cette image du serpent qui se mord la queue: est-ce que, au bout d'une vie de recherche formelle, on ne finit pas par trouver la forme la plus pure dans un Racine ou un Molière en costume ? Dans *Le Passé*, il y a une toile peinte, qui représente la mer, avec un orchestre jouant une musique de tempête... Si l'on m'avait dit ça il y a quinze ans, j'aurais répondu: « Jamais je ne mettrai ça sur un de mes plateaux. » Mais le fait de les citer ne produit pas chez moi une émotion réactionnaire. Plutôt le sentiment d'assister à quelque chose qui n'existe plus. Quelque chose de perdu. Quelque chose qui n'a presque plus aucun lien avec nous – une sorte de lointain vestige de culture, un petit feu qu'on retrouve, et qu'on avait oublié. Ce qui me passionne particulièrement, c'est l'idée que les spectacles puissent intégrer une forme de mémoire des formes. Tu parlais tout à l'heure d'un espace de citation: j'aime bien que les spectacles soient traversés par cette dimension-là, comme s'ils portaient en eux une sorte de palimpseste. Je me suis dit récemment que ce que j'aimais, c'était que l'histoire des formes, l'histoire de la scène, soit présente à l'intérieur même des spectacles.

W. R. Si tes spectacles ne véhiculent pas de message au sens strict, ils sont souvent le lieu d'un partage émotionnel. Ils laissent une sensation – souvent mélancolique –, pourtant ce n'est pas une mélancolie romantique, empreinte de nostalgie pour le passé.

J. G. Il y a une chose que je me demande beaucoup en ce moment. J'ai mis du temps à comprendre – même si c'est quelque chose qu'on vous fait remarquer très vite. Souvent, les gens vous disent: « Votre théâtre, c'est comme ça. » Et vous, vous ne savez pas. Vous vous dites: « Ah bon ? Ce que je suis capable de produire ressemble à ça ?» Généralement, quand on fait ses premiers spectacles, on est très loin de savoir ce qu'on a réellement envie de faire. Entre ce qu'on désire produire et ce qu'on est capable de faire,

« Je voulais faire un spectacle qui montrerait à la fois la fin du monde et la fin du théâtre, ou du moins la fin d'un certain théâtre. »

choc. Rétrospectivement, je crois que ce choc venait du fait qu'Andréïev se situe à la lisière de deux périodes: d'un côté, un naturalisme hérité de Tchekhov; de l'autre, les premières expérimentations symbolistes, juste avant les grands mouvements du XX^e siècle comme le futurisme ou le surréalisme. En le lisant, je me suis dit que cela correspondait exactement à l'endroit où je me trouvais à ce moment-là: non plus dans le désir de faire un théâtre qui « ressemble à du théâtre », mais un théâtre qui pose un problème dans sa forme. Et surtout, je me suis rendu compte qu'il y avait une forme de morbidité dans ces textes qui soutenait mon propos: à savoir que l'œuvre du passé n'est pas simplement quelque chose qui continue de nous parler aujourd'hui, mais qu'elle raconte aussi le trajet d'un spectateur vers une œuvre disparue. J'avais la sensation que les mots d'Andréïev, grâce à cette langue symboliste, rendaient au texte une sorte d'actualité totale – ce qui le faisait apparaître comme un objet mort. Le spectacle est donc parti de là: aller vers les costumes anciens, vers des textes anciens, vers un répertoire – même s'il s'agit d'un répertoire un peu étrange – non pas pour en observer l'actualité éventuelle, mais pour en observer la mort. Faire du théâtre, non pas pour en célébrer la vitalité, mais pour rendre encore plus sensible sa disparition.

W. R. Avec le recul des années, serais-tu capable de décrire ton style ? On entend souvent dire: « Ça, c'est du Gosselin. » Toi, qu'est-ce que cela t'évoque ?

