

ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

25/26



LE PASSÉ

d'après

Léonid Andréïev

mise en scène et scénographie

Julien Gosselin

**DOSSIER
D'ACCOMPAGNEMENT**

LE PASSÉ

d'après **Léonid Andréïev**

mise en scène et scénographie **Julien Gosselin**

À partir du destin d'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 cette lecture à Julien Gosselin, lorsque ce dernier lui confie son désir de créer 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 à la nostalgie d'une théâtralité d'autrefois.

durée
4h20 (avec un entracte)

scénographie
Lisetta Buccellato

son
Julien Feryn

avec
Guillaume Bachelé,
Joseph Drouet,
Denis Eyriey,
Carine Goron,
Victoria Quesnel,
Achille Reggiani,
Maxence Vandeveld
et Jérémie Bernaert,
Baudouin Rencurel
(cadre vidéo)

dramaturgie
Eddy D'aranjo

musique
Guillaume Bachelé
Maxence Vandeveld

costumes
Caroline Tavernier
Valérie Simmoneau

accessoires
Guillaume Lepert

lumière
Nicolas Joubert

masques
Lisetta Buccellato
Salomé Vandendriessche

traduction
André Markowicz

vidéo / video designer
Pierre Martin Oriol
Jérémie Bernaert

assistanat à la mise en scène
Antoine Hespel

Julien Gosselin – 5 dates

1987 Naissance
à Saint-Pol-sur-Mer,
ville qui n'existe plus.

2002 Découverte
du théâtre, dans des
anciens abattoirs, au
Channel, à Calais.

2006 Rencontre
de Victoria Quesnel,
Noémie Gantier,
Tiphaine Raffier,
Antoine Ferron,
Alexandre Lecroc-
Lecerf, Guillaume
Bachelé, à Lille,
début de tout.

2013 *Les Particules*
élémentaires,
Avignon.

2666 Fin du monde.

production
Si vous pouviez lécher mon cœur
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 Montévidéo – centre d'art, du
T2G Théâtre de Gennevilliers

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

SOMMAIRE

Introduction.....	p4	Repères biographiques.....	p14
Entretien avec Julien		Léonid Andreïev.....	p14
Gosselin.....	p5	Julien Gosselin.....	p15
Abécédaire.....	p8		
- Autoanéantissement.....	p8		
- Cinéma/théâtre.....	p9		
- Spectateurs.....	p11		
- Trop.....	p12		
- Vérité.....	p13		
- Vocation.....	p13		



INTRODUCTION AU PASSÉ

Le théâtre ne se conjugue-t-il qu'au présent ? Julien Gosselin lui préfère le futur antérieur. Ce n'est pas par hasard qu'avec la compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur, il s'est fait connaître par une adaptation des *Particules élémentaires*, de Michel Houellebecq, suivie de travaux sur l'écriture romanesque de Roberto Bolaño et Don DeLillo, présentés à l'Odéon en 2014, 2016 et 2018. Un peu à la manière de Treplev dans *La Mouette* de Tchekhov, il porte en lui une utopie particulière : celle d'une scène qui viendrait nous parler du fond de l'avenir, longtemps après la disparition de l'humanité. Moins pour nous interpeller que pour nous faire sentir combien notre époque est d'emblée traversée par ce qui adviendra. La modernité porte déjà le souvenir de son propre deuil... Ce regard qui tient notre temps à distance de lui-même, voici que Gosselin le tourne vers le passé. Il y a découvert un auteur pour qui le théâtre est le lieu réservé non aux vivants mais aux revenants, où notre propre vie fait silence pour "voir les morts vivre à nouveau" : Léonid Andréïev. "Ses phrases", dit Gosselin, "vous creusent un trou dans le cœur". Ses textes, son théâtre, interrogent un désir obsédant, celui de vivre en excédant les limites de l'existence. Entre la mort

de Tchekhov et le premier conflit mondial, la célébrité d'Andréïev fut immense. Vint 1914, puis 1917, et il fut oublié. Sa voix n'était pas de celles qui s'accordent avec quelque régime que ce soit. Pour la faire entendre, Gosselin s'est attaché à transformer son propre langage artistique : accueillir le passé, c'est aussi laisser revenir son théâtre, jouer avec la nostalgie des signes d'autrefois.



