

TIME ROCKER

DU 7 AU 19 JANVIER 97



Imaginer...

... qu'à la suite de Robert W. Paul, qui inventa un appareil à projeter des images colorées appelé « théâtrographe », et ayant lu comme lui *Time machine* de H.G.Wells, Bob Wilson ait eu envie à son tour de créer un engin théâtral qui permette l'exploration des siècles passés. Imaginer qu'il ait confié à Darryl Pinckney la tâche de concevoir le moteur textuel et à Lou Reed la carburation musicale. Imaginer que l'équipage des comédiens du Thalia Theater de Hambourg soit chargé de la manœuvre. Imaginer que l'on soit du voyage.

Depuis que les Français l'ont découvert - il y a déjà un quart de siècle, au Festival de Nancy, depuis qu'Aragon vit dans *Le Regard du sourd* le plus beau spectacle du monde, depuis qu'il nous a fait comprendre que l'image et la lenteur avaient ensemble tout un monde à restituer, Bob Wilson n'a cessé de travailler à l'architecture de la forme scénique, sa durée, son espace. Et si sa méthodique réorganisation des atomes de temps et d'espace a pu parfois être perçue comme une simple étude sur l'immobilité et la lenteur

(«La lumière est une très courte vibration de temps» dit de toutes façons le physicien), c'est sans doute que l'œil et l'esprit du spectateur ont eu besoin de temps pour s'habituer à un théâtre qui s'interroge à chaque seconde sur la nécessité de tous les éléments qui le composent. Les possibilités infinies ainsi ouvertes dans le jeu et les images scéniques par un tel questionnement ont pu donner le vertige.

Cela commence par un paradoxe apparent : les inoubliables « images » du théâtre de Bob Wilson ne sont pas des illustrations. Elles ne « servent » pas, elles ne commentent ni n'expliquent la littérature. Le livret visuel et le livret sonore jouent à une sorte de cache-cache. La scène n'est ni un cadre ni un décor pour le texte. Elle ne le seconde pas. Elle n'est pas chargée de lui faire des ponts d'or, ni d'y percer des tunnels de commentaires pour faire visiter son réseau souterrain de significations.

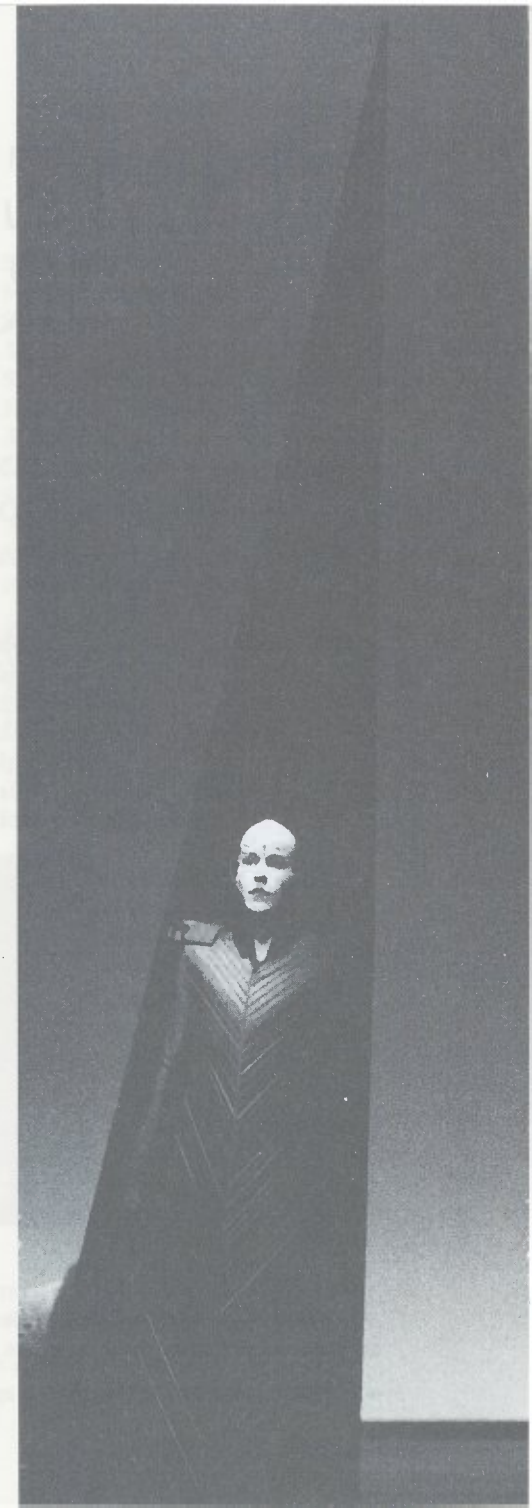
La scène est première. Elle n'a pas non plus de modèle, ou de dimensions préétablies.