J. G. Je crois savoir ce que les gens pensent quand ils disent ça, même si je suis le moins bien placé pour le dire. Ils doivent parler de quelque chose que je faisais beaucoup au début: une sorte de structure en grande montée et grande redescente, avec des gens qui parlent de plus en plus fort, sur un son de plus en plus fort. Et: fumée, projections de texte. Et maintenant, le fait que ce soit filmé. Le film, le film, le film. Tout ça, c'est vrai. Parfois, je fais attention à ne pas me caricaturer, et parfois, je me caricature. Ou alors, je reproduis des choses que j'ai déjà faites et je suis un peu déçu de moi. Pourtant, je suis toujours un peu surpris. Par exemple, dans *Musée Duras*, il y a un moment, au début d'*Hiroshima mon amour*, où j'ai vraiment la sensation que tous les outils qui composent mon théâtre sont réunis et, en même temps, c'est un moment du spectacle que j'aime beaucoup, que j'avais vraiment envie de faire comme cela. Le défi, souvent, c'est de mettre en scène des choses qu'on ne pense pas être capable de faire. Quand je dis capable – ou pas –, ça signifie regarder cette chose en répétition sans

W. R. Dans *Le Passé*, ce cri-là est pris en charge par l'autotune, emprunté à l'industrie musicale, que tu remotives comme un instrument d'étrangeté et de distanciation.

J. G. Oui, c'est un instrument d'étrangeté, mais ce qui m'intéresse surtout, c'est que, comme dans les chansons de PNL,

W. R. Dans la scène où l'autotune survient, les interprètes sont réduits à n'être que des voix. Souvent, dans ton théâtre, le corps de l'interprète s'estompe, voire disparaît complètement – notamment dans ces moments de projection de l'écriture, où l'on retrouve la matérialité des mots, de la page, du livre.

J. G. Marguerite Duras dit que le jeu enlève au texte. En vérité, je pourrais faire du théâtre uniquement avec du texte projeté. Et je ne sais pas pourquoi je ne le fais pas... Mais si je devais dire quelle est, pour moi, la forme de théâtre la plus évidente, ce serait celle-là: l'idée que le texte, apparaissant dans l'espace même de la représentation, devienne matériel – tout en reproduisant, en même temps, l'expérience de la littérature, qui est une expérience de solitude au milieu du monde. Il n'y a pas toujours eu de la caméra, mais il y a eu dès le début du texte projeté. Il n'y a rien de plus fort. Et puis le théâtre, qui reste un lieu de célébration – et aussi, parfois, de mystique – amène le texte projeté à un autre niveau, au-delà du mot lui-même. À un niveau presque sacré, comme le mot inscrit dans la pierre, dans les tables bibliques. Cette

de la nostalgie, je le refuse de manière intégrale. C'est quelque chose que je reproche à beaucoup d'artistes qui vieillissent: ils finissent par penser que le théâtre, à l'époque où ils l'ont vécu pleinement, avait atteint une sorte de forme idéale, et que cette forme a ensuite été gâchée ou pervertie par les générations suivantes. Moi, je pense que la joie – et la tristesse – de ce métier, c'est qu'à un moment, on trouve une forme qui dit une époque, et que tôt ou tard, cette forme disparaît. Elle se perd dans les limbes du théâtre.

avoir honte de soi-même. C'est une chose que personne ne dit jamais, alors que j'en parle souvent avec d'autres personnes qui font de la mise en scène: c'est une expérience qu'on nomme souvent, la capacité à supporter sa propre honte. Je ne pensais pas que mon propre regard – sur ce que je fais, sur ce que je laisse apparaître – était à ce point traversé par la pudeur. Je me suis rendu compte, en discutant avec beaucoup de gens, même avec celles et ceux qui font un théâtre que je n'aime pas forcément, que ce qu'ils cherchent, au fond, c'est à voir des affects impossibles se libérer sur un plateau. Moi, que l'on puisse nommer des choses impossibles, ça m'intéresse. Et que l'on puisse voir, sur scène, ces affects impossibles se libérer, ça a mis du temps à venir. Avant *Le Passé*, je n'aurais jamais été capable de montrer cela, parce que je ne le comprenais même pas. De la même manière que je n'ai jamais compris pourquoi on criait dans les pièces de Racine, en jouant la tragédie. Aujourd'hui, je ne peux pas dire que j'aime ça, mais je peux dire que je le comprends.

