



EDOUARD II

DU 29 OCTOBRE
AU 15 DÉCEMBRE 96



ODEON
THEATRE DE L'EUROPE

Imaginer...

... des pans d'obscurité qui coulisent et forment d'étroits couloirs, ceux-là même dont on fait le fourreau des complots. Ils découpent et redessinent sans cesse le plan des lieux où se jouera la mort d'un roi, et l'avènement d'un autre. Quelque chose se trame à la cour d'Edouard II. C'est, au sens propre, un tissu de fils tendus qui quadrillent le palais, un maillage serré dans lequel, à tour de rôle, barons et favoris tentent de s'étouffer.

Mais on sait bien que les alliances qui se nouent, les trappes qui s'ouvrent, les dagues qui se tirent, les desseins qui s'accomplissent, sont la grammaire obligée pour qui veut parler le langage du pouvoir. Ces vingt années de règne désordonné au début du XIV^{ème} siècle en Angleterre n'en sont qu'une illustration parmi d'autres. La machination, l'intrigue et la bonne intelligence sont des armes universelles, tous temps confondus. Le scandale est ailleurs. Soudain, tandis que la lignée des Edouard suit son chemin sans accident, de père en fils, soudain, dans ce jeu de pions aux stratégies impénétrables, soudain donc, un corps ! Pas n'importe quel corps hiératique, auguste et supérieur dont le manteau de zibeline masquerait les stigmates de dégénérescence, mais un corps

de chair et d'os, avec ses élans, ses pulsions, le désordre de ses désirs, et qui ne veut rien connaître, rien admettre de l'impassibilité qui sied à sa fonction. Car ce corps est roi.

Subversivement, inadéquatement roi. Nous sommes dans des temps où les royaumes sont à l'image de leurs souverains ; où le pays, s'il ne prend pas la forme du corps royal, en prend l'aura. Chaque contrée conquise est un membre nouveau pour le roi, chaque province perdue une mutilation personnelle.

Or Edouard II n'a que fiche des us, des mœurs, des barons qui grondent, d'une reine qui se lamente, encore moins des rebelles irlandais qui le narguent, et de la Normandie donc ! Edouard II aime. Et à cet amour il veut assujettir la raison d'état. Il ose cette rupture, de préférer à la passion du pouvoir le pouvoir de la passion, à la face de sa Cour, à la gueule de ses barons. Edouard II est homme. Son seul être lui manque, et il se ronge, se désarticule, se perd, se repent, et se ment. Avec sa couronne pour dernier hochet, tour à tour il congédie, renie, s'amende, embrasse, récompense, menace... à quoi bon ?

L'histoire, pudique, dit « son fils s'apprêta à lui succéder sous le nom d'Edouard III ». Marlowe, lui, s'intéresse au corps du vaincu. Les dictionnaires ne parlent pas assez des culs de basse fosse où se « négocient » parfois la transmission du pouvoir.

Au chaos de l'Histoire, Christopher Marlowe ne répond pas comme son « conscrit » William Shakespeare. Il ne convoque ni les foudres de la nature, ni le déchaînement vengeur des dieux. Il plante l'homme seul et nu face à lui-même, le corps forcément déchiré, sans aucun secours, sans autre certitude que l'insoutenable irréconciliable de l'être.

Une telle œuvre ne supporte aucune ornementation, aucun coloriage, aucun commentaire. La mise en scène d'Alain Françon ne se « déroule » pas, elle est une courbe de projectile qui vient se briser dans le mille. A l'image du sale coup de couteau qui tua le jeune Christopher Marlowe dans une taverne des faubourgs de Londres. A l'image de la trajectoire du fer rougi qui mit à feu et à sang le territoire du corps d'Edouard.

Peut-on dès lors faire appartenir Alain Françon à la lignée des « tenebrosi », ces artistes qui, à la suite de Caravage, autre contemporain de Marlowe, privilégièrent les tons sombres sur les tons clairs, non par fascination de l'obscur, mais pour faire rendre à l'ombre sa part de lumière ?

