

MUSÉE DURAS

Avec la promotion sortante du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Julien Gosselin a retraversé l'œuvre protéiforme de Marguerite Duras, romancière, dramaturge, cinéaste. De cette intense expérience de lecture sont nées onze propositions scéniques, pour onze textes rassemblés dans un musée imaginaire ; onze dispositifs, qui loin de sanctuariser la littérature, proposent davantage un corps à corps avec une écriture. Chaque jour, pendant dix heures, les cimaises blanches du *Musée Duras* deviennent l'espace de projection d'un théâtre hanté par l'absence, le désir, la mort..
Together with the graduating students of the Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Julien Gosselin has been revisiting the multifaceted work of Marguerite Duras, novelist, playwright and filmmaker. This intense reading experience gave rise to eleven stagings for eleven texts, gathered in an imaginary museum. Eleven ways in which, far from sanctifying literature, a more intimate encounter with writing becomes possible. Every day, for ten hours, the white walls of the Musée Duras become a space on which to project a theatre haunted by absence, desire and death.

d'après / based on

MARGUERITE DURAS

DURÉE 10 HEURES (composé de cinq performances de deux heures à voir en continu ou séparément)	10H – 12H	12H – 14H	14H – 16H	16H – 18H	18H – 20H
DURATION TEN HOURS (comprising five two-hour performances to be enjoyed either continuously or individually)	SANS TITRE #1 UNTITLED #1 Founémoussou Sissoko	SANS TITRE #4 UNTITLED #4 Yanis Doinel, Violette Grimaud	SANS TITRE #6 UNTITLED #6 Jules Finn, Violette Grimaud, Jeanne Louis-Calixte, Yoann Thibaut Mathias, Louis Pencreac'h, Lucile Rose	SANS TITRE #8 UNTITLED #8 Louis Pencreac'h	SANS TITRE #10 UNTITLED #10 Mélodie Adda, Denis Eyriey, Jeanne Louis-Calixte
	SANS TITRE #2 UNTITLED #2 Atefa Hesari, Lucile Rose et Guillaume Bachelé, Alice Da Luz Gomes, Yoann Thibaut Mathias	SANS TITRE #5 UNTITLED #5 Rita Benmannana	SANS TITRE #7 UNTITLED #7 Mélodie Adda, Lucile Rose	SANS TITRE #9 UNTITLED #9 Juliette Cahon, Jules Finn et Rita Benmannana, Atefa Hesari, Jeanne Louis-Calixte, Yoann Thibaut Mathias, Clara Pacini, Lucile Rose, Founémoussou Sissoko	SANS TITRE #11 UNTITLED #11 Clara Pacini
	SANS TITRE #3 UNTITLED #3 Alice Da Luz Gomes				

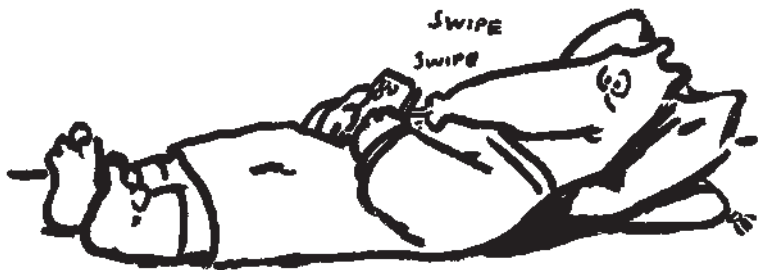
mise en scène et scénographie / direction and set design

JULIEN GOSSELIN

avec des élèves de la promotion 2025 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris
with the students
Mélodie Adda, Rita Benmannana, Juliette Cahon, Alice Da Luz Gomes, Yanis Doinel, Jules Finn, Violette Grimaud, Atefa Hesari, Jeanne Louis-Calixte, Yoann Thibaut Mathias, Clara Pacini, Louis Pencreac'h, Lucile Rose, Founémoussou Sissoko

et la participation de
Guillaume Bachelé et Denis Eyriey

dramaturgie / dramaturgy Eddy D'aranjo	musique / music creation Guillaume Bachelé Maxence Vandevelde	costumes / costume designer Valérie Montagu	créé le 18 octobre 2024 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique-PSL, dans le cadre des Ateliers de 3 ^e année	avec le soutien artistique du Jeune théâtre national	<i>L'Exposition de la peinture, L'Amante anglaise, La Douleur, L'Homme atlantique</i>
régie vidéo / video operators Raphaël Oriol Baudouin Rencurel	lumière / lighting designer Nicolas Joubert	collaboration au son sound collaboration Julien Feryn	production Odéon Théâtre de l'Europe, Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, Si vous pouviez lécher mon cœur	d'après les textes de Marguerite Duras: <i>L'Homme assis dans le couloir, Hiroshima mon amour, La Musica deuxième, Savannah Bay, L'Amant, Suzanna Andler, La Maladie de la mort,</i>	toutes les représentations sont surtitrées en anglais all performances are subtitled in english
collaboration à la vidéo video collaboration Pierre Martin Oriol	collaboration à la scénographie set design collaboration Lisetta Buccellato	assistanat à la mise en scène, surtitrage stage director assistant, surtitles Alice de la Bouillerie			



9 – 30 NOVEMBRE

BERTHIER PARIS 17

ENTRETIEN AVEC JULIEN GOSSELIN

William Ravon Comment en es-tu venu à l’œuvre de Marguerite Duras ?

Julien Gosselin J’avais 18 ou 19 ans. J’ai commencé par *Le Marin de Gibraltar*, conseillé par une amie chère, puis j’ai dû en lire un ou deux autres. Ça me plaisait beaucoup, ça correspondait sans doute à ce qu’une jeune personne de 18 ou 19 ans peut découvrir de la littérature et de son sentiment de l’existence. Je me sentais très proche de ça. Je n’avais pas lu, à ce moment-là, les textes plus tardifs des Éditions de Minuit, mais plutôt les premiers romans. J’ai lu après *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Je n’avais rien compris, mais ça m’avait laissé un sentiment incroyable. La scène du bal. Ensuite, pendant pas mal d’années, j’ai eu du mal à la supporter. Je me souviens d’avoir réessayé un jour de lire – *Les Yeux bleus, cheveux noirs* ou *L’Amant* – les textes de la période Trouville, et j’avais eu une sorte de sentiment de « faux », comme si tous les clichés littéraires que l’on accole à Marguerite Duras étaient réunis face à moi ; surtout comme si c’était une sorte d’écriture un peu maniérée, un peu définitive, qui m’apparaissait vraiment falsifiée. Et puis j’en avais marre aussi des durassiens, des gens qui adoraient Marguerite Duras. Ça m’épuisait que les gens adorent Marguerite Duras comme ça, que ça devienne une sorte de culte – ce côté un peu gourou m’épuisait. Bien des années plus tard, j’ai recommencé à la relire. Justement *L’Amant*, par exemple, que j’avais adoré. Et plus tard encore, à un moment de ma vie où j’étais extrêmement triste, j’ai lu *L’Homme atlantique*, et ça m’a aidé à guérir. C’est un texte qui est devenu très important pour moi, évident. Et ça m’a reconnecté de manière très nette avec moi, et avec elle, avec Marguerite Duras. Je me suis alors remis à la lire, le sentiment de distance avait disparu. Il y a deux ou trois ans de ça, j’ai eu envie de faire un spectacle sur quelques-unes de ces œuvres : trois ou quatre textes. Il y avait déjà *La Musica* dedans, *Suzanna Andler* et deux ou trois autres « œuvres atlantiques ». Je ne l’ai pas fait, j’avais peur que ce soit bourgeois, convenu. J’ai besoin, quand je monte une pièce, qu’il y ait une zone – soit de risque, soit de laideur potentielle, soit de mauvais goût, soit un endroit qui frotte –, et je ne voyais pas là où ça frottait. Parce que évidemment, la langue de Duras est extraordinaire, mais comme elle est admise comme étant une des