ça puisse atteindre un niveau maximal de lamentation. Il y a un excès dans l'émotion qui pourrait presque faire écho au théâtre antique.

matérialité du mot, c'est aussi la surpuissance du langage: le fait que les choses n'existent pas tant qu'elles ne sont pas nommées. Et ça, cette force-là, le théâtre peut l'amener à la littérature, d'une certaine manière. Le simple fait de faire exister un mot. Je regardais, il n'y a pas longtemps, *Inferno* de Romeo Castellucci dans la Cour d'honneur – et notamment ce qu'il fait avec l'écriture. Il inscrit plusieurs mots en lettres lumineuses, oui, mais ce que j'avais oublié, c'est qu'il y a deux structures lumineuses en forme de guillemets. Et c'est quand même extraordinaire: même les performeurs, les corps, sont placés à l'intérieur des guillemets – donc à l'intérieur de l'espace du langage. Ce qui précède la forme théâtrale, c'est la production du langage. Et ça, c'est quand même extraordinaire.

« J'ai compris que mon travail, même dans sa forme la plus minimale, tendait à faire ressentir une émotion que j'avais perçue pendant la lecture – en la démultipliant. C'est ce geste-là qui me fait faire du théâtre. »

W. R. On a parfois tendance à comparer ton travail au cinéma –, mais qu'en est-il vraiment ? Quelles sont les inspirations visuelles qui structurent ton rapport à l'image et à la vidéo ?

J. G. Ce n'est pas du cinéma. D'ailleurs, je ne pense pas que je filme le théâtre comme je voudrais filmer du cinéma. Le cinéma que j'aime profondément, c'est celui de Theo Angelopoulos, de Nuri Bilge Ceylan. C'est un cinéma contemplatif fait de très longs plans, de paysages. Donc, je n'arrive pas à faire le lien entre ma pratique cinéphile et le théâtre que je fais. Si, quand même, quelqu'un comme Miguel Gomes m'a beaucoup aidé, ou même

W. R. Tu collabores avec une équipe d'interprètes que tu connais bien; certains sont là depuis la création de la compagnie – Si vous pouviez lécher mon cœur. Le fait de travailler dans *Le Passé* à partir d'un matériau non contemporain, et qui plus est dramatique, a-t-il changé votre manière d'aborder le travail ?

J. G. Oui et non. Jusqu'à présent, on avait enchaîné *Les Particules élémentaires*, *2666*, puis *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms* – des spectacles avec des distributions toujours plus larges. Je sentais qu'il fallait amorcer un virage, qu'on était arrivé au bout d'un cycle avec un groupe aussi vaste. En même temps, c'était l'occasion de proposer à des interprètes des rôles qu'ils ou elles n'avaient jamais pu jouer – je pense notamment à Carine Goron ou Victoria Quesnel. Et puis, pour moi, c'était aussi une première: monter un texte sans passer trop de temps à l'adapter, mais en me concentrant davantage sur un vrai travail de mise en scène. C'est-à-dire prendre les mots et aller chercher, non pas leur beau-tôt sur la page, mais ce qu'ils portent scéniquement – comme si ce qu'il y avait à jouer se trouvait sous les mots. J'ai découvert que c'est justement ça que beaucoup de gens ai-

« Dès que le théâtre procède de la nostalgie, je le refuse de manière intégrale. »

W. R. Comment coordonnes-tu les différentes composantes de ton théâtre – la direction d'acteur, la vidéo, la création sonore et musicale, la lumière ? Y a-t-il un ordre rigoureux dans leur élaboration, ou bien tout se construit-il simultanément ?

J. G. Oui, tout en même temps. J'ai constaté que je travaile très lentement tant que je n'ai pas trouvé la forme juste, et très rapidement une fois qu'elle s'impose. Chaque moment d'un spectacle correspond, pour moi, à une forme spécifique. Dès que j'en saisis la structure – formelle ou esthétique – le travail s'accélère, et toutes les compo-

santes se mettent en mouvement simultanément. Le véritable enjeu, à chaque fois, c'est d'atteindre cette structure. Il m'arrive de me perdre dans un spectacle tant que je ne parviens pas à la définir; mais dès qu'elle surgit, tout repose alors sur la capacité à réagir rapidement. Je ne dirige pas les acteurs dans un sens classique du terme. Je ne travaille pas

réplique par réplique, en explicitant le sens de chaque phrase. Je procède plutôt comme on construirait une chanson: à partir du moment où l'interprète a identifié le nœud sensible d'une séquence, le texte peut être saisi dans sa globalité, avec une progression intérieure que l'acteur ou l'actrice explore seule. Mon rôle, à ce stade, consiste à ajuster les niveaux: une interprète qui perçoit la lumière sur lui ou elle, la montée de la musique, le cadrage vidéo, comprend de manière intuitive la zone dans laquelle le souhaite l'emmener. Je dirige la musique et le jeu de manière analogue. Ensuite, je m'appuie souvent sur Eddy D'aranjo, qui m'accompagne en dramaturgie, pour préciser certains enjeux que l'on pourrait qualifier de « stanislawskiens » – le pourquoi d'un mot,