Claude-Henri Buffard



EDOUARD II

Le règne troublé et la mort pitoyable d'Édouard II, roi d'Angleterre, et la chute tragique de l'arrogant Martimer, Tels qu'ils furent maintes fois représentés en public dans l'honorifique cité de Landres par les Serviteurs du Très Honorifique Comte de Pembrake

de CHRISTOPHER MARLOWE

texte français Jean-Michel Déprats

mise en scène ALAIN FRANÇON

conseil artistique Myriam Desrumeaux

décor Jacques Gabel

costumes Patrice Cauchetier

lumière Joël Hourbeigt, Christian Pinaud

son Daniel Deshays, Alain Michon

travail chorégraphique Caroline Marcadé

assistants Joseph Rolandez (régie générale)

Barbara Nicolier (mise en scène)

Zimuth (production)

maquillage Suzanne Pisteur, Sophie Niesseron

coiffures Sophie Niesseron

assistant décor Sylvie Kleiber

assistants costumes Vincent Marmeisse, Stéphanie Glasberg

assistant lumière Gilles Bottacchi

assistant son Serge Robert

assistant à la distribution Caio Gaiarsa

des comédiens belges

Réalisation du décor

construction Proscenium

peinture Detlev et Robert

accessoires Pic-Pic

Réalisation des costumes

capture Atelier Caraco-Canezou

patines Véronique de Groër

cuirasses Hervé Boutard, M. et Mme Bourgues

bijoux Bruno Huet

chaussures Calzatura Epoca (Milan)

cottes de mailles, épées Arms and archery (Londres)



avec par ordre alphabétique

Un pauvre ; James, serviteur de Pembrake ; le Héraut ; JEAN-MARC AVOCAT
Jahn Stratford, Evêque de Winchester ; un Seigneur

Aymer de Valence, comte de Pembrake ; ANDRÉ BAEYENS
le Maissonneur ; Sir Thamas Berkeley

Rager Martimer de Chirk (Martimer l'Ainé); PIERRE BAILLOT
Hugh Le Despenser (Spencer l'Ainé); l'Abbé de Neath

Le Roi Edouard II CARLO BRANDT

Le Prince Edouard devenant Prince Régent du Royaume MAXIME CAZELLES
puis Roi sous le nom d' Edouard III

Rager Martimer de Wigmore (Martimer le Jeune), CLOVIS CORNILLAC
neveu de Rager Martimer de Chirk

Guy, comte de Warwick ; Lightbarn GILLES DAVID

Pierce de Gavestan, comte de Carnaualles MICHEL DIDYM

Lady Margaret de Clare, nièce du roi, fille du comte de VALÉRIE DE DIETRICH
Gloucester et épouse de Gavestan ; le Champion

Thamas, comte de Lancastre ; Henry, comte de Leicester, JEAN-CLAUDE DURAND
frère du Comte de Lancastre

Walter Langtan, Evêque de Coventry ; Robert Baldack ; GUILLAUME LÉVÊQUE
Sir Jahn Maltravers (« Matrevis »)

Edmand, comte de Kent, frère du Roi Edouard II ANTOINE MATHIEU

Hugh le Despenser (Spencer le Jeune), fils de Spencer l'Ainé NICOLAS PIRSON

Robert Winchelsey, Archevêque (« Evêque ») de Cantorbéry ; FREDDY SIX
Messire Jean de Hainaut ;
Sir William Trussel ; un Seigneur

Un pauvre ; Edmand Fitzalan, comte d'Arundel ; ÉRIC DE STAERCKE
Thamas Gurney

Un pauvre ; Henry de Beaumont ; Levone ; LIONEL TUA
Rice Ap Hawell ; Messagers ; un Seigneur

La Reine Isabelle, fille du Roi de France DOMINIQUE VALADIÉ

Créé au Festival d'Avignon dans la Cour d'Honneur - du 9 au 16 juillet 1996

Producteur : Centre Dramatique National de Savoie

En collaboration artistique avec : le Théâtre National de la Communauté Française de Belgique

Co-producteurs : Festival d'Avignon, Bonlieu Scène Nationale Annecy, Espace Malraux Scène Nationale

de Chambéry et de la Savoie, Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines, Le Valcan-Le Havre, La Coursive Scène

Nationale La Rochelle, Atelier Théâtre National-Maison de la Culture de Bourges, Le Parvis Scène

Nationale Tarbes Pyrénées, Théâtre de Sète Scène Nationale.

Avec la participation artistique du : Jeune Théâtre National/avec le soutien de

Avec l'intervention de la société : Robert Juliat

S.T. Dupont
PARIS

L'édition anglaise choisie par Jean-Michel Déprats pour établir le texte français est celle de W. Maelwyn Merchant (The New Mermaids, Landres, 1990 [1967 pour l'édition originale]).

Représentations du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

Durée du spectacle : 3h25 (entracte compris)

- Les hâtes d'accueil de l'Odéon-Théâtre de l'Europe sont habillées par Hanae Mari.
- Le Café de l'Odéon vous accueille avant et après le spectacle. Possibilité de restauration sur place.