Tous les temps sont possibles, tous les espaces, toutes les circulations, toutes les échelles de grandeur.

Dans le viseur du cadre de scène, la focale n'est pas fixe. Tout, absolument tout, c'est-à-dire y compris le personnage de chair, peut y être repensé, redimensionné, recomposé. Le théâtre de Bob Wilson ajuste le cadre de scène à la mesure de son sujet, du fish-eye au téléobjectif, d'Alice à Gulliver. Il en va de même du mouvement et du son, qu'il n'oppose pas à leur apparents contraires, l'immobilité et le silence. Tout mouvement est constitué de mobilité et d'immobilité. Tout son est fait de bruit et de silence. Cela forme une sorte de ligne mélodique dont la mobilité et l'immobilité, le bruit et le silence sont les pleins et les déliés d'une même encre visuelle et sonore. Il faut alors considérer qu'il s'agit moins de la part de Bob Wilson d'une réflexion sur l'abstraction qu'une disposition à écouter ce que l'abstraction fait vibrer en lui. Un chiffre, une série alphabétique, une ligne horizontale ou verticale déclenchent l'image ou le geste. A charge à l'image ou au geste de justifier sa présence.

Qu'est-ce que tout cela signifie ? La réponse n'est pas du ressort du metteur en scène. Dans *Orlando*, Bob Wilson faisait avaler une très grosse clé à l'actrice Isabelle Huppert. Dans *Time rocker*, chaque spectateur est également libre d'avalier la clé du spectacle, pour ouvrir son « coffre-for intérieur » et accéder à ses propres trésors d'imaginaire.

Claude-Henri Buffard



TIME ROCKER

musique et textes des chansons LOU REED

conception scénique ROBERT WILSON

livret DARRYL PINCKNEY

mise en scène, décor, lumière Robert Wilson

costumes Frida Parmeggiani

lumière Heinrich Brunke

collaboration musicale Mike Rathke

son Stefan Wulff

masques et perruques Werner Merz

dromoturgie Wolfgang Wiens

assistant à la mise en scène Josef Lieck

collaboration ou décor Stefan Hageneier

assistants ou décor Monika Morsbach, Enrique Ruiz Geli

assistants aux costumes Uta Jäger, Jürgen Westhoff

collaboration dromoturgique Niklaus Helbling

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

création le 12 juin 1996
au Thalia Theater de Hambourg



avec Stephan Benson,
Marie Bergenholtz,*
Sona Cervena,
Samuel Fintzi,
Sandra Flubacher,
Hannes Hellmann,
Jörg Holm,
Hans Kremer,
Stefan Kurt,
Annette Paulmann,
Cornelia Schirmer,
Nicki von Tempelhoff,

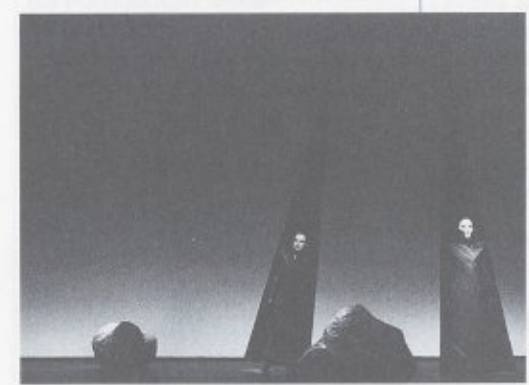
bosse, guitare Frank Fischer

guitare Wolfgang von Henko

botterie, percussions Stefan Rager

guitare Frank Wulff

*remplace Victoria Trauttmansdorff



- Représentations à l'Odéon-Théâtre de l'Europe du 7 au 19 janvier 1997, du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h.
- Durée du spectacle : 2h30 - entracte après la scène 17.

- Livret du spectacle publié dans les Cahiers de l'Odéon co-édités par l'Odéon-Théâtre de l'Europe et Christian Bourgois, en vente à la librairie du Théâtre, 60 F.
- Le Bar de l'Odéon vous accueille avant et après le spectacle. Possibilité de restauration sur place.