W. R. Tes spectacles travaillent souvent une forme de longueur, de densité. Même en dehors des œuvres-mondes comme Bolaño, tu choisis souvent de travailler sur un corpus important de textes d'un même auteur. Comme ici avec *Le Passé* qui s'appuie sur plusieurs textes d'Andréïev. De quoi cette densité est-elle le symptôme ?

J. G. C'est la plus grande question que je me pose en ce moment – et je n'ai pas de réponse. Je ne comprends pas pourquoi raconter une seule histoire me paraît insuffisant. Et quand je dis « insuffisant », c'est au-delà de ça: j'en suis physiquement incapable. Pourtant, je ne ressens pas cette frustration en tant que spectateur. Mais en tant qu'artiste, je n'y arrive pas. J'ai toujours préféré le roman à la littérature dramatique, souvent parce que je n'aimais pas l'idée qu'il n'y ait qu'un seul fil narratif, avec une résolution. Je partage ce goût pour les structures complexes. Dans *Le Passé*, il y a *Ekaterina Ivanovna*, une pièce qui sert de guide, mais il y a aussi *Requiem*, une pièce de théâtre symboliste très bizarre, deux nouvelles magnifiques, *l'Abîme* et *Dans le brouillard*, un texte poétique fou qui s'appelle *La Résurrection des morts*... J'ai une tendance à aller chercher des textes dits impossibles, parce que je ne parviens pas à me limiter à une idée, ou à une petite partie. Ce que je cherche à raconter, c'est un état profond, quelque chose de plus vaste,

W. R. Tu dis que l'art, tel que tu le pratiques, cherche la vérité, et non la réalité. Quels indices te font sentir, en travaillant, que tu t'en approches ?

J. G. Quand je m'en approche... C'est rare. Quand ça arrive, ça vient par les mots. C'est une adjonction juste d'une voix, d'un groupe de mots et d'un son. C'est quand le théâtre arrive à produire cette zone-là, c'est-à-dire une adjonction d'éléments intellectuels, aidés par l'espace, la musique, mais que à un moment, il y a un dépassement du sens commentable. Quand cette chose-là arrive, c'est ça que j'appellerais une question de vérité. Les émotions les plus fortes au théâtre, c'est pour

d'une intention, d'un déplacement. Là où lui travaille le sens et la psychologie, j'interviens davantage comme un chef d'orchestre – c'est une image un peu convenue, mais qui reste pertinente. Je crois que cela tient aussi à ma propre pudeur. Lorsque j'étais acteur, j'éprouvais une peur panique à l'idée de monter sur le plateau. Mon premier réflexe est donc de construire un espace dans lequel les comédiennes, dans un premier temps, n'ont pas à être immédiatement en prise avec leur gêne à être regardé.e.s. Je définis des positions, des trajectoires, des cadres. Une fois ces zones stabilisées – en dialogue avec eux, car elles sont mouvantes – ils et elles peuvent peu à peu s'en emparer, les habiter, et y gagner une forme de liberté croissante.

ça que j'aime Castellucci ou Liddell, c'est parce que ce sont des émotions dont, malgré une fine analyse, on ne sait déceler la provenance profonde. La compréhension vient d'ailleurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, LE 16 JUIN 2025