Entretien

Alain Françon

De sa jeunesse à Saint-Etienne, Alain Françon se souvient à part égale de Jean Dosté, un des principaux animateurs de la Décentralisation, et de Rabert Herbin, entraîneur des « Verts ». Là-bas, dans les années soixante, foot et théâtre tenaient de l'épapée. De Dosté, il a appris cet indéfinissable sens du théâtre public. A « Rabby », il a emprunté le sens du silence, voir sans mutisme. Artiste-citoyen, et espérant bien le rester à la tête du Théâtre National de la Colline d'abord, il prend la direction au mois de novembre, Alain Françon a la réputation de ne pas transiger avec la rigueur. Il commente peu son travail ; ses spectacles aiment l'abstraction, l'absence d'effets et le brut de décapage, qu'il mette en scène Edward Bond ou Christopher Marlowe, et même, ce qui a plus surpris, Feydeau ou Tchekhov. Cet été, lors de la création d'*Edouard II* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, Alain Françon a réentendu ces commentaires, serts

dans un inquiétant mauvaisement de critique du théâtre public. Alors, pour la première fois, avec son équipe, il se demande s'il ne fout pas

accepter de faire circuler un peu de parole entre les scènes. Nous l'avons interrogé sur paroles / silences, abstraction / émotion, brutalité / délicatesse, histoire / nostalgie, distanciation / effets de rapprochement, décentralisation / Cour d'honneur, liberté / contraintes.

Tu te tais sur ton travail. C'est ton tempérament, ou un parti-pris ?

J'ai passé plusieurs années à étudier l'histoire de l'art, je commentais. Quand je suis venu au théâtre, je n'ai plus vu la nécessité de parler de ce que je faisais, hormis dans les lycées, où j'aime intervenir, parce qu'on y dialogue. Mais je ne me vois pas prendre un stylo pour faire connaître au monde mes pensées sur le théâtre. Comme spectateur, ce que me raconte une mise en scène me suffit. Et puis j'ai jusqu'ici estimé que se taire était un bon moyen pour garder sa pensée en mouvement. Parler, c'est risquer de la retrouver mal traduite, ou figée. Mais je reconnais que depuis l'accueil fait à *Edouard II* cet été au Festival d'Avignon je suis en train de changer. Toute l'équipe a éprouvé le besoin de défendre le spectacle, ou du moins d'en faire un objet de débat. Contre ce qu'on peut appeler la « doxa » d'Avignon.

Tu ne parlois jamais de tes intentions ? Si, j'en parlais. Pour *La Mouette*, j'ai par exemple souvent expliqué que mon objectif était d'essayer de comprendre comment y cheminaient ensemble les thèmes de l'amour et de l'écriture, et si ce que nous étions amusés à baptiser « protocole compassionnel », c'est-à-dire la lecture traditionnelle de l'œuvre de Tchekhov, était juste et nécessaire, inhérente à cette écriture, ou s'il ne s'agissait que d'une tradition de mise en scène.

A l'opposé de ce « protocole compositionnel », il y a l'abstraction, voire, pour certains, la « glaciation » de tes mises en scène. On te demande où est le sentiment, où est l'émotion. Michel Vittoz s'étonne de ces questions et dit que cela doit tenir du malentendu...

Je tiens avant tout à ce que le spectateur perçoive le discours central de la pièce que je mets en scène. Pour ce qui est du sentiment, de l'émotion, les acteurs savent les donner. Ils l'ont appris. Si cela vient en plus, c'est bien. Mais en effet je ne fais pas un théâtre de la compassion. Notre travail nous conduit à refuser le vraisemblable psychologique. Y compris dans *La Mouette* où on peut chercher à mettre en scène autre chose qu'une histoire d'amour sans guère de retentissement. Je ne refuse pas l'émotion, je refuse qu'elle cache la ligne de pensée. En d'autres termes, l'héritage Stanislavski ne m'intéresse pas. De plus, je ne cherche pas les effets spectaculaires sur un plateau. Je me situe à l'opposé d'un théâtre de l'illusion. Alors

j'accepte qu'on dise que mes spectacles sont dans l'abstraction. Parce que rien ne doit venir perturber la lisibilité du discours central de la pièce. Je n'ai pas d'autres manières d'être au théâtre.

De Band à Tchekhov, de Tchekhov à Marlowe, qu'est-ce qui t'a guidé ?