Scènes

PROLOGUE

CELUI QU'ILS VONT CHERCHER

*Londres, fin du XIX^e siècle,
le laboratoire du docteur*
Chanson: Alone at last

SCÈNE 1 A :

ILS TROUVENT UNE MAIN
La bibliothèque

SCÈNE 1 B :

ON LES ACCUSE

SCÈNE 1 C :

ILS PRENNENT LA FUITE

SCENE 2 :

CELUI QU'ILS CHERCHENT
Dans le Nulle Part

SCENE 3 :

LE VOYAGE
Dans le « Big Fish »

SCENE 4 :

ON LES PREND POUR DES DIEUX
Un temple antique
Chanson: Blood of the Lamb

SCENE 5 :

LES LAISSES POUR COMPTE
La bibliothèque du docteur
Chanson: Vanishing Act

SCENE 6 :

ON LES INVITE A RESTER
*Une fumerie d'opium, Chine,
XVII^e siècle*

SCENE 7 :

RIEN QU'ILS PUISSENT FAIRE
Nouvelle Angleterre, 1862
Chanson: Cremation

SCENE 8 :

ILS LE SUIVENT A LA TRACE
Dans le Nulle Part

SCENE 9 :

LE MONDE LEUR EST FERME
Une salle à manger dans le futur
Chansons: Mongo and Longo,
A Witness to Life

SCENE 10 :

CE QU'ILS NE VOIENT PAS
Dans le Nulle Part

SCENE 11 :

CE DONT ILS NE TIENNENT
PAS COMPTE
Un bureau dans le futur
Chanson: Gossip Song

SCENE 12 :

CE QU'ILS DOIVENT DECOUVRIR
*La chambre d'enfant de Priscilla,
XIX^e siècle*

SCENE 13 :

CELUI QU'ILS NE
RENCONTRENT PAS
Paysage désolé dans le futur
Chanson: Future Farmers of America

SCENE 14 :

UNE VOIX DU PASSE
Espace vide

SCENE 15 :

UN ENDROIT OU ILS
NE VEULENT PAS RESTER
Un bain public dans le futur
Chanson: Putting on a New Skin

SCENE 16 :

LES LAISSES POUR COMPTE
La bibliothèque du docteur
Chanson: Reverse Diminuendo

SCENE 17 :

ILS INVENTENT UNE NOUVELLE
LANGUE
Dans le « Big Fish »
Chanson: Turning Time Around

E N T R A C T E

SCENE 18 :

ILS DOIVENT CONTINUER
Un toit d'habitation entouré d'eau
Chanson: Into the Divine

SCENE 19 :

ILS POURRAIENT ETRE
DE LA FETE
*Une chambre d'étudiant dans une
petite ville du Kansas, 1996*

SCENE 20 :

CELUI QU'ILS NE TROUVERONT PLUS
Dans le Nulle Part

SCENE 21 :

ON LES SEPRE
Une place vide



SCENE 22 :

DES PAS
Dans le Nulle Part

SCENE 23 :

ILS SONT EN DANGER
Silhouette d'une ville la nuit

SCENE 24 :

LA TRACE SE PERD
Dans le Nulle Part

SCENE 25 :

CELLES QUI LES ATTENDENT
Paysage rocheux
Chanson: Why Do You Talk

SCENE 26 :

CELLES QUI S'APPRETENT
Chez Priscilla

SCENE 27 :

CAPTIF
Espace vide
Chanson: I Don't Need This

SCENE 28 :

LE LIVRE
Un autel
Chanson: Talking Book

SCENE 29 :

LE VOYAGE SANS RETOUR
La bibliothèque détruite

SCENE 30 :