Julien Gosselin s'est formé à l'École supérieure d'art dramatique de Lille, dirigée par Stuart Seide. En 2009, avec six camarades issus de sa promotion, il fonde la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur. Il met d'abord en scène *Gènes 01* de Fausto Paravidino et *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling. En 2013, sa mise en scène des *Particules élémentaires*, d'après Michel Houellebecq, présentée au Festival d'Avignon, le propulse sur le devant de la scène européenne. Il se fait alors connaître pour ses fresques théâtrales au long cours, qui adaptent des œuvres romanesques ambitieuses. Il met ensuite en scène *2666* de Roberto Bolaño (2016), puis se confronte à l'œuvre de Don DeLillo à travers une série de spectacles: *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms* (2018), *Le Marteau* et *la Faucille* (2019), ou encore *Vallende Man* (*L'Homme qui tombe*, 2019). En 2021, il monte avec le groupe 45 du Théâtre national de Strasbourg une adaptation du *Dékalog* de Kieslowski, et crée *Le Passé*, à partir de textes de Léonid Andréïev. En 2023, il présente *Extinction*, d'après Thomas Bernhard, Hugo von Hofmannsthal et Arthur Schnitzler, avec une distribution mêlant sa troupe et celle de la Volksbühne. Nommé à la direction de l'Odéon Théâtre de l'Europe. En 2024, Julien Gosselin y reprend pour la saison 2025-2026, *Le Passé* et crée *Musée Duras*, avec la promotion sortante du Conservatoire national supérieur d'art dramatique.

Musiques additionnelles	Sergei Rachmaninoff 1001 nuits / valsees viennoises The Philadelphia Orchestra – Yannick Nézet-Séguin 9 min (loop 2,32 min)	Solveig's Song, Suite No 2, op. 55 Edvard Grieg – Piano 20 min (loop 4,52 min) Pas d'interprète connu	Modest Mussorgsky : <i>A Tear</i> Maria Yudina 6 min (loop 3,18 min)
-------------------------	--	---	--

LE PASSE

Léonid Andréïev Julien Gosselin

avec

GUILLAUME BACHELÉ
JOSEPH DROUET
DENIS EYRIEY
CARINE GORON
VICTORIA QUESNEL
ACHILLE REGGIANI
MAXENCE VANDEVELDE

cadre vidéo

BAUDOUIN RENCUREL
JÉRÉMIE BERNAERT
traduction
ANDRÉ MARKOWICZ

dramaturgie
EDDY D'ARANJO

lumière

NICOLAS JOUBERT

vidéo

PIERRE MARTIN ORIO
JÉRÉMIE BERNAERT

son

JULIEN FERYN

costumes

CAROLINE TAVERNIER
VALÉRIE SIMMONEAU

musique

GUILLAUME BACHELÉ
MAXENCE VANDEVELDE

assistanat à la mise en scène

ANTOINETHE HESPEL

accessoires

GUILLAUME LEPERT

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

Odéon Paris 6

Du 13 Septembre
au 04 Octobre 25

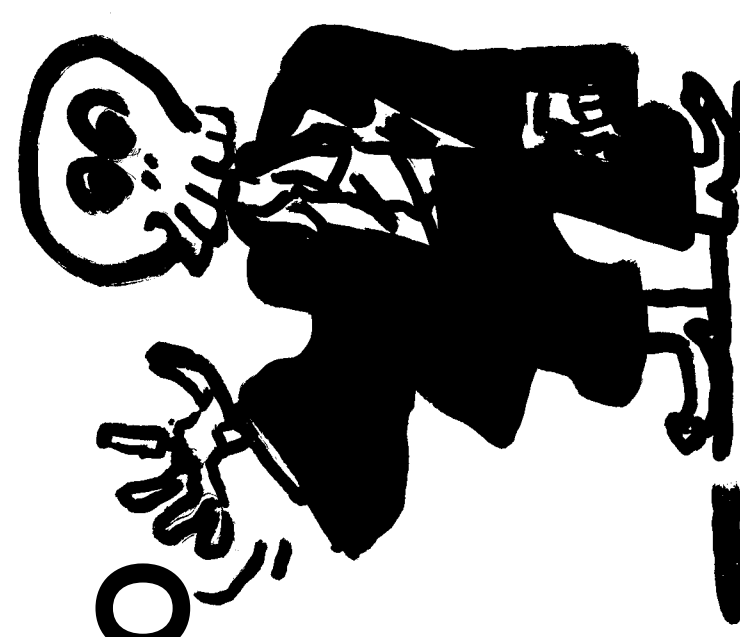
scénographie, masques

LISETTA BUCCELLATO

collaboration aux masques

SALOMÉ

VANDENDRIESCHE



DURÉE 4h20
(AVEC UN ENTREACTE)



Hermès, un dessin commence