C'est une vieille idée. J'avais relu *Edouard II* parce que j'avais gardé en mémoire la mise en scène de Bernard Sobel, avec mon ami Bertrand Bonvoisin, aujourd'hui disparu, dans le rôle de Mortimer. Et puis j'ai eu une conversation avec Edward Bond qui, lorsqu'il parle de Shakespeare, -et c'est souvent !-, évoque toujours son contemporain Marlowe, auquel il accorde une grande importance. Il me disait par exemple que si Shakespeare n'avait jamais écrit de Faust c'est qu'il pensait qu'après Marlowe ce n'était plus la peine.

Et relisant *Edouard II* qu'y as-tu découvert ?

J'avais gardé du spectacle de Bernard Sobel l'impression d'une pièce d'une très grande clarté, brute, brutale, sauvage. Cette forme me paraissait bien convenir à la Cour d'Honneur. Et puis les tours papales dont parle Marlowe dans sa pièce sont là, présentes, à Avignon ! C'est une pièce terrible. Quand Adorno dit qu'après les camps, après Hiroshima, on ne peut plus écrire de poésie, Bond répond : si, on peut, mais en enfer. C'est ce qu'il essaie de faire, et c'est ce qu'a fait Marlowe. Son homme n'est pas victime des dieux





ou de la nature, rien ne le transcende comme chez Shakespeare. Il n'est victime que de lui-même, « de sa culture, dit Michel Vittoz, » de l'inadéquation radicale de la pensée à produire les liens qui uniraient le désir de l'individu à l'être social ». Et plus la pièce avance, plus l'homme de Marlowe traverse l'enfer, et plus il traverse l'enfer, plus il gagne en humanité. Dans *La Mouette*, il y avait une pareille traversée de l'enfer. Le personnage de Nina, loin d'être une simple hystérique, accomplissait ce voyage-là. J'aime les pièces qui obligent à une traversée de l'enfer.

La Cour d'Honneur du Palais des Papes d'Avignon s'y prête ?

Sur le plan technique, une fois les obstacles franchis, on découvre un vrai grand lieu pour le théâtre, oui. Je ne parle pas de son histoire et des symboles qu'elle charrie, je parle de ses caractéristiques physiques. Bien sûr, on a peur au début, du mistral, de la pluie, mais la puis-

sance du lieu a une vertu, elle oblige à monter d'un cran, à se hisser un peu plus haut dans la conscience qu'on a du spectacle. En un mot, on ne peut pas y jouer dans ses pantoufles. C'est une belle expérience. Mais cela reste une énigme, 2500 personnes qui regardent du théâtre. La réception d'une représentation est d'ailleurs d'une façon générale un mystère, ici un peu plus qu'ailleurs.

Le théâtre doit être édifiant ?

Je crois vraiment, dur comme fer, que toute société a besoin d'une image de l'homme. Et il n'y a pas beaucoup d'endroits pour essayer de la dessiner. Au théâtre elle y est, elle doit y être. Nos spectacles doivent donner des images de l'homme, ils doivent toujours poser la question essentielle : qu'est-ce qu'être humain ? Qu'est-ce que nous faisons de la société dont nous sommes responsables ? Cela ne signifie pas que nous devons faire des spectacles désincarnés, ou élitaires. Cela veut dire que nous devons essayer de mettre sur la scène de la plénitude, du sens, de l'intelligence et de l'émotion. Edward Bond a une belle image : imaginons un miroir sur lequel on souffle ; la buée c'est l'émotion. S'il n'y a que ça, on ne voit rien, mais si avec le doigt vous tracez un trait vous voyez clair. C'est à cela qu'il faut tendre.

De quoi nourris-tu ton travail ? Sauvent les metteurs en scène et les chorégraphes semblent s'approvisionner à d'autres arts qu'à ceux de la scène...

Mes études d'histoire de l'art m'entraînent à recourir souvent à la peinture. C'est un réflexe. C'est par exemple en feuilletant récemment un livre sur Balthus, et en voyant le tableau des Jeunes filles sur le canapé que j'ai pensé que je tenais peut-être là la tonalité de la mise en scène que je vais faire bientôt de la nouvelle pièce d'Eugène Ionesco. Autre exemple, le personnage de Treplev dans *La Mouette* m'a été donné par l'image de Maïakowski en pied qu'Ernest Pignon avait collé dans les rues d'Avignon. Ce fut pour cette raison un Treplev à l'opposé de la figure romantique habituelle.