LE DEBUT D'UN VOYAGE
Dans le « Big Fish »
Chanson: On the Run

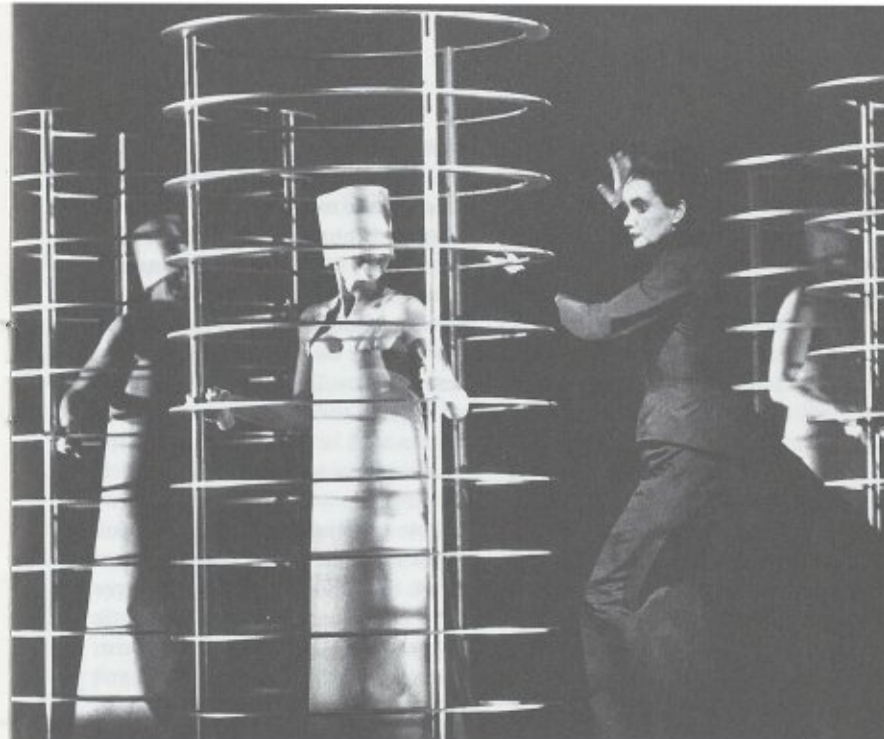
Entretien

Bob Wilson

«*Time Racker*», créé au Thalia Theater de Hambourg en juin 1996, appartient à une trilogie musicale dont les deux premiers volets sont «*The Black Rider*» (1990) et «*Alice*» (1992), également créés au Thalia. Les trois spectacles ont eu jusqu'ici une vie scénique indépendante. Bob Wilson imagine aujourd'hui de les faire représenter dans leur intégralité (il avait eu un rêve semblable, qu'il n'avait pas pu réaliser, avec «*CIVIL WarS*», ou milieu des années quatre-vingts) mais dans un ordre autre que chronologique. Il s'agirait d'abord pour lui d'entrelacer les actes qui constituent aujourd'hui les trois œuvres en faisant de «*Time Racker*» le centre du triptyque. Les deux actes de «*The Black Rider*» encodraient l'ensemble tandis que les deux actes d'«*Alice*» enchaîneraient «*Time Racker, I et II*». Par là, par ce jeu de rythmes, Bob Wilson aurait pour ambition de démanteler en quoi l'absence apparente de relation, et même les appositions, entre les trois valets de la trilogie sont précisément ce qui les relie. Parce qu'il a «*inventé*» la lenteur et le silence sur la scène du théâtre il y a plus de vingt ans, Bob Wilson pourrait paraître avoir changé de registre avec des pièces comme «*The Black Rider*» ou «*Time Racker*». Il s'agit au contraire pour lui

de poursuivre une même «*ligne continue*» où tout concourt à composer un ensemble de seule et même nature. Une sorte de partie invisible sur laquelle les notes, constituées tour à tour de silence, de musique, de sons, de voix, d'immobilité, de mouvement, de lumière, de couleurs jouent une unique partition. Charégraphie du geste et de l'entre-geste, acteur du mot et de l'entre-mot, dessinateur des lignes et des entre-lignes, Bob Wilson, ici, explique, cite, développe et raconte.

Comment diriez-vous que votre travail a évolué depuis vos débuts, depuis «*Le Regard du sourd*» en 1971 ? Qu'est-ce qui a changé ? Quels rapports entretiennent aujourd'hui dans vos spectacles la lenteur et la vitesse, le silence et les sons, l'immobilité et le mouvement ? Je pense qu'un artiste ne fait qu'une seule et même proposition dans sa vie. Le corps au travail est un continuum. C'est un même processus de pensée, qui peut être construit et déconstruit, comme des molécules se combinent, entrent en combustion et se recombinaient. Comme l'eau de la rivière qui coule sur des pierres, qui passe sur la vase, qui bascule dans une chute, et qui est toujours la même. Cézanne disait qu'il peignait toujours la même



nature morte, Proust qu'il écrivait toujours le même roman, et Einstein à qui un journaliste demandait de répéter ce qu'il venait de dire répondit : «*C'est inutile que je répète, tout cela appartient à la même pensée.*» Il s'agit toujours du même flux, aussi longtemps que nous sommes en vie. Dans mon travail, c'est cela qui est le plus difficile à faire, maintenir une ligne continue. A l'opéra, vous voyez le chanteur marcher, s'arrêter, puis marcher de nouveau, s'arrêter... Vous le voyez faire un geste, s'arrêter de le faire, et un autre, et s'arrêter, ainsi de suite. Cela ne constitue pas une ligne continue. C'est la même chose pour le son. John Cage disait que le silence ça n'existe pas, qu'il y a tou-

jours du son. Lorsqu'on se tait, on devient plus conscient des sons que lorsqu'on les multiplie. Martha Graham disait cela aussi, que l'absence de mouvement n'existe pas. Cette ligne continue du mouvement et du son ne s'arrête jamais. Elle ne commence pas, ne finit pas. Elle est toujours là. Mes premiers travaux étaient silencieux - en France, vous les appelez des «*opéras silencieux*», c'était en quelque sorte des silences structurés. Ils étaient également très statiques, avec des positions assises, des positions debout. Par la suite, il y a eu du texte, parlé ou chanté.