W. R. Qu’est-ce qui a motivé le choix de cet espace dépouillé, entièrement blanc ?

J. G. J’avais trois images nettes en tête quand j’ai imaginé faire un spectacle à partir des textes de Marguerite Duras. La première, c’était l’idée d’une chambre d’hôtel contemporaine, parce que j’avais la sensation qu’il fallait faire *La Musica* non pas dans un hall d’hôtel, mais dans une chambre d’hôtel, pour retrouver, disons, une physicalité qui n’est pas présente – ce qui est d’ailleurs très beau dans *La Musica* quand on lit la pièce, c’est qu’on réalise qu’au fond ils ne se touchent pas. Et moi, j’avais la sensation qu’il fallait qu’ils se touchent. En tout cas, d’essayer. Il se trouve que, finalement, *La Musica*, on le fait un peu dans un hôtel, mais on le fait majoritairement dans un musée. J’avais aussi l’idée d’un texte que je n’ai pas inclus dans *Musée Duras*, qui est *Détruire, dit-elle*, qui se passe dans une sorte d’asile. J’ai conservé l’idée d’un espace pur, blanc, qui ne figure pas tant l’asile, mais plutôt le niveau d’abstraction des relations entre les êtres. J’avais aussi envie de monter *Suzanna Andler*, et j’imaginais un dispositif bifrontal, tout en longueur. Parce qu’elle parle sans arrêt, qu’elle habite une maison, mais qu’en même temps elle est sans cesse happée par la mer. Il fallait un espace qui permette ces mouvements contraires : un espace bifrontal – qui, même s’il n’est pas celui de la tragédie originelle, est devenu, depuis Chéreau, celui des diagonales, de la traversée, de la longueur –, un espace où une tragédienne peut littéralement traverser la scène. Et je sentais aussi qu’il fallait proje-

W. R. Dans *Musée Duras*, le public est souvent très proche des interprètes, comme en prise avec leur « présence », ce qu’on retrouve souvent dans la performance. Comment as-tu travaillé ce rapport de proximité, qui n’est pas si courant dans ton théâtre ?

J. G. Quand j’enseigne, comme j’ai généralement toujours une période où je suis dans un studio – là, il était vraiment tout petit –, mon rapport à la plasticité du théâtre change complètement. L’idée que les acteurs soient très proches, c’était quand même une chose – moi qui les éloigne tout le temps – que j’avais rarement faite. Et que la force fictionnelle de certaines pièces puisse fonctionner dans un espace aussi pauvre, aussi simple..., c’était génial pour moi. Quand je fais des spectacles avec ma compagnie, généralement je travaille tout de suite dans des salles de théâtre, donc mon niveau de distance avec les acteurs est très élevé. Là, pendant un certain temps,

grandes langues de la littérature française, elle n’est pas admise comme une langue problématique. En tout cas, elle n’est pas regardée comme telle. Donc, par peur de créer une forme installée, bourgeoise, libérale même, je ne l’ai pas fait. Et puis, est venue la proposition de travailler au Conservatoire ; au début je devais travailler avec Sylvain Creuzevault. On s’est échangé des noms d’auteurs et d’autrices. On s’est parlé de Duras – pour des raisons complètement différentes. Sylvain était beaucoup plus intéressé par *Lol V Stein*, par les textes qui se passent au Vietnam, le rapport à l’histoire... Et moi, j’étais comme d’habitude beaucoup plus intéressé, au premier abord, par les choses qui étaient extraites du cadre historique – comme *anhistorique* – c’est-à-dire les textes plus atlantiques, de la fin... Et donc, on s’est mis à travailler tous les deux, sur Duras, de manière très différente. Dans le même temps, j’avais mené à Berlin une expérimentation : j’avais fait un spectacle qui était censé être le premier volet d’une histoire de la littérature allemande. Et je trainais cette idée depuis plusieurs années, celle de « muséfier » la littérature, notamment la littérature théâtrale : une expérience négative du répertoire. Pas au sens de ce que peut faire la Comédie-Française – parce qu’on pourrait dire que la dimension patrimoniale y est masquée par l’idée que la représentation serait toujours vivante –, mais que le théâtre pouvait être une expérience de compilation, d’exposition d’un continuum. Au conservatoire, le fait de travailler avec des jeunes acteurs et actrices a produit quelque chose de très beau : un décalage de l’incarnation. Les choses que j’imaginais incarnées par des acteurs et des actrices qui avaient l’âge des rôles – ou qui pouvaient ressembler aux rôles –, cette chose-là a été décalée par le fait qu’il s’agissait d’une bande de jeunes interprètes en formation. Cela produisait nécessairement d’autres choses. L’aspect bourgeois du spectacle ne m’apparaissait plus. En travaillant ainsi avec eux, la forme s’est condensée, comme ça doit se faire sur des spectacles quand, à un moment, on veut vraiment les faire, et j’ai donc décidé de reprendre le travail avec eux l’année d’après pour aller au bout de cette idée-là.

ter du texte, donc inscrire tout cela dans une grande abstraction, très affirmée. Et puis j’avais une dernière image, celle de Valérie Dréville chez Vassiliev dans *Médée*. L’idée d’une femme seule dont le texte devient véritablement matière. Et tout cela, mis bout à bout, formait des espaces qui pouvaient se concevoir de manière un peu différente, mais qui sont devenus, de fait, à la fois l’espace de l’abstraction, de la tragédie, mais aussi celui de la performance. Et puis il y a les textes parus chez Minuit : la structure de la page, construite comme une sorte de boîte blanche encerclant une matière noire. Je sentais que la représentation physique de cette chose-là – l’apparition du mot dans sa forme matérielle, pas seulement idéale – pouvait toucher à certaines zones de la performance, la *white box* de la performance. Par ailleurs, c’était la même époque, les mêmes années. C’était aussi lié à mes premiers goûts pour une certaine mise en scène française de la langue : des gens comme Claude Régy, Hubert Colas ou Stanislas Nordey, avec cette idée que au fond, la torsion de la mise en scène classique, chez eux, s’est opérée à un moment sur des plateaux généralement vides, pour faire apparaître le langage comme une matière physiologique. Cette page blanche de Minuit, cette écriture de Duras, pouvait travailler de la même manière : à l’apparition du langage. C’est pour ça que je projette beaucoup de textes : c’est la même chose.

j’étais, d’une certaine manière, obligé de travailler dans un rapport d’extrême proximité avec eux et elles ; ça change donc les formes. Par ailleurs, je pense que ça venait, pour moi, répondre à une interrogation : après avoir fait *Le Passé* et *Extinction*, étais-je en capacité de retrouver ce rapport primaire à la chose théâtrale ? C’était un vrai défi pour moi, parce que j’avais peur. Et, en fait, j’ai adoré faire ça. C’est marrant, parce que souvent l’endroit de la performance est détaché de l’endroit du théâtre. On en parle comme d’une chose qui serait un pendant du théâtre, mais pas comme du théâtre. Et, en fait, en repassant par la performance moi, j’ai retrouvé le théâtre : c’est-à-

dire un corps qui rentre dans un espace, qui produit un signe, qui peut parler ou ne pas parler ; les coordonnées minimales du théâtre, je les ai donc retrouvées par le prisme de la performance.