Je puise également beaucoup dans mes lectures. J'ai longtemps lu Gilles Deleuze dont j'ai suivi les cours à Lyon. Bien qu'il n'ait jamais écrit sur le théâtre (à l'exception de son commentaire sur le *Richard III* de Carmelo Bene) ses textes m'ont toujours servi à faire du théâtre. Juste avant *Edouard II*, je lisais *L'enfer* de Dante. Aujourd'hui, Pasolini. Ce qu'il dit du vérisme psychologique est d'une sublime intelligence.

Avant d'aller plus loin, peut-être foudrait-il que tu racantes à grands traits ton cheminement théâtral...

La période des débuts est plutôt violente, notre théâtre était militant, lié à un groupe d'acteurs comme Evelyne Didi, André Marcon, Christiane Cohendy. On réfléchissait beaucoup, on ne se lassait pas de l'autocritique. Et puis les conditions financières déjà pas très brillantes sont devenues dérisoires,

le Conseil d'administration de la Maison de la Culture dont nous dépendions était de plus en plus hostile. Ils ont voulu nous déloger. Nous avons répondu par l'occupation des locaux. Le public passait nous voir. On a tout essayé, repeint la maison en noir, inondé la ville d'Annecy de faire-parts de deuil, trainé un corbillard dans les rues... jusqu'à ce qu'ils nous envoient les CRS. Le groupe a éclaté. J'ai appris la place du metteur en scène, j'ai rencontré Michel Vinaver et je lui ai demandé d'écrire une pièce pour moi. Ce fut *Les Travaux et les Jours*. Apprendre la mise en scène c'était à l'opposé de ce théâtre collectif d'où je venais. C'était comme apprendre la solitude.

Il y eut plus tard un autre moment décisif, lorsque nous avons monté *Noises* d'Enzo Cormann. Un groupe d'acteurs s'est constitué, avec Dominique Valadié, Jean-Claude Durand, Yann Colette, Michel Didym, Claire Wauthion, Anouk Grinberg... Quelque chose passait entre tous ces gens, une grâce. On a joué à Paris. La presse a tout de suite salué une nouvelle génération d'acteurs. Depuis, l'équipe est restée la même, Joël Hourbeigt à la lumière, Daniel Deshayes au son, puis est venu se joindre Patrice Cauchetier pour les costumes.

Ensuite, il y a l'expérience malheureuse du Théâtre du VIII^{ème} à Lyon. Je succédais à Jérôme Savary. Nous avons aussitôt perdu 4000 abonnés (que nous avions tout de même retrouvés trois ans après). Il fallait composer avec les circonstances.

J'ai monté *La dame de chez Maxime* de Feydeau. C'était à la fois une manière de continuer dans la lignée de Savary et en même temps de montrer qu'on pouvait proposer une autre vision du théâtre, même avec un texte de Feydeau. Mais les bonnes relations que j'entretenais au début avec la Ville se sont détériorées. C'est là que j'ai proposé d'établir un Centre Dramatique National à cheval sur les deux Savoies, à Chambéry et à Annecy.

Aujourd'hui, directeur du Théâtre notional de la Colline, c'est plus de contraintes ou plus de liberté ?

La Colline est un théâtre qui a réussi à vivre neuf ans sous la direction de Jorge Lavelli avec des pièces d'auteurs contemporains. On va continuer. Mais je ne voudrais pas opérer une coupure arbitraire dans le temps. Qui est contemporain ? Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Pirandello le sont-ils ? Pourquoi par exemple ne pas monter un Tchekhov et juste derrière un Vinaver pour voir s'ils sont si loin l'un de l'autre ? On peut tout tenter, tout mélanger. Il n'y a pas de séparation nette à faire. André Markowicz et Françoise Morvan, quand ils traduisent Tchekhov, font également un véritable travail d'écriture. Pour ma première saison (97-98), se croiseront sans doute Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Eugène Ionesco...

Les contraintes sont financières. Produire quatre spectacles dans la grande salle et quatre dans la petite avec neuf millions de francs est impossible. Tout le monde a vérifié

depuis longtemps que la programmation d'un texte contemporain dans une saison théâtrale fait chuter l'abonnement de 50 % et vide la salle aux trois-quarts. Se consacrer au répertoire contemporain demande plus d'argent. Sinon, nous gérons des garages à spectacles. Une véritable politique de création, où on suscite des auteurs, où on met en place un bureau de lecture de textes, où on expérimente, coûte plus cher que la simple programmation de spectacles existants. Cela dit, quelques idées sont en train de germer, pour jeter des passerelles entre les théâtres au niveau de la production, notamment avec Georges Lavaudant et le Théâtre de l'Odéon.