Ou plus récemment ce ballet pour la Martha Graham Company ou cet autre pour l'Opéra de Paris. Et bien, en un sens, tout cela fait partie d'un même corps, d'un même cours. Sylvie Guilhem qui dansait dans « *Le Martyre de Saint Sébastien* » que j'ai mis en scène en 1988 pour l'Opéra de Paris vient encore de me remercier de lui avoir fait comprendre ça. Elle qui était habituée à faire des sauts, à réaliser des prouesses athlétiques devait rester debout 17 minutes immobile au début du spectacle. Je lui ai dit : « Mais tu es en mouvement ! » Ce qu'elle n'a pas compris tout de suite.

San immobilité était du mouvement...
 ...De telle sorte que lorsqu'elle s'est mise à courir, à sauter ou à faire un pas de ballet, ce n'était rien d'autre que ce mouvement, déjà commencé, qui se prolongeait.



Cette ligne continue concerne-t-elle tous les autres éléments du spectacle, la lumière, la musique, les costumes... ? Marcel Breuer disait : « *Dans cette chaise que j'ai dessinée vous trouverez toute mon esthétique. Les mêmes principes qui s'appliquent à la construction d'un édifice ou d'une ville sont dans cette chaise* ». La conscience de tout ce que le théâtre met en jeu, les autres arts, la danse, l'architecture, le chant, la poésie, mais aussi la lumière, le son, fait partie d'une même esthétique. Donc, que ce soit dans la ligne d'un costume, d'un geste ou de la voix, ce qui compte c'est comment vous dessinez cette ligne. Si je déplace ma main, quoique je fasse, je fais une ligne dans l'espace. Si je suis assis sur une chaise, c'est une ligne, une forme, une figure. Si je parle, c'est une couleur dans la voix ou même une ligne dans l'espace. Tout se traduit par une ligne, droite ou courbe. Il n'y a que ces deux lignes-là au monde. Si vous dites « *Hello!* », le son va en ligne droite. Si vous dites « *Heellooo!* » il suit une courbe. Si vous dessinez un costume, vous faites une ligne, et une autre, et une autre encore. Il n'y a pas d'autres possibilités. Vous pouvez faire passer la ligne

par où vous voulez, lui faire faire le tour du monde, c'est toujours une ligne que vous dessinez, une forme, une figure, une couleur. Le reste est une question de goût.

Comment se passe la collaboration avec les musiciens, Phil Glass, Tom Waits, Lou Reed ? Par quoi commencez-vous ? Que leur dites-vous d'abord ?

Je commence par une forme, abstraite. Par exemple pour « *Einstein on the beach* » j'ai combiné de toutes les façons possibles quatre actes et trois thèmes, de façon totalement systématique. J'ai obtenu une durée globale de quatre heures et quarante-huit minutes. Une fois que j'avais la forme, la structure et la durée, je devais décider de ce que je mettrais dans chaque partie. Einstein avait parlé des trains, il disait que si on survole un train traversant la campagne on ne voit qu'une ligne. Alors j'ai fait avancer cette ligne sur la scène horizontalement, que j'ai interrompue avec une ligne de lumière verticale. C'est comme ça que j'ai commencé. Ensuite, j'ai « rempli » les scènes et j'ai fait revenir les thèmes, en faisant alterner les thèmes musicaux mineurs et majeurs de la même façon que les thèmes visuels.

Pour moi, le temps est une ligne verticale qui traverse la terre, de son centre jusqu'aux cieux, et l'espace est une ligne horizontale. C'est cette croix formée par le temps et l'espace qui est l'architecture de

tout. C'est cette tension qui existe entre cette verticale et cette horizontale qui se retrouve dans les différents gestes de celui qui interprète la musique, quelle qu'elle soit. Et c'est les différentes façons dont cette tension entre dans le temps et l'espace qui produisent les différentes nuances de musique.