Je peux le dire à propos d’une forme très typique du spectacle, qui est *L’Amant*. Si l’on m’avait posé la question il y a trois ans – « Est-ce que tu te sens capable de faire ça ? » –, j’aurais répondu non. La forme répond, notamment dans sa première partie, à des coordonnées de représentations extrêmement simples : un jeu d’une grande frontalité, ultra-direct, sans filtre, entre l’actrice et le public ; une parole donnée comme étant potentiellement une discussion, une conversation, voire empruntant certaines données du stand-up. Puis la forme se trans-

W. R. Quel sens donnes-tu au mot « musée », dans le titre *Musée Duras* ?

J. G. En fait, le musée, le théâtre..., ce n’est pas possible. Le théâtre – pardon pour le défonçage de portes ouvertes – est un art absolument éphémère. Et si, quand même, je veux dire une chose drôle, plutôt ironique : j’ai fait ça au Conservatoire. Ce qui est très drôle, au Conservatoire, c’est que c’est un lieu où – je pense que depuis Vitez – tout le monde se dit qu’il ne veut pas faire du conservatisme ; mais, en fait, même ça, c’est une forme de conservatisme, parce que le Conservatoire va toujours... conserver. De la même manière qu’il n’y a pas d’école qui renverse l’école : elle enseigne, donc elle produit une filiation, et, de fait, elle pose problème par rapport à l’invention. Ça se discute, tout ça, mais, en tout cas, il y a une extrême ironie là-dedans – et le « musée », par ailleurs, est produit au Conservatoire. En même temps, si l’on prend les choses sans ironie, c’est très beau aussi : quand Charmatz appelle le Centre chorégraphique de Rennes « Musée de la danse », ce que ça produit, c’est

W. R. Dans la partie du spectacle intitulée « Le Théâtre » est rejoué l’un des volets de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović, performance dans laquelle elle rejouait elle-même plusieurs actions emblématiques du XX^e siècle. Par cet acte, Abramović cherchait à inscrire la performance dans le « musée » – et donc dans l’histoire de l’art. Pourquoi avoir précisément convoqué ce souvenir de la performance au sein d’un spectacle sur Duras ?

J. G. Quand je faisais *Le Passé*, par exemple, je sentais qu’il y avait une résonance possible entre l’idée que le théâtre serait un art mort et celle d’une société en train de mourir. Je n’avais aucun cadre théorique pour le vérifier, et je ne suis pas allé en chercher ; mais j’avais la sensation que le spectacle – bien qu’il ne comporte aucune théorie explicite, puisqu’il n’est fait que de fiction – pouvait raconter cette première intuition. Je ne suis pas un intellectuel – ce n’est pas de la modestie déguisée –, mais ma manière de travailler procède vraiment de façon sensitive, le travail naît beaucoup de l’intuition. Lorsque j’ai demandé à l’une des élèves actrices, Lucile Rose, de travailler sur l’histoire de la performance, en lui disant que cela pourrait parler de ma manière de faire, c’était encore une intuition. Je lui ai simplement dit que, chez les actionnistes viennois ou chez Abramović, il y avait peut-être quelque chose qui pouvait entrer en écho avec ce qu’on

W. R. Qu’est-ce que ça change de travailler soudainement avec des nouveaux interprètes, qui n’étaient pas rompus à ta méthode de travail ?

J. G. Il y a deux choses. Enseigner, c’est une des activités que j’aime le plus, donc c’est toujours intéressant. Ce qui est intéressant, effectivement, c’est – on pourrait dire – l’espace de la sensibilité commune, voire d’une culture partagée. Quand je dis « culture », ce n’est pas au sens de la haute culture ou du niveau de connaissance, mais plutôt au sens de l’endroit de la recherche, qui est le mien et qui n’est pas forcément le leur. Une des choses que j’aime, dans ce parcours-là, c’est de parvenir à transmettre cela non pas comme un objectif à atteindre, mais comme une proposition dans laquelle ils peuvent évoluer et vivre pendant un certain temps. Et puis il y en a qui adorent ça, d’autres qui l’aiment moins, certains qui le comprennent totalement, d’autres pour qui c’est plus lointain. Mais l’idée quand même – c’est un parcours toujours magnifique –, c’est que, quand on lit Duras au début et quand on la relit ensuite, on finit par établir une sorte de sensibilité commune, ensemble.

W. R. Dans *Musée Duras*, ce sont les interprètes – les élèves du Conservatoire qui se filment. Qu’est-ce que ça change que ce soit eux qui prennent en charge la vidéo ?

J. G. C’est une chose qu’on a faite au départ par manque de moyens – ça s’est fait comme ça. Et, évidemment, c’est toujours important en tant qu’enseignant de partager tous les aspects de la pratique avec de jeunes acteurs et de jeunes actrices, ici en l’occurrence la vidéo. Mais, au bout d’un moment, les conditions de départ produisent une forme. Il y a un truc génial qui se produit dans les spectacles longs : une amicalité se crée peu à peu entre les spectateurs et ceux qui sont sur le plateau ; une empathie, une complicité, le plaisir de re-

forme et rejoint davantage mon théâtre, mais elle conserve toujours une grande part de fragilité. Dit autrement, c’est une forme qui peut rater chaque jour ; et, c’est précisément cela, le théâtre. C’est une chose que j’ai apprise, ou plutôt réapprise, avec ce spectacle. Quand on fait un spectacle, on manque de temps. Quand on en fait un de dix heures, on en manque énormément. Ce spectacle, comme tous les spectacles très longs que j’ai faits, se joue pour les premières fois avec un milliard de paramètres encore flous, pas entièrement fixés. Et la réponse à cela, c’est la présence de l’interprète face au public, à l’instant T de la représentation. Ça, je le sens encore dans le spectacle – et je dois avouer que ça me plait.

immédiatement de la mélancolie : il n’est pas possible de répertorier des gestes perdus dans la poussière du temps. Donc, en fait, c’est une sorte d’effort d’archiviste – un archiviste seul dans le désert – qui essaie de récupérer des gestes en train de se faire, de les fixer, tout en sachant très bien qu’il ne les fixera jamais, et que le sable lui glisse entre les doigts : c’est une tâche impossible. En même temps, comme le théâtre, en France, est de manière générale conservateur, patrimonial, muséal, évidemment qu’il y a une dimension d’ironie dans le fait que les lieux les plus conservateurs passent leur temps à dire qu’ils sont les plus vivants – alors qu’en fait, ils ne font que reproduire des traditions millénaires, éculées, voire réactionnaires –, et que, peut-être, en appelant une pièce « Musée », on pourrait essayer de faire autre chose – justement pas ça. Et puis il y a peut-être aussi l’idée de la bibliothèque, un pendant caché du théâtre : il n’y a pas d’artiste de théâtre qui travaille sans bibliothèque.

Le théâtre est un lieu où l’on se sent en sécurité. C’est ça, le défi. Et les réponses que j’ai reçues d’eux, de leur part à eux, c’est toujours beaucoup de courage, une vraie prise de risque. Je me suis senti accompagné. Mais, comment dire... Ce n’est pas exactement la même manière de travailler qu’avec les acteurs et actrices qui m’accompagnent depuis quinze ans – en tout cas au début, car il faut un temps pour qu’on se comprenne. Passé ce temps-là, je pourrais dire que le travail devient très proche, simplement sans ce qu’on pourrait appeler les automatismes. Et la bonne nouvelle, c’est que, comme il n’y a pas d’automatismes, il y a des découvertes.

faisait sur *Musée Duras*. C’est elle qui a trouvé cette performance d’Abramović, qui rejoue une performance de Beuys, et qui l’a ramenée dans le spectacle. Moi, je n’ai fait que l’organiser. Et j’ai eu de la chance, parce que cette idée condensait parfaitement quelque chose du spectacle : la question de la reproduction, du geste rejoué, et le fait que la performance, le happening, puissent eux aussi être pris dans un processus muséal – dans un système de réactivation et de reprise. Dans cette scène, il est question de fantômes : celui de Duras, de Beuys, d’Abramović. On pourrait même parler de personnages – c’est-à-dire de ces vieilles questions du théâtre qui reviennent, encore et toujours. Le théâtre représente. C’est fondamental, tellement évident que l’on en parle plus. Ce n’est pas seulement une question de construction, mais une forme d’acceptation : celle que la représentation existe.