Considères-tu que tu oses une mission ?

Je le crois. Ça vient des spectacles de Jean Dasté que j'ai découverts enfant à Saint-Etienne. Les mots « décentralisation » et « théâtre public » ont un sens pour moi. J'ai besoin de croire à cela pour faire le travail que je fais. Mais théâtre public cela veut dire aussi, tout simplement, formidable endroit de liberté. Dans quel autre contexte m'aurait-on permis de m'enfermer six mois et de salarier dix-huit acteurs pour monter les six heures des *Pièces de guerre* d'Edward Bond ? Comment aurait-on pu ailleurs transformer une expérience artistique aussi personnelle en un spectacle qui a rempli les salles ?

Où pose la ligne de partage entre le théâtre service public que tu défends et le théâtre privé ?

Sur tous les fronts. Sur la politique des salaires, sur la façon de composer la distribution, sur le rapport avec les médias... Par exemple, embaucher des stars remplit une salle mais ne constitue pas, ne tisse pas une histoire avec un public. Sur les affiches du service public le nom de l'auteur est en gros.

Cette ligne de partage est parfois symbolique, raison de plus pour ne pas la franchir.

Tu trouves dans l'utopie ?

J'ai besoin que le théâtre soit aussi une utopie. Je ne saurais pas travailler sans. Je suis obligé de penser que mettre en scène et faire des spectacles est une des premières manières de dévoiler l'état du monde, l'état des choses. Je crois à cette utopie-là. Je crois que l'endroit où commence la scène est un endroit important. Je ne sais pas à quoi sert de faire la grève de la faim pour la Bosnie mais je sais qu'il est important d'avoir une idée juste sur un plateau. Une idée fautive sur un plateau c'est pire qu'une guerre. Si je ne suis pas animé par cette idée-là, si je ne suis pas convaincu de l'importance que ça revêt, je ne peux pas faire ce travail.

Lors des représentations à Paris, Le Monde a titré : « Lo Mouette, nouvelle pièce de guerre d'Aloin Fronçon ». Pourrait-on aller jusqu'à dire que tout ton théâtre est constitué de mise en scène de guerre ?

Si cela est, ce n'est pas voulu. Je ne me forge pas un style. Peut-être dans notre manière de chercher le texte, de le pousser dans ses retranchements, avançons-nous comme des guerriers ? Nous affrontons toujours le texte. Je refuse de m'en tirer par des subterfuges esthétiques de mises en scène quand je bute sur quelque chose que je ne comprends pas. Nous recommençons autant de fois qu'il le faut jusqu'à ce que cela devienne lumineux. Nous ne lâchons jamais la pièce. Mais je préférerais dire que chaque spectacle est une résistance.

Finalemment, es-tu en train d'entreprendre une relecture du répertoire à la lumière d'Edward Bond ?

Il n'y a pas de systématisme mais chaque fois que nous abordons une pièce nous sommes dans cette disposition d'esprit, que nous a apprise Edward Bond. C'est d'ailleurs une pensée d'une telle force, c'est un tel travail sur le sens, qu'il en devient difficile parfois pour les acteurs qui les ont pratiqués de se couler dans d'autres formes esthétiques, avec d'autres metteurs en scène. Je ne suis pas en train de dire que hors Bond point de salut.



Il y a bien entendu d'autres formes, aussi légitimes. Mais Bond nous oblige à faire une sorte de point d'inventaire sur ce que c'est que de faire du théâtre. Et à ce crible, peu de textes, d'auteurs et d'esthétiques résistent.

Dans tes mises en scène, tu sembles vouloir redonner vie aux effets de distanciation...

Oui, et pas seulement par le jeu des acteurs, mais par le son, la lumière, le décor... Je fais tomber des tulles à vue dans *La Mouette*, j'utilise dans plusieurs spectacles la guillotine descendue à mi-scène entre les actes pour à la fois marquer le temps de changement de décor et laisser rêver le spectateur sur ce qui vient de se passer. Je juge souvent cela indispensable. J'aime que les gens voient comment la narration est fabriquée. J'utilise l'effet aussi avec les sons, mais là, distancier ne signifie pas forcément éloigner mais au contraire rapprocher, démesurément, amplifier anormalement.