© Simon Gosselin

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 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'inactualité 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. 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 sur moi, de mort, de disparition. Je ne pense pas que les spectacles soient des œuvres constructives. En tout cas, je m'y refuse. De la même manière, quand les journalistes me posent la question du message que j'aurais à délivrer, ça me surprend toujours. Je n'ai strictement aucun message à délivrer. Quand j'ai commencé le théâtre, le théâtre de patrimoine était très fort. Il était dominant dans les théâtres nationaux, dans les centres dramatiques, dans les grands théâtres de ce pays. Aujourd'hui, on ne peut pas exactement dire ça. Cependant, il existe aujourd'hui une forme de théâtre relativement libéral, qui utilise des mécanismes permettant une compréhension similaire à celle des séries télé ou des films... au fond, c'est un théâtre qui, aujourd'hui encore, fonctionne avec la même inertie, et le même refus de prendre des risques que le théâtre patrimonial. C'est une question que je me pose chaque jour : contre quel moulin on se bat, contre qui on se bat. Je sais que j'ai besoin de ça.

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. 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 redescende, 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 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 li-bérer sur un plateau. Moi, que l'on puisse nom-mer 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.

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 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.

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 Théo 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 cinéophile et le théâtre que je fais. Si, quand même, quelqu'un comme Miguel Gomes m'a beaucoup aidé, ou même Michael Haneke, parce que ce sont des cinémas de dramaturges, de dispositifs... Haneke, c'est quelqu'un qui, en filmant la violence, nomme l'absurdité de la production d'images violentes. C'est un cinéma autocritique vis-à-vis de son propre médium. De ça, je me sens proche. Mais je vois peu de cinéma, quasiment jamais. Je n'ai pas une grande culture cinématographique.

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 travaille 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 composantes 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 noeud sensible d'une séquence, le texte peut être saisi dans sa globalité, avec une progression intérieure que l'acteur ou l'actrice explore seul-e. Mon rôle, à ce stade, consiste à ajuster les niveaux : un-e 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 je 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 « stanislavskiens » – le pourquoi d'un mot, 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 comédien·nes, 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.

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 Ékatérina 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, de plus intérieur. Je me sens encore comme ces jeunes cinéastes à propos desquels on dit : « Le film est bien, mais il veut trop en mettre. » Et c'est vrai. Et je pense que c'est aussi lié à ma position très critique vis-à-vis du règne de la fiction. La première raison, c'est que tout le monde répète sans cesse que, dans le monde actuel, le rôle des artistes serait de raconter des histoires..., alors même que ce monde est déjà, lui, profondément fictionnel. Je ne parle pas de la guerre ou d'événements exceptionnels, mais simplement de nos habitudes, de la vie quotidienne. On vit dans la fiction en permanence. En tout cas, très souvent. Beaucoup. Et puis il y a cette idée que l'objet roi de la fiction aujourd'hui – c'est la série télé, disons-le – est devenu une sorte de modèle absolu. Une structure narrative élevée au rang de beaux-arts. Or, j'ai toujours pensé que le théâtre devait rester à l'écart du bon goût dominant. Et je ne comprends pas qu'on s'empare autant de cette forme-là. Le théâtre devrait, à mes yeux, être en résistance face à ça.

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 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 pro-fonde. La compréhension vient d'ailleurs.

PROPOS RECUEILLIS PAR WILLIAM RAVON, LE 16 JUIN 2025

ABÉCÉDAIRE

Autoanéantissement

Koromyslov – [...] Katérina Ivanovna a trop de, enfin – comment s'exprimer pour le dire juste ? – de féminin, de féminité, ce truc à elles, quoi. Comprends-là, de quoi est-ce qu'elle a besoin ? Bon, disons, je marche, moi, un homme, vers le royaume des Cieux, et, bon, c'est ce que je dis à tout le monde, et tout le monde le voit, ça : voici un homme qui marche vers le royaume des Cieux. Mais une femme ? – le diable le sait vers où elle marche ! Soit elle se débauche, soit c'est une prière qu'elle envoie, avec sa débauche, ou bien c'est un reproche qu'elle fait, à je ne sais qui... une Madeleine éternelle pour laquelle la débauche c'est, soit le début, soit la fin, mais ce sans quoi elle ne peut pas du tout, parce que c'est son Golgotha à elle, son horreur et son rêve, son paradis et son enfer.