On n’est pas touchés par les mêmes choses, mais on devient sensibles à des endroits communs. Ça, c’est nouveau, et moi j’adore faire ça. Ensuite, le défi, dans ce genre d’exercice, c’est de parvenir à ce que les interprètes puissent se sentir dans un espace qu’ils ont envie de défendre, tout en acceptant de se déplacer, de bouger, mais en restant dans un lieu où ils se sentent en sécurité. C’est ça, le défi. Et les réponses que j’ai reçues d’eux, de leur part à eux, c’est toujours beaucoup de courage, une vraie prise de risque. Je me suis senti accompagné. Mais, comment dire... Ce n’est pas exactement la même manière de travailler qu’avec les acteurs et actrices qui m’accompagnent depuis quinze ans – en tout cas au début, car il faut un temps pour qu’on se comprenne. Passé ce temps-là, je pourrais dire que le travail devient très proche, simplement sans ce qu’on pourrait appeler les automatismes. Et la bonne nouvelle, c’est que, comme il n’y a pas d’automatismes, il y a des découvertes.

trouver des gens déguisés autrement, faisant des choses différentes. Le regard du spectateur se porte sur le fait que quelqu’un qui vient de jouer, après s’être changé en quelques minutes, porte désormais une caméra – et le fait formidablement bien. Ces idées très simples, presque basiques, ont quelque chose de réjouissant : on aime voir les gens sur le plateau faire des choses qu’on ne pensait pas qu’ils pourraient faire. Par ailleurs, j’ai toujours montré les changements dans mes spectacles ; il y a toujours, au

moins une fois, un changement à vue très important. Ce n'est même pas seulement « monter la machine théâtrale », c'est affirmer qu'il existe une physicalité du théâtre, qui naît dès

qu'on voit la manipulation des outils. Et ça n'a pas d'équivalent, surtout quand il s'agit d'outils techniques : on le sent physiquement.

W. R. Les élèves du Conservatoire m'ont dit que tu leur avais beaucoup parlé de l'importance des sorties. Dans *Musée Duras*, il y en a énormément – même le public est invité à sortir à plusieurs reprises.

J. G. Ce que je leur dis, c'est : « Il faut que votre absence se ressente quand vous êtes sortis. » Je leur dis aussi – un truc de théâtre assez bête, mais fondamental – que le geste d'entrer ou de sortir est essentiel. Il suffit de faire cinq minutes de masque, de *com-media dell'arte*, pour se rendre compte à quel point entrer sur un plateau peut être une horreur. Je leur parle beaucoup de ça.

W. R. Dans ce travail de transmission, est-ce qu'il y a autre chose sur lequel tu as tenu à insister ?

J. G. Je leur dis une chose qu'on ne dit pas assez aux acteurs dans les écoles – et c'est un énorme problème. Beaucoup de metteurs en scène pensent que pour tout acteur et actrice, c'est normal d'accepter d'être regardé, c'est la base. Or, accepter d'être regardé, ça demande des années. Valérie Dréville, par exemple, ne parle pas du fait de *jouer* : elle parle du fait de *travailler sous le regard du public*. C'est une bonne formule : « travailler », c'est chercher, ce n'est pas un état final ; et « sous le regard des autres », c'est accepter d'être vu. Souvent, la chose la plus difficile pour les jeunes acteurs, c'est justement d'accepter, réellement, d'être regardés. Accepter que leur corps, leur visage, leurs gestes soient observés. On voit beaucoup de gens faire des choses pour éviter d'être regardés. Dans ce

Et je leur en ai parlé très concrètement, parce qu'en bifrontal – on me l'a appris, venant de Chéreau –, il faut organiser l'œil du spectateur. Chéreau était très fort pour faire une entrée qu'on ne voyait pas. C'est ça, la mise en scène : organiser le plateau pour que le regard du spectateur soit à un endroit précis, pendant qu'une sortie se fait presque invisiblement.

dispositif, avec la langue de Duras, pour qu'un corps existe lorsqu'il entre, il ne doit pas dénier aux autres le droit de le regarder : il faut qu'il soit prêt à être vu. C'est une expérience très profonde du jeu – vraiment très profonde. Et ça rejoint une question plus intime, que je connais bien, parce que je ne suis pas un bon acteur. Je n'ai jamais vraiment accepté qu'on me regarde. Accepter que mon corps existe tel qu'il est – avec sa petite misère, ses défauts, sa mauvaise tenue – face au regard des autres, qui sont là uniquement pour regarder. Là, c'était obligatoire que l'on travaille ça : comment on entre, comment on se place devant les autres pour performer, travailler, faire quelque chose – sans passer par l'évitement du regard.

W. R. Au début du spectacle, une voix nous demande de fermer les yeux, puis de nous couvrir les oreilles, avant que surgisse le mot « porn » – comme une mise en garde ironique. Il est vrai que la littérature de Duras n'élude pas la sexualité ; elle aborde de front la violence, le crime. Comment avez-vous travaillé ces questions sensibles au Conservatoire ?

J. G. Au tout début du travail, je pose une chose : l'on peut discuter de tout, absolument de tout. Il n'y a pas, d'un côté, la littérature comme un objet fixe, et de l'autre ce qu'on appellerait, avec un certain dédain, « la morale du moment ». Je n'y crois pas. (Honnêtement, je pense qu'une grande partie de la littérature classique est morte aujourd'hui – on peut s'en effrayer, parler de *culture wars* et compagnie, mais, de fait, elle décrit des relations qu'on romantise et qui nous paraissent aujourd'hui éculées). Peu importe : tout peut se questionner, se regarder, se débattre. On a marché côte à côte avec les acteurs et les actrices, on a parlé de tout – surtout là où ils et elles pouvaient être en désaccord, mais un désaccord profond, intelligent, sensible, avec Duras. Notamment sur la violence à l'intérieur du sexe, et sur le fait que, chez Duras, l'amour et la mort sont souvent mis sur le même plan – ce qui peut paraître scandaleux ou inactuel. Cela dit, mon travail de metteur en scène doit s'extraire de la ligne médiatique d'accord (ou de cohérence)

entre l'écrivain, le public et, au milieu, les interprètes. Un spectacle est un objet-miroir, la monstration d'un état de pensée, d'un état du monde. Il doit pouvoir être observé comme tel, pas seulement produire de l'accord. Quand je montais Houellebecq, c'était très clair : si je demandais aux acteurs s'ils étaient « d'accord » avec Houellebecq, ils disaient non – et je ne parle même pas de ses déclarations, simplement du texte. Ce qui m'intéressait, c'était de produire un objet traversé par moi, oui, mais qui garde sa propriété brûlante, brute – qu'on puisse vraiment regarder. On a parfois vu des mises en scène du *Marchand de Venise* « adoucir » l'antisémitisme potentiel de la pièce ; mais, dans ce cas-là, je ne sais plus de quoi l'on parle. Si c'est pour faire semblant, autant ne pas le monter. Dans *Musée Duras*, les spectateurs peuvent distinguer ces trois lignes de force : Duras ; notre travail ; le monde. Ces lignes sont lisibles. Une fois qu'on a dit ça, un spectacle, c'est un lieu de conversation – avec les interprètes, avec tous ceux et celles qui le fabriquent. C'est peut-être ce que j'ai le

plus aimé : on s'est beaucoup parlé, avec une immense intelligence. Ce qui est passionnant, c'est que Duras aborde une forme d'émancipation radicale selon des coordonnées non

W. R. En 1968, Marguerite Duras avait émis le souhait de créer un spectacle discontinu, sans début ni fin, dont on aurait pu extraire une demi-heure, une heure ou davantage... Avec ses dix heures sécables, *Musée Duras* s'en approche. Qu'est-ce qui t'a conduit à privilégier ce format à la fois fragmenté et étiré dans le temps ?