Edward Bond se sert de cette dernière forme de distanciation, où l'effet produit violence le spectateur. Tu t'en sers également dans *Edouard II* avec une scène, rude, d'empalement. Pourquoi l'effet est-il si fort, alors qu'après tout sur une scène la violence n'est que simulée, loin de celle, réelle, qu'on nous sert tous les jours ?

Je ne crois pas que ce soit l'acte de violence lui-même qui fait réagir le spectateur de théâtre, ça tient plutôt au fait qu'au théâtre l'acte violent est replacé dans sa perspective, son his-

torique. C'est à dire qu'on nous en fait comprendre la genèse, on nous en désigne les responsables. Et c'est le fait de comprendre de quoi est faite cette violence, et par quoi elle advient, qui rend sa vision insupportable. A la différence de la violence assénée, présentée comme une fatalité, à laquelle on s'habitue.

Au temps du Théâtre éclaté à Annecy, ta vie et ton théâtre étaient en parfaite adéquation. Est-ce que c'est encore le cas aujourd'hui ?

C'était plus simple en effet à Annecy ! Nous prônions la lutte collective et nous vivions tous ensemble. Aujourd'hui, il y a certainement plus de tension entre notre façon de vivre et ce que dit notre théâtre. C'est une tension dont il faut garder conscience. Il faut savoir qu'il peut y avoir rupture. Je crois qu'il s'agit simplement d'essayer de faire les choses avec justesse, à l'endroit où on se trouve, hier dans notre maison de Bonlieu, aujourd'hui dans un théâtre national.

Le monde n'ogit plus de la même façon sur tes spectacles...

En effet. Au début, nous réagissions sur l'actualité la plus immédiate. Une grève, un combat politique ou social et nous en faisons illico un spectacle ! Je n'ai plus cette tentation de faire l'analogie entre théâtre et événements du monde. Mes mises en scène sont sans doute là pour signaler l'inquiétante étrangeté du monde.

Propos recueillis par Claude-Henri Buffard
septembre 1996

L'actualité

de l'Odéon - Théâtre de l'Europe

D É B A T S E T R E N C O N T R E S

Carrefours de l'Odéon

lundi 4 novembre - 20 h

Itinéraire d'un philosophe :

Jean-François Lyotard
Soirée animée par Gérard Sfez en présence de Jean-François Lyotard, Plinio Prado, Jean-Michel Salanskis et les comédiens Fabien Béhar et Patricia Marmoras.

samedi 16 novembre - 14 h 30

Jean-Pierre Vernant -

Entre mythe et politique

Rencontre préparée par Jean-Christophe Bailly en présence de Jean-Pierre Vernant, Charles Malamoud et Maurice Olender.

lundi 18 novembre - 20 h

Le travail

Soirée préparée et animée par Bertrand Ogilvie en présence de Etienne Balibar, Toni Negri et Robert Castel

lundi 25 novembre - 20 h

Mallarmé, Le théâtre, la tribu

Soirée préparée et animée par Jean-Christophe-Bailly en présence de Jacques Rancière, Philippe Lacoue-Labarthe, et Alain Badiou (sous réserve)

lundi 02 décembre - 20 h

Les Mouvements populaires aujourd'hui : quelle résistance ?
Soirée préparée et animée par Françoise Proust en présence de Daniel Bensaïd, Sylvain Lazarus, Joël Roman et Pierre Bourdieu (sous réserve)

Rencontre et débat autour du Chiapas et du Zapatisme

lundi 11 novembre - 20 h

L'Odéon-Théâtre de l'Europe organise une soirée débat autour du Chiapas et du sous-commandant Marcos. Plusieurs invités seront réunis : Régis Debray, Jacques Blanc, Yvan Le Bot, Adolfo Gilly, les Zapatistes Elisa Benavides et Javier Elorriaga.

Le débat sera précédé de la projection de plusieurs documentaires réalisés par Carmen Castillo, Pavel Lounguine, Maurice Najman et Patrick Grandperret. Des textes du sous-commandant Marcos seront lus par des acteurs au cours de la soirée.

Entrée Libre - Grande salle -
Bar ouvert avant les rencontres
Pour tous renseignements,
appelez le 01 44 41 36 44.