Pour ce qui est de « *Time Rocker* », j'ai pensé que cette pièce devait appartenir à une trilogie dont « *The Black Rider* » en 1990 et « *Alice* » en 1992, avec les musiques de Tom Waits, étaient les deux premiers volets. « *The Black Rider* » est plutôt narratif, « *Alice* » disons surréaliste. « *The Black Rider* » tient de l'expressionnisme allemand, avec un début et une fin nettement marqués, une histoire de cavalier noir qui fait un pacte avec le Diable, avec des rouges, des oranges, des verts, des couleurs acides ; « *Alice* » c'est un peu le contraire, il y a de la légèreté, le début ne se remarque pas puisque lorsque les spectateurs entrent, les acteurs sont déjà là, et que chaque scène se prolonge sans heurts dans la suivante. « *Time Rocker* », je voulais que ce soit encore quelque chose de différent, que ce soit plus dense, plus bruyant, avec plus de scènes, et plus fragmentées. Je le voyais occuper une position centrale. J'imagine l'ordre suivant : « *The Black Rider* » acte I, « *Alice* » acte I, « *Time Rocker* » acte I et II, « *Alice* » acte II et « *The Black Rider* » acte II, le tout formant une œuvre cohérente et complète. Beaucoup de gens disent ne pas le comprendre parce qu'ils ne voient aucune relation entre les différentes

œuvres. Or justement leur relation est qu'elles n'en ont pas. Je prends un exemple : sur une commode Louis XIV je peux mettre une pendule ou un candélabre mais je peux aussi les remplacer par un ordinateur. Ne sera-t-il pas plus facile de percevoir l'ordinateur sur la commode que la pendule ou le candélabre ? Parce qu'il y a là deux formes qui s'opposent et se détachent, et que leur différence fait que chacune aide à rendre l'autre plus perceptible. Donc la relation de l'une à l'autre est qu'elles n'ont pas de relation. De la même façon, j'espère que ces trois pièces de nature différente, une fois vues ensemble, pourront se renforcer l'une l'autre sans avoir à être connectées. Elles sont sur des lignes parallèles. Leurs différences - la brutalité de «*The Black Rider*» s'opposant au caractère plus délicat, plus atmosphérique d'«*Alice*», qui lui-même s'oppose à la clarté, à la netteté de l'opéra de Lou Reed - m'aident moi-même à avoir une vue d'ensemble de la trilogie.

Vos spectacles paroissent ne laisser aucune plice à l'imprévisible, à l'impondérable. Tout est-il maîtrisé, sans failles ?

Plus vous êtes mécanique plus vous êtes libre. Notre seule chance de faire mieux que les machines dans cette ère des machines est de devenir soi-même une machine. Pendant trois ans et demi j'ai joué Hamlet, et nous le jouerons jusqu'en 1999, et au-delà... «*How all occasions do inform against me / And spur my dull*

revenge... Examples gross as earth exhort me : / Witness this army, of such mass and charge, / Led by a delicate and tender prince... » Je peux dire ce texte de la même façon chaque soir, essayer de faire le même geste au même moment, ce sera toujours différent. De sentir ce que le public sent chaque soir fait que c'est toujours différent. En ce sens, c'est chaque soir une improvisation. Deuxième point : plus on fait quelque chose plus on s'en affranchit. Charlie Chaplin qui était venu voir la première pièce que j'ai faite à Paris, «*Le Regard du sourd*», avait été interpellé par une jeune actrice de la compagnie : «*Oh monsieur Chaplin, c'est si merveilleux quand vous faites ce numéro avec la puce dans «Les Feux de la rampe» ! (Bob Wilson imite la célèbre séquence : la puce imaginaire, après chaque saut, vient se récupérer sur son index tendu) Comment avez-vous appris à faire ça ?* » Il répondit : «*Ma chère, je le fais depuis 45 ans.* » C'est pareil pour beaucoup d'autres choses : le vélo, la dactylographie, pratiques très étranges dans les premiers gestes mais qui finissent par devenir si automatiques qu'elles dégagent un espace de liberté qui autorise à penser à autre chose. Répétition, mécanisation permettent de devenir libre.

Je suis allé voir Marlène Dietrich sur scène. Dix-sept fois le même spectacle, dix-sept fois elle faisait la même chose... Chaque soir, sur la même phrase elle essayait la même larme, elle sortait au même moment, se dirigeait pareillement

en coulisses vers sa bouteille de scotch, elle buvait, reposait la bouteille, exactement comme une machine. Et bien je n'ai jamais rien vu de plus vivant ! De plus dangereux, au bord de la crête. Il est vrai qu'elle aussi avait ce talent de savoir se placer sur une scène.

Vos acteurs sont souvent prolongés d'accessoires, de prathèses, d'armatures qui étirent le corps, ou le mosquent, au l'inscrivent dans des géométries...