J. G. Depuis longtemps, j'aimerais que les gens puissent *vivre* à l'intérieur des spectacles. Autrement dit, que l'expérience du théâtre ne soit pas seulement celle d'un spectateur assis à sa place, mais une expérience où cette position est troublée. Cette absence de début ou de fin, ça me parle. Si j'avais pu, j'aurais littéralement voulu faire un musée qui ne ferme jamais, quelque chose où l'on entre et sort librement, où l'on circule, où l'on reste debout – avec des horaires d'ouverture. Évidemment, ici, on l'a organisé autrement, et je trouve ça très bien ; mais au fond, lorsqu'ils viennent pour dix heures, les spectateurs choisissent leur parcours : certains font l'impasse sur une forme, d'autres reviennent à différents moments. Cela répond aussi à une interrogation que j'ai en permanence : quelle réponse le théâtre peut-il apporter aux structures narratives ? On m'a toujours appris qu'un spectacle devait réussir sa fin – c'est ce qu'on répète encore aux jeunes metteurs et metteuses en scène : *il faut soigner la fin*. Quand j'étais à l'école, c'était toujours ça : les spectacles étaient interminables, un peu pénibles, et puis, à la fin, un effet visuel venait tout sauver, soulevant la salle – parce qu'enfin quelque chose se produisait. Tout nous pousse aujourd'hui à construire des spectacles selon cette efficacité narrative. Et, quel que soit le type de théâtre, je remarque que la plupart se retrouvent pris dans des structures narratives traditionnelles. Même celles qui prétendent s'en écarter reproduisent, en fait, les structures entremêlées qu'on retrouve dans les séries télévisées. Cette structure-là – la structure « mêlée », fragmentée, c'est devenu *la* nouvelle structure narrative. À la limite, il est aujourd'hui plus original de faire une structure linéaire, plate, que de faire une structure éclatée. Et quand je dis « tout le monde », je m'y inclue. C'est pour ça que je me pose la question : comment inventer une forme théâtrale qui échappe à cette logique ? À mon sens, la forme théâtrale doit toujours répondre aux structures dominantes – soit en contre, soit en biais. L'idée d'une forme qui ne se structure pas selon un chemin vers l'apothéose, mais comme une chose ouverte où l'on ne saisit pas clairement les lignes de tension, ni le moment où ça commence ni celui où ça finit, m'attire de plus en plus. C'est un principe que j'avais déjà expérimenté, autrement, avec mon spectacle sur Don Delillo. C'est aussi une manière de refuser l'idée que l'œuvre soit une parenthèse dans la vie, un simple moment de divertissement. Par exemple, moi, en tant que spectateur, je regarde très peu de films. Je vais rarement au cinéma, et je ne regarde presque jamais de

contemporaines (ce qui est formidable à discuter), tout en ayant un rapport au sexe et à la violence qui atteint parfois des zones limites.

films chez moi. Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai du mal à me dire : « Je vais consacrer deux heures de ma journée à une fiction, et puis la vie reprendra. » La lecture, en revanche, m'est plus naturelle : je peux y passer dix minutes ou plusieurs heures, même dans le métro. Le rapport au temps est différent : la lecture n'impose pas un objet fermé, séquencé. On *vit* avec le livre que l'on est en train de lire. Et, au fond, mon rapport de spectateur est celui-là. Je dis ça, et en même temps, quand je vois qu'une pièce dure quatre heures, je frémis un peu. Ce n'est pas pareil, bien sûr, une pièce de quatre heures et une pièce de dix heures. Mais je distingue ma position de spectateur de celle de « faiseur » de théâtre – comme disait Thomas Bernhard : ce n'est pas le même rapport. Mes spectacles, dans ma tête, ressemblent davantage à des livres qu'à des pièces ou à des films. Et je constate que, de fait, ils « mangent » un morceau de la vie des gens : ils se confondent un temps avec leur existence. Mais ce n'est pas tant, pour moi, une expérience de « communion » autour d'une journée passée ensemble ; c'est plutôt une expérience intérieure, proche de celle qu'on a avec un livre. Je pourrais le dire comme ça : il n'y a pas longtemps, je regardais *Out 1* de Jacques Rivette – un film improvisé, avec une intrigue presque secondaire, sur des groupes théâtraux des années 70. Et ce n'est pas tant que j'aime regarder ce film ; c'est que j'aimerais *être dedans*. J'aimerais vivre cette expérience distendue du temps qui se déroule. Je sais que j'aime ça. Et puis, il y a une raison plus profonde – difficile à expliquer. Ce n'est pas seulement un refus politique des formes narratives ; c'est aussi une conviction intime : au fond, je crois qu'on ne raconte rien en racontant une histoire. Je n'arrive pas à accepter que « raconter une histoire », une histoire ronde, structurée, soit un geste qui..., disons, rende justice à ce que peut être une œuvre d'art. Parce que si l'on fait ça, on ne produit pas de contradictions à l'intérieur même de son travail. Quand on visite une exposition, il y a une zone de tension, de contradictions ; dans une rétrospective, une problématique apparaît. Je voudrais que ces contradictions puissent exister au théâtre – et ça, c'est très difficile. On ne peut pas avoir ses œuvres complètes, côte à côte, comme sur une étagère. On a les œuvres au moment T, puis elles meurent. Ce que je cherche, c'est qu'à travers mes spectacles, ces contradictions existent malgré tout. Parce qu'il faut toujours se contredire, non ?

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, LE 6 OCTOBRE 2025

Figure majeure de la modernité littéraire du XX^e siècle, **Marguerite Duras** (1914-1996) a publié plus de soixante romans, pièces de théâtre, scénarios et articles. Reconnue dès les années 1950 avec des œuvres telles qu'*Un barrage contre le Pacifique*, *Moderato Cantabile* ou *Le Ravissement de Lol V. Stein*, elle atteint la consécration avec *L'Amant*, qui remporte le prix Goncourt en 1984. Son théâtre comprend notamment *La Musica deuxième*, *L'Amante anglaise* et *Savannah Bay*, créées avec des interprètes comme Madeleine Renaud, Delphine Seyrig ou Michael Lonsdale. Cinéaste, Duras a réalisé dix-neuf films, dont *L'Homme atlantique*, et écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959).

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 *Gênes 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 Kieślowski, 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.

TALK

VENDREDI 28 NOVEMBRE, À L'ISSUE DE LA REPRÉSENTATION

Rencontre avec Julien Gosselin
animée par Nathaniel Zouiten, étudiant à la mise en scène
à l'Université Paris Nanterre

SPECTACLE ITINÉRANT
EN LYCÉES

En regard de son spectacle, Julien Gosselin a proposé à la comédienne Lucile Rose de créer une petite forme théâtrale, *Histoire de vous et de moi*, en tournée dans treize lycées d'Île-de-France – rencontre, atelier d'initiation à la pratique théâtrale, venue au spectacle complètent ce projet.

action financée par la région Île-de-France

avec le soutien de la Fondation La Poste, la Fondation France TV, la Fondation Terrévent, la Fondation Valentin Ribet

MAUS

AVEC MÉLODIE ADDA, RITA BENMANNANA,
YOANN THIBAUT MATHIAS,

09 — 30 novembre
2025

ANNE LOUIS-CALIXTE,
HELE, DENIS EYRIEY

Orès
ite Duras



JULIETTE CAHON, AN
CLARA PACINI, LO
mise en scène e
Julien G

DRAPS

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

YANIS DOINEL, JULES FINN, VIOLETTE GRIMAUD,
LUCILE ROSE, FOUNEMOUSSOU SISO, KOKO,

Berthier Paris
17



ATEFA HESARI, JEAN
ET GUILLAUME BAC

d'après
Marguerite

LUCILE DA LUZ GOMES,
LUIS PENCREAC'H,
et scénographie
Gosselin

INTERVIEW WITH JULIEN GOSSELIN

William Ravon What brought you to the work of Marguerite Duras?

Julien Gosselin I was around 18 or 19 years old. I started off with *Le Marin de Gibraltar* (*The Sailor from Gibraltar*), which a good friend of mine recommended to me, followed by one or two other of Duras's books. I really enjoyed reading them, as it undoubtedly corresponded to what an 18- or 19-year-old might discover in literature, and its echoes with their own existence. It somehow felt very close to me. At that time, I still hadn't read the latter works published by Minuit, just the early ones. I then read *Le Ravissement de Lol V. Stein* (*The Ravishing of Lol Stein*). I hardly understood anything, but the effect it had on me was amazing. The ball scene is a prime example. After this, a number of years went by when I really couldn't stand her books. I remember when I tried to read some of those from the Trouville period – *Les Yeux bleus, cheveux noirs* (*Blue Eyes, Black Hair*) and *L'Amant* (*The Lover*) – and how 'false' they seemed, as though before me was spread the whole range of literary clichés that went hand in hand with the work of Marguerite Duras. There was something in this slightly mannered, definitive form of writing that made it seem utterly contrived and forced. I was also heartily fed up of these Duras-lovers, who worshipped everything Marguerite Duras wrote. I'd grown weary of this form of cult-like affection for her work, like some sort of guru. But then, many years later, I started reading her books again. A good example was *L'Amant*, which I absolutely adored re-reading. And later still, at a time when in my life when I was feeling extremely sad, I read *L'Homme atlantique* (*The Atlantic Man*), which helped me to get better. This work has become very important to me, essential even. It enabled me to connect with myself once again, in a very clear way, and also with the work of Marguerite Duras. Thus, this feeling of distance having disappeared, I started reading her books again.