Prochains spectacles

Grande salle

DU 7 AU 19 JANVIER 97

en anglais et en allemand, surtitré

TIME ROCKER

musique et textes des chansons :
LOU REED

mise en scène décor et lumière :
ROBERT WILSON

livret : DARRYL PINCKNEY

production : Thalia Theater - Hambourg
Odéon-Théâtre de l'Europe

représentations du mardi au samedi
à 20h, le dimanche à 15h

Bob Wilson s'est associé à Lou Reed pour ce spectacle musical, dernier volet de la trilogie entamée avec *The Black Rider* et *Alice* (musiques de Tom Waits). Ici, il a imaginé, avec l'écrivain noir américain Darryl Pinckney, une manière d'adieu au siècle dans une traversée où sont visités tout ensemble - au moyen d'une étrange machine à remonter le temps - la Rome antique, la Chine de la dynastie impériale Ming, les Etats-Unis à l'époque de la guerre de Sécession, l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, Sarajevo en 1993, et bien sûr le XXI^{ème} siècle.



Petit Odéon

DU 6 JANV AU 5 FÉV 97

LA PROMENADE

de : ROBERT WALSER

mise en scène : GILBERTE TSAÏ

production : Théâtre T.S.A.Ï.
avec la participation de : Pra Helvetia,
Fondation Suisse pour la culture.

Créé en avril 95 au Centre Culturel Suisse
à Paris

représentations : tous les jours à 18 h,
relâche le dimanche.

Robert Walser fut admiré à l'égal d'un pair par Kafka, Musil, Broch ou Walter Benjamin. Sa dernière promenade dans les collines autour de Bienne, un soir de Noël 1956, le conduisit à la mort. Étrange prémonition que ce récit, où surgit soudain derrière l'insouciance et le bonheur apparents des êtres et des choses une pureté tragique, le terme insu vers lequel le promeneur s'achemine de toute éternité : « Ai-je cueilli des fleurs pour les déposer sur mon malheur ? » L'ètre-exposé de l'acteur, ici la comédienne Claire Lasne, participe d'une identique fragilité.

Time Rocker est composé de trente-et-une scènes et de presque autant de décors conçus par Robert Wilson avec invention, humour, et cette faculté de donner une âme aux objets, chaises, roches, cubes aussitôt personnages, apparaissant et disparaissant du plateau sur lequel ils se meuvent mystérieusement. (...) Il y a aussi quinze chansons originales de Lou Reed et de nombreuses plages musicales, du minimalisme le plus dur au rock le plus pur, même si la tonalité de la partition tient plutôt, résonance de l'humeur de l'œuvre, de la ballade, nostalgique et poignante. (...) Time rocker est, avec tous les moyens disponibles aujourd'hui au théâtre, un éloquent voyage musical. (...) Ceux qui ont conçu, ceux qui servent avec cœur sa matière, ses rythmes, ses couleurs, ses vibrations l'ont hissé au rang d'œuvre d'art.

Olivier Schmitt
Le Monde - 18 juin 96

Grande Salle et Cabane

- 24 septembre - 6 octobre **BIENVENUE**
conception Georges Lavaudant
- 15 - 22 octobre **MACBETH Horror suite** *en italien*
d'après William Shakespeare - de et par Carmelo Bene
Musique Giuseppe Verdi
- 29 octobre - 15 décembre **EDOUARD II**
de Christopher Marlowe / mise en scène Alain Françon
- 7 - 19 janvier **TIME ROCKER** *en allemand et en anglais, surtitré*
musique Lou Reed / mise en scène Bob Wilson
livret Darryl Pinckney
- 30 janvier - 3 février **REFLETS** *en russe, surtitré*
de Jean-Christophe Bailly / Michel Deutsch
Jean-François Duroure / Georges Lavaudant
mise en scène Georges Lavaudant
- 6 - 9 février **FRERES ET SŒURS** *en russe, surtitré*
d'après Fedor Abramov / mise en scène Lev Dodine
- 18 mars - 11 mai **MAISON DE POUPEE**
d'Henrik Ibsen / mise en scène Deborah Warner
- 27 mai - 22 juin **UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE**
d'Eugène Labiche / mise en scène Georges Lavaudant
- 4 - 13 juillet **PAWANA**
de J.-M. G. Le Clézio / mise en scène Georges Lavaudant

Petit Odéon

- 6 janvier - 5 février **LA PROMENADE**
d'après Robert Walser / mise en scène Gilberte Tsai
- 20 février - 22 mars **VOYAGES DANS LE CHAOS**
textes de Drouskine, Harms, Lipavski, Vaguinov, Vvédienski
mise en scène Lukas Hemleb
- 7 avril - 7 mai **Égaré dans les plis de l'obéissance au vent**
de Victor Hugo / mise en scène Madeleine Marion
- 23 mai - 21 juin **LA DERNIÈRE NUIT**
texte et mise en scène Georges Lavaudant