Puisque je parle de Marlène Dietrich, elle avait des mouvements très formels, glacés, et sa voix au contraire pouvait être très chaude, torride. Il se passait alors une chose étrange et belle dans cette différence entre ce qu'on entendait et ce qu'on voyait. Trop souvent ce que je vois sur les scènes est une illustration de ce que j'entends, ce que je vois ne fait que seconder ce que j'entends. Moi, je pense à ce que je vois comme une sorte de masque de ce que j'entends. Dans le théâtre Nô, il y a une réelle tension entre la puissance du son, de la voix, sous le masque et les attitudes parfois très statiques. Cette tension aide et à voir et à entendre. Dans «*Time Rocker*», la musique de Lou Reed a quelque chose de très bruyant qui avance, avance, avance... Pour les chanteurs, qui sont immobiles, c'est infernal à chanter mais c'est la tension entre leur mouvement très statique et l'ensemble du mouvement de la voix qui aide à voir le tableau et à entendre la musique. En Grèce, j'ai rencontré une femme esquimau... qui montait des drames grecs avec



deux ou trois personnes seulement. Je lui ai demandé comment elle s'y prenait pour représenter les chœurs et les protagonistes avec si peu de monde. Elle m'a dit qu'elle alignait des masques sur des supports autour d'un feu et que selon les moments les acteurs se plaçaient derrière le groupe de masques figurant le chœur ou derrière celui figurant les protagonistes. En ce sens, dans son théâtre, chaque texte avait son masque. C'est ça qui me fascine. Je hais le naturalisme, je pense que le naturalisme a tué le théâtre. Je hais la psychologie qui a aussi tué le théâtre, à force de trop penser. Le corps pense, le mental est un muscle. Si je souleve ces lunettes, si je les touche c'est une expérience du mouvement à travers l'espace, c'est important, ce n'est pas seulement ma main en mouvement mais c'est un mouvement qui se lève dans mon corps, c'est une ligne complète à travers tout le corps en mouvement et