Three or four years later, I felt the urge to do a show based on a few of her works, three or four of them in particular. There was *La Musica*, for sure, as well as *Suzanna Andler* and two or three other of her 'Atlantic works'. But I didn't go ahead with it, for fear of doing something which was bourgeois, or overly conventional. Every time I develop a new show, I need to feel that there's an element of risk in it, such as poor taste or something in it which creates friction, and I just couldn't find anything of this nature in the project. It goes

W. R. What was behind this choice of a very sparse, completely white playing space?

J. G. Three very clear images came to my mind when I first came up with this idea of doing a show based on texts by Marguerite Duras. The first of them was that of a contemporary-style hotel bedroom, because I had the feeling that the right setting for *La Musica* wasn't that of a hotel foyer, but a hotel room itself, as this would enable us to tap into, how can I put it, a physicality, which is absent. Indeed, what is really beautiful when you read the piece of theatre *La Musica*, is that you find out they don't actually come into physical contact with each other. But for me, it was important that there was physical contact. Or at least an attempt at it. As it happens, it turns out that far more of *La Musica* takes place in a museum than in a hotel room.

Another idea which I had is that of a text which I ended up not using in *Musée Duras*, called *Détruire, dit-elle*, the action of which takes place in a sort of asylum. I kept the idea of a sparse, completely white space, which is not so much used to conjure up the image of an asylum, as that of a level of abstraction in the relations between the protagonists. I also wanted to stage *Suzanna Andler*, and I had this idea of an elongated, bi-frontal, traverse-type staging. The reason for this was that she never stops talking, lives in a house, but is constantly taken aback by the sea. I needed a playing space that allowed for these opposing movements, a bi-frontal one, which even if its form differs from that of the origins of tragedy, has become, from Chéreau onwards, a space composed of diagonals, traverses and length. In other words, one which could be literally 'traversed' by a female tragedian. And I had

W. R. In *Musée Duras*, the audience is often very close to the performers, as if tuned into their 'presence', which is something you often find in performance. How did you set about creating this relationship based on proximity, which is something we don't usually associate with the theatre you make?

J. G. Yes. Whenever I teach, there's almost always a period where I find myself in a studio, in this instance, a really small one, which means that my relationship with the plasticity of theatre changes completely. For someone like me, who always tries to keep my actors and actresses at a certain distance, the idea

without saying that Duras's use of language is extraordinary, but because it's seen as one of the great canons of French literature, there's nothing about her use of language which could be seen as being problematic. In any case, this is not how the language of Duras is perceived. Thus, this fear of creating a form which was set in stone, bourgeois or even overly liberal, meant that I didn't go any further. I was then offered the possibility of working at the Conservatoire National, initially with Sylvain Creuzevault. We exchanged names of different writers. We talked about Duras, though for very different reasons. Sylvain was far more interested by *Lol V. Stein*, and the texts that took place in Vietnam, their relationship with history... As usual, I myself was more interested, at first, in everything that was *unhistoric* or far removed from the historical framework, meaning the latter, more Atlantic-based texts... And so, we started working on Duras, but in very different ways. Meanwhile, I had also been experimenting with new forms in Berlin. I made a show which was supposed to be the first part of a history of German theatre. It was an idea that had been on my mind for several years. I wanted to "museumize" literature, in particular theatrical literature. I wanted to create a negative experience of the theatre repertory. But not in the way that the Comédie-Française might do, because you could say that, as part of it, the heritage-based dimension is hidden behind the idea that the representation itself will always be a fresh, truly alive one. No, I wanted to show how theatre could be an experience based on compilation, a continuum displayed over and over again. At the Conservatoire working with young actors and actresses resulted in something really beautiful, that of a shift in terms of the playing of the roles. Everything that I'd imagined being acted out by actors and actresses having the same ages as the roles themselves, or who might resemble them, was modified by the fact that this was a group of young performers in the midst of their training. It inevitably resulted in lots of very different things. The bourgeois aspect of the play seemed to stand out less. As we carried on working together, the form itself became increasingly condensed, which is often the next step once you've finally decided to do a show. So, I decided to pick up on the work we'd already done, the following year, in order to bring it to fruition.

the feeling that there was a need for text to be projected, within the confines of a very definite, deliberate form of abstraction. I then had this other, final image, that of Valérie Dréville in Anton Vassilev's production of *Médée*. The idea of a woman, alone, and where the text itself becomes matter. Put together, the ensuing spaces all this created could be apprehended in a slightly different way, but they had in fact become the space for housing the necessary level of abstraction and the tragedy, but also that of performance. And then there are the texts published by Minuit, with their pages structured like a sort of white box encompassing a black matter. I felt that the physical representation of it – the appearance of the word in its material form, not just as the expression of an idea – might touch upon certain areas of performance, the so-called white box of performance. Indeed, it went back to the same era in time, the same years. It was also linked to my first taste of what I really liked in the way the French language was brought to the stage, namely in the hands of Claude Régy, Hubert Colas and Stanislas Nordey. With them came this idea that, ultimately, the torque emanating from stagings of a conventional kind came into effect on stages which were, in general, empty spaces upon which language took on the form of psychological matter. Like the customary white page found in Minuit publications, I felt that Duras's writing could be worked upon to produce a similar effect, that of making language appear. This is why I project a lot of different texts, it's the same thing.

of having them very close to the audience was something I'd rarely done before. And it was fantastic for me to be able to observe to what extent the very basic nature of the playing space itself was no obstacle to enabling the fictional drive of certain pieces to take effect. Whenever I make shows with my company, I

usually start by getting to work straightaway on theatre stages, and thus my distance from those onstage is considerable. In this instance, however, I found myself working in very close proximity to them, which in turn made a big difference in terms of the forms I chose. Actually, I think it was part of a question I asked myself: after *Le Passé* and *Extinction*, was I still capable of returning to this primary relationship with theatre and the theatrical object? It was a real challenge for me, and one which I was afraid of not being able to meet. In the end, I loved doing it. It's funny because the place where theatre positions itself is often detached from that of performance. It is referred to as something that is a counterpart of theatre, but which is not theatre itself. Whereas, in fact, I myself was able to come back to theatre through performance. By this, I mean a moving body which enters into a given space, and produces a sign of some sort, either through speaking or not. These ingredients of theatre at its most basic level were something I was also to tap back into through the prism of performance. The same could be said for a very typical show format, that of *L'Amant*. If you'd asked me the question three years ago – "Do you think you would be capable of doing that?" –

W. R. What meaning do you give to the word “museum”, in the title *Musée Duras*?

J. G. Actually, putting museum and theatre together... is just not possible. Theatre – and my apologies if this sounds a bit obvious – is an art of an absolutely ephemeral kind. And I say this, even though – ironically enough – this is exactly what I did at the Conservatoire. In my opinion, what's funny is that the Conservatoire is a place where, even going back to the time of Antoine Vitez, everybody says they don't want to do anything that could be seen as being conservative. And yet, even that is a form of conservatism, because the Conservatoire is, by its very nature destined to 'conserve' things. In the same way that no form of schooling can succeed in overturning the schooling that went before it, it is a place of teaching, which therefore results in a form of filiation, which in turn presents us with a problem when it comes to the issue of inventiveness. All this is up for discussion, but in any case, there's something extremely ironic about it – and the 'museum' is indeed something which the Conservatoire produces. Saying that, if you take things as they are, without irony, it can be very beautiful too. For example, when Boris Charnatz named

W. R. In the part of the show entitled "Le Théâtre", one of the parts of *Seven Easy Pieces* by Marina Abramović is played out, a performance piece in which she, herself, re-enacted several emblematic actions belonging to the 20th century. In doing so, Abramović was setting out to register performance in the "museum" – and thus in the history of art. What were your exact reasons behind your desire to summon up this reminiscence from the world of performance art within the context of a show about Duras?