Léonid Andreïev, *Ekaterina Ivanovna*, traduit du russe par André Markowicz, Editions José Corti, 1999, Acte 3, p. 99-100.

Je veux prouver qu'il n'est en ce monde ni vérité, ni beauté, ni bonheur fondé sur la vérité, ni liberté, ni égalité – il n'y en a pas et il n'y en aura jamais. [...]

Je veux montrer l'inconsistance de ces fictions sur lesquelles l'homme s'est appuyé jusqu'à aujourd'hui : Dieu, la morale, l'au-delà, l'immortalité de l'âme, le bonheur humain, etc. Je veux être l'apôtre de l'autoanéantissement. (...) Je veux, dans mon livre, agir sur la raison, les sentiments, les nerfs de l'homme, sur toute sa nature animale.

Léonid Andreïev (1891) cité dans la préface de *Le gouffre et autres récits*, traduit du russe par Sophie Benech, Editions José Corti, 1998, p. 7



© Simon Gosselin

Cinéma et théâtre

[...] Je filme beaucoup dans mes pièces. Il y a un écran et on filme en live. Mais je n'ai pas du tout l'impression de faire du cinéma. En fait l'énorme différence c'est la question du présent. Les comédiens sont filmés maintenant. Le fait que ça ne soit pas déjà fini fait que ce n'est pas du cinéma. D'ailleurs, là, je suis en train de monter quelque chose qui s'apparente à un film et j'ai une énorme frustration. C'est très difficile pour moi de voir ces images. Je vois quelque chose de fini, de terminé. Le temps du tournage, le temps du présent, est fini. En même temps, quand je fais du théâtre, j'ai le sentiment complètement inverse. C'est-à-dire que l'idée du théâtre comme un art du présent, comme un art « vivant », me fait beaucoup de mal. Ce que je recherche, c'est d'être entre les deux. C'est pour ça que je filme les spectacles et que je ne fais pas vraiment du théâtre, disons, traditionnel. Ni du cinéma. [...]

[Le théâtre] c'est le seul art où on peut travailler par juxtaposition des médiums. Ça ne choquera personne si on a une heure et demie de fiction pure, puis quelque chose d'extrêmement théorique, qui a à voir avec l'art contemporain, comme une pure image. Comme c'est un

art intrinsèquement impur, le théâtre peut accueillir le cinéma, la musique, la pensée. Je suis parfois ébahi du nombre de possibilités que j'ai. Justement parce que c'est un art qui n'est pas du tout littéral. Un art où on peut constamment avoir une zone réflexive, intellectuelle, et en même temps une zone physique.

[...] Houellebecq dit un truc intéressant sur l'art de la poésie et du roman : il dit que dans la poésie on écrit ce qui vient, et dans le roman, on construit. Bon c'est banal mais c'est vrai. Et j'ai l'impression que le théâtre est un art qui commence par la poésie, c'est-à-dire quelque chose de flou qu'on ne peut pas comprendre, et qui continue comme du roman, avec une construction où il faut être très rigoureux, où il faut travailler. Et si tout va bien, parfois, à la fin ça redevient de la poésie.

Entretien croisé de Julien Gosselin et Frédéric Wiseman, propos recueillis par Pierre Charpillot, *Sofilm*, n°88, novembre-décembre 2021, p. 99, 101, 102



© Simon Gosselin

Spectateurs

LE METTEUR EN SCÈNE. – [...] J'attends le directeur et Sa Clarté.

LE PEINTRE (s'inclinant avec respect). – Aha, et Sa Clarté ! Alors, c'est autre chose, et je me tais. Je me tais, mon cher ami ! Et je suis parfaitement assuré que Sa Clarté, comme personne d'autre, saura apprécier mon travail. On m'a dit : nous ne voulons pas de spectateurs vivants dans le théâtre, nous avons peur du bruit et de la grossièreté que porte toujours la foule. C'est bien cela qui m'a été transmis ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Oui, c'est ça.