J. G. When I was doing *Le Passé*, for example, I felt there was a possible resonance between the idea that theatre was a dead art, that of a society that is dying. I had no theoretical framework with which to verify this, and I didn't go in search of one. However, I had the feeling that the show, although it brings with it no form of specific theory, being nothing but fiction, could be used to recount or tell the story of this initial intuition of mine. I'm not an intellectual, and this is not just a veiled form of modesty. My way of working stems from a base of sensitivity, and intuition. When I asked Lucile Rose, one of my trainee actresses, to do some work on the history of performance, by telling her that it might reveal something about my own way of doing things, this was once again pure intuition. All I told her was that, if we look at the Viennese Actionists or Abramovic, we might find there is something which echoed the work we were

W. R. What difference has suddenly working with new performers made, and the fact they may not be used to your ways of working?

J. G. There are two things. Teaching is one of the activities I like the most, so it's always interesting. Indeed, what interests me is – how can I put it – how we can create a place of shared sensibility, or you might say, of a shared culture. When I say “culture”, I don't mean it in the sense of high culture or level of knowledge, but rather in terms of the place of the research itself, which is something that concerns me but not necessarily them. One of the things that I like, in this process, is being able to communicate this not as an objective to be reached, but rather as a proposition in the midst of which they can evolve and live their lives for a certain period of time. And of course, some of them love doing it, others less, some understand it completely, while for others it's more alien. Saying that, though, the idea – and this is why it's always such a magnificent journey – is that when we first read Duras and then re-read it, we end up establishing, together, a sort of common awareness. We may not be moved by the same

my answer would have been no. Particularly in the first part, the form responds to theatrical requirements of a very simple kind: a full-frontal style of delivery, which is both extremely direct and unfiltered, between the actress and her audience. The spoken word itself must take on the form of the beginnings of a potential discussion, or conversation, possibly involving certain elements of stand-up comedy. Little by little, this form evolved into something which resembled my own form of theatre, whilst maintaining its sense of fragility at the same time. Put differently, it amounts to a form which continually runs the risk of falling flat on its face. Which is precisely what theatre is. This is something that I've learnt, or re-learnt through doing this show.

Whenever you make a new show, you're always pushed for time. And when you make a show lasting ten hours, you're even more pushed for time. During its first performances, this show, the same as all the other very long shows I've done, brings with it a myriad of changing, yet-to-be-defined parameters. And the response comes in the form of the presence of the performer in front of the audience, at any given moment in the representation. I can still feel it in this show – and I must admit it's something I like.

the Centre Choréographique de Rennes, the “Musée de la Danse”, it has something melancholic about it, because it’s impossible to catalogue movements and gestures that have been dusted over by the passage of time. The effort required is a bit like that of an archivist, all alone surrounded by empty space, as they attempt to gather up gestures as they are being made, and then define or set them down, even though they know all too well that it’s an impossible task. At the same time, given that, generally speaking, the theatre, in France, is a conservative, patrimonial, and museum-like one, there’s clearly an element of irony in the fact that the most conservative places spend their time saying that they are the most ‘alive’ places. Whereas the truth is that all they do is reproduce millenary, worn-out traditions that border on the reactionary. Thus, perhaps by giving a piece the title “Musée”, we might be able to do something different – the very opposite. And there’s also this idea of the library, another hidden counterpart of theatre – for no theatre artist exists who doesn’t have his or her own collection of books.

doing on *Musée Duras*. She was the one who came across this performance by Abramovic, a re-enactment of the original performance by Beuys, and then brought it into the show. All I did was to organise it. And I was lucky, because this idea perfectly condensed something of the show, namely the question of reproducing work, and gestures, as well as the fact that performance and happenings etc can also be subject to a museum-like process, by which I mean a process of reactivation and re-running. This scene deals with ghosts, those of Duras, Beuys and Abramovic. You could even go as far as to say 'characters' – by which I'm referring to one of the age-old questions in theatre. The job of theatre is to represent. This is fundamental, and such an obvious thing to say that we no longer say it. The job of theatre is to represent. It's not just a question of construction, but a form of acceptance, of accepting that this representation exists.

things, but we've become sensitive to places we have in common. Which is something new, and I love doing it.

Following this, the challenge, in this type of exercise, is to succeed in providing the performers with a space that they want to uphold, whilst accepting to travel around and move within it, but all the time being in a place where they feel safe. This is the challenge. And the responses that I received from them, their own input, were all ones of great courage, and true risk-taking. I felt accompanied by them. But, how can I put it... The way of working isn't the same when it comes to actors and actresses who've been by my side for the last fifteen years – in any case, not at the beginning, because a certain amount of time is necessary before we can begin to understand each other. Once that period is over, I would say that the work becomes quite similar, but just with any what you might call automatisms. And the good news is that in the absence of automatisms, comes discoveries.

W. R. In *Musée Duras*, the performers, students of the Conservatoire, film themselves. What difference has that made, the fact it is they themselves who are in charge of the video work?

J. G. We started off doing it like that because of a lack of means, that's all. As a teacher, obviously, it's vital to introduce all aspects of theatre practice to young actors and actresses, in this instance, video. But after a while, the conditions we started off with produced a form. One of the amazing things that happens in long shows is that a kind of friendship develops between the audience and those onstage. The joy of seeing people dressed differently, doing different things results in a form of empathy, complicity. The audience's gaze directs itself towards this person who has just acted out a scene, and then, after a quick change of clothes, is now

W. R. The students from the Conservatoire told me that you talked a lot to them about the importance of exits. In *Musée Duras*, there are lots and lots of them – even the audience is invited to go out, on numerous occasions.

J. G. What I tell them is "whenever you exit, the audience needs to feel your absence". Another thing I tell I them, which is a pretty basic, but fundamental part of theatre is that entrances and exits are vitally important. You only have to do five minutes of *commedia dell'arte* mask-work to realise to what extent simply setting foot onstage can be a nightmare. I talk a lot to them about this. And, because the show is a bi-frontal one

W. R. Is there anything else you insisted upon during your teaching work?

J. G. I say one particular thing to them that isn't repeated often enough to drama school students, and it's a major problem. Many directors think that for drama school actors and actresses, it's entirely normal to accept being looked at it, and that it's what acting is all about. In actual fact, to be able to fully accept being looked at by others takes years. Valérie Dréville, for example, doesn't talk about *acting*, but rather *being at work in front of an audience*. The formula is a good one, because "working" equates to a search for something, it's not an end-state; and "in front of an audience" is about accepting to be seen. Often, the most difficult thing for young actors is none other than fully accepting being looked at by others. Their bodies, face, and gestures will all be observed by the audience, and they have to accept this. You see many people doing things in order not to be seen.

W. R. At the start of the show, a voice asks us to close our eyes, and then cover our ears, before the word "porn" comes to the stage, rather like a sort of ironic early warning. It's true that the writings of Duras do not shy away from sexuality. They deal with violence and crime head-on. How did you work on these delicate questions at the Conservatoire?

J. G. At the start, everything is up for discussion, absolutely everything. It isn't about having, on the one hand, literature as a fixed object and then, on the other, what you might call, disdainfully, "the moral of the day". I don't believe in this. (In all honesty, I think that, today, a big part of classical literature is dead – which might seem a bit frightening, with all this talk of *culture wars* and the like – but the fact remains that it describes romanticised relationships that seem a bit worn-out in today's world). But that's not the point. What matters is that everything is up for question, observation and debate. We walked side-by-side with the actors and actresses, and talked about everything, especially in terms of those areas of Duras's work that they might not be in agreement with – but in a profound, intelligent way, based on their individual sensitivities. By this, I'm referring to the elements of violence present in the sexual act, and also the fact Duras often puts love and death on the same level – which might seem outrageous and dated. That said, my work as director must distance itself from the media-driven

wielding, with admirable skill, a video camera. These very simple, elementary ideas have something joyous about them, in that we all love to see people onstage doing things that we didn't think they could do. Indeed, I've always shown the changes in my shows. There is always at least one major change which is done in full view. It's not even just about "showing the workings of theatre", it's more a question of affirming the physical nature of theatre, which becomes apparent as soon as we start handling its different tools. And this is something which has no equivalent, especially in terms of technical means. You feel it physically.