LE PEINTRE. – Dessinez-nous des spectateurs, mais de façon à ce qu'ils soient absolument comme vivants, pour que nos chers acteurs qui, malheureusement, aiment par trop la foule, ne remarquent pas la supercherie. C'était bien ça, mon cher ami ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Oui, c'était ça.

LE PEINTRE. – Caprice génial ! Lubie géniale ! Le théâtre est plein – et il n'y a personne. Il n'y a personne – et le théâtre est plein ! Et quoi, mon cher ami : n'ai-je pas réussi ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Vous avez réussi.

LE PEINTRE. – Parce qu'ils sont tellement vivants – vous comprenez, tellement vivants que Dieu lui-même pourrait s'y

tromper et les prendre pour sa création. Et si, réellement, il se trompait ? Non, imaginez, mon cher ami : soudain, il se trompe, et il les convoque au jugement dernier et, pour la première fois – stupéfait, il s'arrête devant cette question : qui sont-ils ? des pécheurs ou des justes ? Ils sont faits de bois – qui sont-ils : des pécheurs ou des justes ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Ça, c'est de la philosophie.

LE PEINTRE. – Oui, oui, vous avez raison. À bas la philosophie et vive l'art pour l'art ! Je n'ai rien à faire du jugement dernier, tout ce qui m'importe est le jugement de Sa Clarté et de M. le directeur. Je l'avoue, j'ai un peu peur de votre directeur, c'est un monsieur un peu étrange. Et vous, vous n'avez pas peur de lui ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Non.

LE PEINTRE. – Mais il paie comme un prince. N'est-ce pas ?

LE METTEUR EN SCÈNE. – Lui aussi, on le paie comme un prince.

Léonid Andreïev, *Requiem (1915-1916)*, traduit du russe par André Markowicz, extrait de la conduite du *Passé*

Trop

Et puis il y a, justement, une pièce comme *Ekatérina Ivanovna* (mise en scène par Julien Gosselin), qui trace un portrait de femme à la fois bouleversant et, oui, repoussant, en présentant le destin d'une femme, mère de jeunes enfants, que son mari, député à l'Assemblée, soupçonne de le trahir, et la pièce commence par un coup de feu : le mari la rate. [...]

J'ai traduit une dizaine de pièces d'Andréïev... Chacune est d'une violence extrême, aucune n'est comparable à l'autre. Andréïev est non seulement un des écrivains les plus, je dirais, fanatiques, de la littérature russe, cherchant toujours le plus noir, le plus terrible, ne connaissant aucune bienséance des relations humaines, mais il est aussi un des grands découvreurs de formes : [...] ce qui le caractérise peut-être le mieux, c'est qu'il est «trop». Trop naturaliste parfois, trop spiritualiste ailleurs (ou en même temps), trop anarchiste, trop symboliste, trop désespéré, trop exalté, trop que sais-je. Trop.

Questions à André Markowicz, Les Éditions Mesures : <http://mesures-editions.fr>



Vérité

Et soudain il [Léonid Andreïev] tressaillit tout entier comme brûlé par un feu intérieur.

- Il faut écrire une nouvelle sur un homme qui, toute sa vie, au prix de folles souffrances, a cherché la vérité, et voici qu'elle lui apparaît ; alors il ferme les yeux, se bouche les oreilles et dit : « Je ne veux pas de toi, même si tu es belle parce que ma vie, mes souffrances m'ont enflammé l'âme de haine pour toi. » Qu'en pensez-vous ? Ce sujet ne me plut pas. Il soupira en disant :

- Oui, il faut commencer par dire où est la vérité : dans l'homme ou en dehors de lui ? A votre avis, elle est dans l'homme ?

Et il rit :

- Alors, c'est très mauvais, très médiocre.

Maxime Gorki, *Trois Russes, L.N. Tolstoï - A. Tchekov et Léonid Andreïev*, traduit du russe par Dumesnil de Gramont, Gallimard, 1935, p. 177

Vocation

L'idée que le théâtre fournirait des armes critiques destinées à favoriser une prise de conscience politique s'est évanouie. Les metteurs en scène savent n'avoir pas besoin de transformer un public qui pense et sent comme eux. Le théâtre cherche alors sa vocation quelque part entre l'assemblée et le cortège de tête, entre une intensité scénique qui créerait des ruptures avec le monde dominant et un lieu rassembleur où l'on revivifie le sens du collectif. Nous vivons une tension entre un théâtre entendu comme un cri prolongé et un théâtre considéré comme assemblée du peuple.

Jacques Rancière, « Entre esthétique et politique, les frontières deviennent poreuses », propos recueillis par Nicolas Truong, *Le Monde*, 5 juillet 2018.



© Simon Gosselin

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

Léonid Andreïev (1871-1919)

Léonid Andreïev est né 1871, dans une ville de province, Oriol. Très tôt orphelin de père, il a connu une enfance et une jeunesse de misère et de privations. Tout jeune adolescent, histoire de s'éprouver, il s'allonge sur les rails, au passage d'un train et cette folie n'est pas une folie, mais bien l'image de toute sa vie, et de toute son oeuvre : une recherche absolue des limites, au prix même de sa vie (il est passé par plusieurs tentatives de suicide et il est mort, en 1919, d'une insuffisance cardiaque liée à cette aventure enfantine.)

Ses premières publications sont remarquées, au tout début des années 1900, par Maxime Gorki, avec qui il se lie d'une amitié profonde et orageuse (ils se brouilleront en 1907). Chacune de ses nombreuses nouvelles est une découverte, chacune ou presque suscite des polémiques, des scandales, mais *Le Rire rouge* ou *La vie de Vassili Fiveiski* par la violence et l'énergie à la limite du fantastique de leur description remportent un immense succès. À la centaine de nouvelles qu'il écrira au cours de sa vie répondent une quarantaine de pièces de théâtre, chacune, là encore, créant une forme nouvelle et portant par la même énergie. Ses pièces, souvent traduites en allemand et en anglais dès leur publication, ont été jouées dans les plus grands théâtres de Russie, tant à Moscou qu'à Saint-Petersbourg, par les plus grands metteurs en scène

de leur temps, comme Stanislavski et Meyerhold, qui révolutionnent la scène en les montant.

En 1905, il avait appelé de ses vœux un profond changement de régime, puis, au fil des années, s'était graduellement éloigné des cercles bolchéviks. Il rejette radicalement le coup d'Etat d'Octobre 1917, et meurt en exil. Il avait publié lui-même une édition de ses œuvres en 1912 (ses dernières œuvres restant, du coup, non rassemblées). Une grande partie de ses pièces reste, aujourd'hui encore, introuvable en Russie même.

André Markowicz

Julien Gosselin

Julien Gosselin s'est formé à l'École supérieure d'art dramatique de Lille, dirigée par Stuart Seide. Avec six camarades, il forme Si vous pouviez lécher mon cœur en 2009, et met en scène *Gênes 01* de Fausto Paravidino (Théâtre du Nord, 2010), *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling (Théâtre de Vanves, 2010) puis *Les Particules élémentaires* d'après Michel Houellebecq (Festival d'Avignon, 2013). Viennent ensuite *Je ne vous ai jamais aimés* de Pascal Bouaziz (Théâtre national de Bruxelles, 2014), *Le Père* de Stéphanie Chaillou (Théâtre national de Toulouse, 2015) et *2666*, adapté du roman-fleuve de Roberto Bolaño (Festival d'Avignon, 2016). Après *1993*, d'Aurélien Bellanger (Festival de Marseille, avec la promotion 43 du Théâtre national de Strasbourg), il revient à Avignon pour *Joueurs, Mao II, Les Noms*, d'après Don DeLillo, qui lui inspire aussi *Vallende Man (L'Homme qui tombe)*, créé à l'International Theater Amsterdam (Pays-Bas), puis *Le Marteau et la Faucille* (Printemps des Comédiens – Montpellier). En 2018, il est lauréat du XV^{ème} prix Europe pour le théâtre, à Saint-Petersbourg. En 2021, Julien Gosselin monte avec le groupe 45 du Théâtre national de Strasbourg une adaptation du *Dékalogue* de Krzysztof Kieslowski, et met en scène *Le Passé*, à partir de textes de l'auteur russe Léonid Andréïev. En 2023 il crée *Extinction*, d'après Thomas Bernhard et Arthur Schnitzler, qui associe acteurs de Si vous pouviez lécher mon cœur et de la Volksbuehne et qui est créé au Printemps des Comédiens de Montpellier, avant le Festival d'Avignon, Berlin, Anvers, Paris (Théâtre de la Ville). Il crée *Musée Duras* avec des

élèves de la promotion 2025 du CNSAD.