– which is something I learned about from Patrice Chéreau – I also talked to them, in very tangible, basic terms, about the need to organise the spectator's gaze. Chéreau was a true master of unseen entrances. That's what directing is all about, organising the stage so that the spectator's gaze is directed to a specific place, allowing exits to go almost unnoticed.

In this staging, with the language of Duras, in order for a moving body to exist when he or she makes their entry, they mustn't deny others the right to look at them. They need to be ready to be seen. It amounts to a very different experience of acting, a truly profound one. And this links in with a more intimate question, which I'm well acquainted with, because I'm not a very good actor. I've never truly accepted being looked at. Accepting that my body, in its mildly unsatisfactory, flawed, untuned state will be placed before a group of onlookers, the sole purpose of whom is to look at it, isn't easy. Here, it was absolutely necessary to work on these things. How you enter the stage, and then place yourself in full view of the audience in order to perform, work, or carry out an action – but without avoiding being looked at.

consensus (or coherence) between the writer and the audience, and between them, the performers. A show is the equivalent of holding up a mirror to something, the manifestation of a state of mind, and state of the world. It must be able to be observed exactly as it is, and not just produce agreement. When I was doing the Houellebecq show, everything was very clear: whenever I asked the performers if they "agreed" with Houellebecq, they said no – and I'm not even referring to the declarations he made, just his book. Yes, what I was interested in was producing an object which carried a part of me in it, but which still retained the intense, raw qualities that made it truly watchable. At times, there are productions of the *Merchant of Venice* in which its anti-Semitic potential has been watered down. But when this happens, I no longer know what we're actually dealing with. If it's all just pretend, then why show it at all. In *Musée Duras*, spectators can distinguish between these three through-lines: Duras, our work, and the world. They are visible. Once said, a show, is a place where a conversation takes place – between the performers

themselves and all those that help make it. This is perhaps the thing I liked about it most, in that we spoke lots and lots, in a very intelligent manner. What is really fascinating is that Duras tackles a radical form of emancipation

W. R. In 1968, Marguerite Duras expressed her desire to make a discontinuous piece of theatre, with no beginning or end, and from which half an hour could be extracted, or an hour, or more... With its ten-hour running time split into dividable parts, *Musée Duras* comes close to this. What drew you towards this format which is both fragmented and stretched out over time?

J. G. For a long time, I've been wanting to give people the opportunity to live within the confines of a show. Put differently, I've been wanting to change the way we experience theatre so that it's not just about the spectator sitting at their seat, but one in which this position is disrupted in some way. This absence of beginning or end appeals to me. If it had been possible, I would have liked, literally, to create a museum, which never closes. It would have been something where you could go in and out at will, and where you could move around freely, on your own two feet – with opening hours. Here, for obvious reasons, we organised things differently, which is fine. But, ultimately, when audiences come here for ten hours, they can plan their time however they want to. Some won't bother with a particular part of it, whilst others will come back to it at different times. This also ties in with the following question that's always in the back of my mind: what response can theatre bring to narrative structures? I was always told that a good show must have a real ending. Indeed, this is something that is drummed into young directors: you need to have a good ending.

This is how it was when I was trained. The shows were interminable, hard-going, and then, at the end, there would be some kind of visual effect which would save the show, bringing the audience back to life. At long last, something was really happening in the show. Today, you almost feel obliged make shows with this same form of narrative efficiency. And regardless of what type of theatre we're dealing with, it seems to me that most of them end up getting stuck in traditional narrative structures. Even those that claim to do otherwise reproduce, in fact, the multi-thread structures present in television series. This kind of blended, fragmentary structure has become the new narrative structure par excellence. Nowadays, using a linear, flat structure is actually a more original choice than an interspersed one. And when I say "most of them", I include myself. This is why I always ask myself the following question: how can we invent a theatrical form which isn't beholden to this logic. To me, the theatrical form must always be a response to dominant structures – either in opposition, or at a tangent to them. The idea of a form which isn't structured as the path towards apotheosis, but rather as something open, appeals to me more and more. A structure in which the different lines of tension are not easy discernible, and the same goes for its beginning and end. This guiding principle is something I've already experimented with, in a different way, in my show based on the work of Don DeLillo.

It's also a way of refusing to view a work of art as time-out from life itself, a mere source of amusement. For example, as a spectator, I myself watch very few films. I rarely go to the cinema, and hardly watch any films at home. I don't know why, but I find it hard to tell myself: "I'm going to devote two hours of my life to a fiction, and then it'll be back to real life". Reading, however, seems more natural to me. I might spend ten minutes reading, or hours and hours, even on the Metro. The relationship with time is different, in that reading doesn't force upon you a closed, sequence-led object. You carry on living with the book you're reading. And this is basically what my relationship as spectator is all about. Saying that, whenever I

according to non-contemporary points of reference (a wonderful topic for discussion), whilst maintaining a relationship to sex and violence that verges on the non-acceptable.

see that a show lasts for four hours, it always sends faint shivers down my spine. Of course, a show lasting four hours is not the same thing as one lasting ten hours. But I make a difference between my position as spectator from that of "theatre-maker" – as Thomas Bernhard used to say. It's not the same relationship. In my mind, my shows are more like books than pieces of theatre or films. And I've noticed that, as such, they "eat up" a chunk of people's lives. For a brief moment, these works are mixed in with their own existence. But for me it isn't about some form of "communion" resulting from a day spent together, but rather an inner experience, similar to when we read a book. Or, perhaps, let me put it like this: not long ago, I was watching *Out 1* by Jacques Rivière, a film based on improvisation, the plot of which is almost of secondary importance, and which is about theatre groups in the 1970's. It wasn't so much the extent to which I enjoyed the film, but rather how much I wanted to be in it. I would like to experience that "slackening-off" feeling as time unfolds. I'm aware that it's something I like. And there's also a more profound reason, which is hard to explain. It's not just about a refusal of narrative forms for political reasons, it's also tied up with an innermost belief of mine. Ultimately, I believe that when you tell a story, you don't actually tell or say anything. I can't accept the premise that "telling a story", albeit a well-rounded, structured one, is a gesture which... let's say, does justice to what a work of art can be. Because if this is what you do, then you won't bring out any contradictions present within your work. When you see an exhibition, there's always an element of tension in it, and contradictions. For example, in a retrospective, a question or issue will manifest itself. I'd like to enable these contradictions to exist in theatre, which is a very difficult thing to do. You can't have your complete works, lined up one next to the other, like on a bookshelf. The work you do exists at a given moment in time, and then ceases to exist. In my shows, my aim is to give these contradictions the possibility of existing, in spite of everything. Because it's good to contradict yourself, isn't it?

**CONDUCTED BY WILLIAM RAVON,
6TH OCTOBER 2025, TRANSLATED
INTO ENGLISH BY JONATHAN WAITE**

**VOUS
SOUHAITEZ
SOUTENIR
L'ODÉON
THEATRE
DE L'EUROPE?**

Scannez le QR code ci-contre
ou contactez l'équipe du mécénat:
cercle@theatre-odeon.fr / 01 44 85 41 12



QUERELLE #4

**Atelier participatif pour confronter son point de vue
sur des spectacles de la saison**

samedi 20 décembre – 15h

Destiné autant aux publics curieux et enthousiastes, qu'aux spectateurs perplexes et mécontents, *Querelle* est l'occasion de confronter son point de vue sur le spectacle *Musée Duras*, en compagnie de William Ravon, dramaturge. Entrée libre, sur réservation.



Conception graphique: Atelier Choque Le Goff • Illustrations: Martin Groch
Imprimerie: RotoChampagne, Chaumont • Licences d'entrepreneur de spectacles: L-R-22-405 et L-R-22-415



Hermès, un dessin commence