À l'Odéon, Julien Gosselin et Si vous pouviez lécher mon cœur ont présenté :

- *Les Particules élémentaires*, de Michel Houellebecq, aux Ateliers Berthier (2014), repris au Théâtre de l'Odéon 6e (2017) ;
- *2666*, de Roberto Bolaño, aux Ateliers Berthier (2016) ;
- *Joueurs, Mao II, Les Noms*, d'après Don DeLillo, aux Ateliers Berthier (2018) ;
- *Le Passé*, d'après Leonid Andréïev, à l'Odéon 6e (2021).

Il est le directeur de l'Odéon Théâtre de l'Europe depuis le 15 juillet 2024.

13 SEPTEMBRE – 4 OCTOBRE / ODÉON PARIS 6

LE PASSÉ

d'après **Léonid Andréïev**
mise en scène **Julien Gosselin**

2 – 26 OCTOBRE / BERTHIER PARIS 17

ASTÉRISMES (FIG. 2)

une exposition de **Bouchra Khalili**
dans le cadre du Festival d'Automne
avec le T2G Théâtre de Gennevilliers

14 – 26 OCTOBRE / ODÉON PARIS 6

HONDA ROMANCE

un spectacle de **Vimala Pons**
dans le cadre du Festival d'Automne

4 – 16 NOVEMBRE / ODÉON PARIS 6

LA LUZ DE UN LAGO

conception **El Conde de Torrefiel**
de **Tanya Beyeler** et **Pablo Gisbert**
en espagnol, surtitré en français
dans le cadre du Festival d'Automne

9 – 30 NOVEMBRE / BERTHIER PARIS 17

MUSÉE DURAS

d'après **Marguerite Duras**
mise en scène **Julien Gosselin**

25 NOVEMBRE – 21 DÉCEMBRE / ODÉON PARIS 6

PÉTROLE

d'après **Pier Paolo Pasolini**
mise en scène **Sylvain Creuzevault**
création
dans le cadre du Festival d'Automne

26 NOVEMBRE – 14 FÉVRIER / PETIT ODÉON PARIS 6

PALLAKSCH PALLAKSCH!**(Pièces élémentaires)**conception et mise en scène **Marie-José Malis**

16 – 21 DÉCEMBRE / BERTHIER PARIS 17

THE WORK

conception **Susanne Kennedy** et **Markus Selg**
en anglais, surtitré en français
dans le cadre du Festival d'Automne

21 JANVIER – 14 MARS / ODÉON PARIS 6

HAMLET

d'après **William Shakespeare**
mise en scène **Ivo Van Hove**
création Comédie-Française

7 – 22 FÉVRIER / BERTHIER PARIS 17

ŒDIPE ROI

d'après **Sophocle**
texte et mise en scène **Eddy D'aranjo**
création

12 – 15 MARS / BERTHIER PARIS 17

COCK, COCK... WHO'S THERE?

un spectacle de **Samira Elagoz**
en anglais, surtitré en français

18 – 22 MARS / BERTHIER PARIS 17

SEEK BROMANCE

un spectacle de **Samira Elagoz**
en anglais, surtitré en français

27 MARS – 12 AVRIL / ODÉON PARIS 6

VUDÚ**(3318) Blixen**

un spectacle de **Angélica Liddell**
en espagnol, surtitré en français

28 MARS – 5 AVRIL / BERTHIER PARIS 17

GOODBYE LINDITAun spectacle de **Mario Banushi**

9 – 16 AVRIL / BERTHIER PARIS 17

MAMIun spectacle de **Mario Banushi**

20 MAI – 7 JUIN / ODÉON PARIS 6

SCENES FROM A MARRIAGE

d'après **Ingmar Bergman**
mise en scène **Markus Öhrn**
création

Toutes les représentations sont surtitrées en anglais,
sauf *Honda Romance*, *Pétrole*, *Pallaksch Pallaksch!*