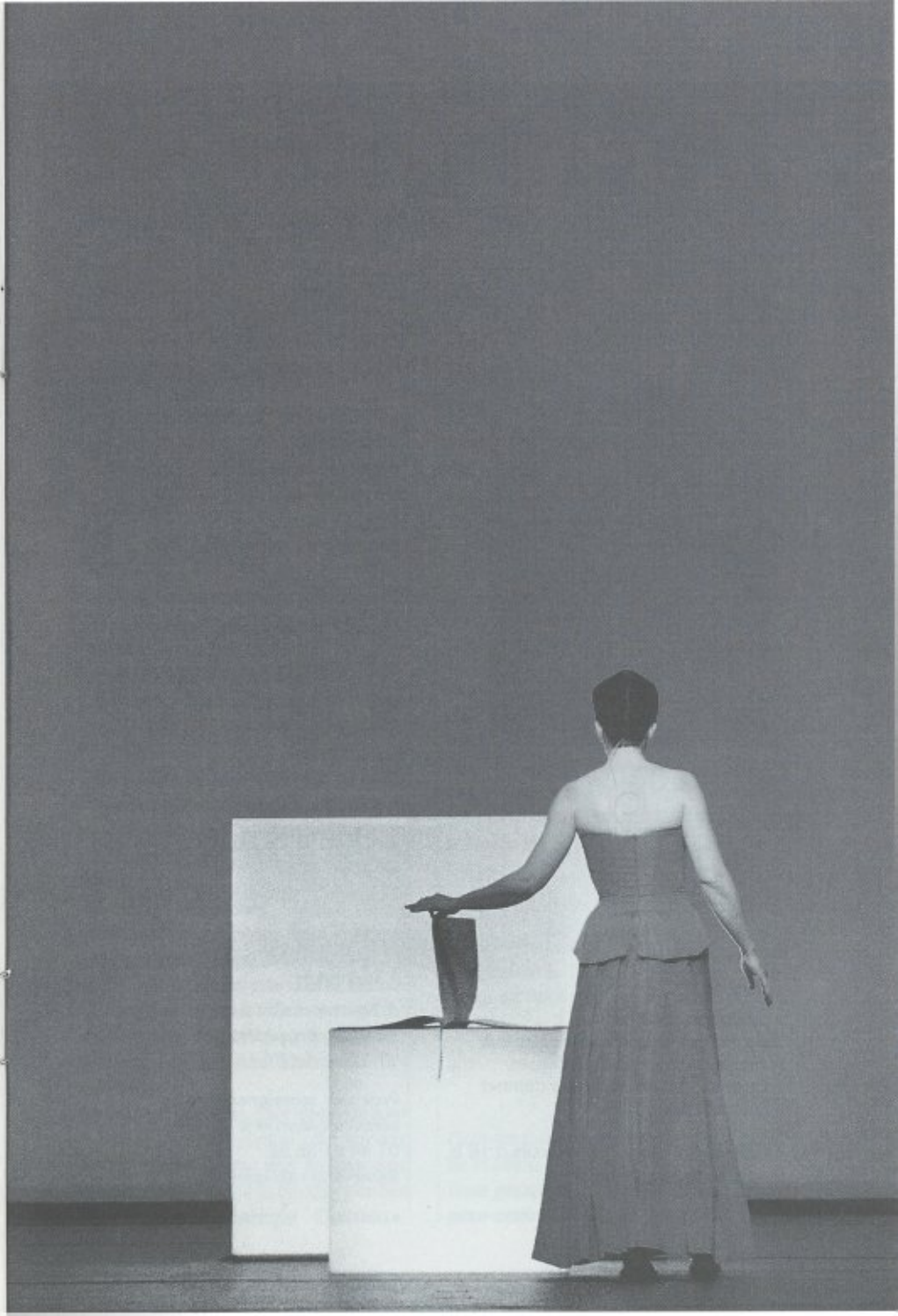


la conscience que j'ai de ce mouvement est une façon de penser. Expérimenter quelque chose est une façon de penser, ce n'est pas seulement mental. C'est aussi dans le muscle. Regardez un chien marcher vers un oiseau, il n'écoute pas avec ses oreilles, tout son corps écoute. Mais pour répondre à votre question, oui, il y a des extensions, des accessoires, des contraintes triangulaires dans « *Time Rocker* ». Cela appartient au livret visuel du spectacle qui ne fait pas qu'illustrer ce qu'on entend mais qui a son architecture propre, sa loi, sa structure. Il ne vit pas pour autant une vie indépendante du livret sonore, il ne s'y assemble pas non plus selon la loi du hasard. La plupart du temps, dans le théâtre occidental d'aujourd'hui, le livret visuel est de la décoration scénique alors qu'il devrait être de l'architecture. Le théâtre a commencé par être une architecture puis il est devenu une fausse architecture et Dieu seul sait ce qu'il est devenu aujourd'hui !

Partout, dans l'histoire, à l'Opéra de Pékin, dans le théâtre esquimau, en Inde, au Japon, en Afrique, à Bahia... le théâtre est le masque nécessaire au texte. En Occident, nous n'avons pas cette culture. A l'Opéra de Pékin, j'ai vu récemment une petite fille de deux ans qui faisait 750 mouvements différents avec sa manche. Elle a appris ça, comment bouger sa manche de 750 façons différentes. Imaginez-vous en train de demander à Jessie Norman d'avoir ne serait-ce que 20 façons de bouger sa manche ? C'est un entraînement, ça s'apprend. Et les différentes sortes de gestes que l'on fait quand on pleure ? Eh bien ils l'apprennent enfant, ils continuent ensuite à s'exercer, ils retournent voir leurs professeurs pour le refaire encore et encore. Dans la danse balinaise, il y a des centaines de façons différentes de bouger les yeux. Un chanteur d'opéra ou un comédien de théâtre ici a-t-il ce vocabulaire-là ?

Ces femmes de Bali savent que bouger les yeux est un langage qui s'apprend. Dans notre théâtre, le livret visuel est inadéquat ou indigent parce que pour la plus grande part il a été noyé dans la littérature, pensé comme une décoration, une illustration de la littérature. Ce n'est pas que je rabaisse la littérature, au contraire j'essaie de la soutenir en construisant le livret visuel d'un spectacle de façon à ce qu'il aide le spectateur à entendre, à ce qu'il renforce le livret sonore.

Propos recueillis par
Claude-Henri Buffard
(interprète, Daniel Loayza)



L'actualité

de l'Odéon - Théâtre de l'Europe



au Petit Odéon

DU 6 JANVIER AU 5 FÉVRIER 97

La Promenade

d'après le roman de Robert Walser
traduction Bernard Lortholary
adaptation et mise en scène
Gilberte Tsai
avec Claire Lasne

production Théâtre T.S.A.I.
avec la participation de Pro-Helvetia,
Fondation Suisse pour la Culture.
Créée en avril 95 au Centre Culturel
Suisse à Paris.

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

Textes dits au Petit Odéon

De janvier à juin 97, l'Odéon
vous proposera comme la saison
dernière la lecture d'une dizaine
de textes inédits le jeudi au
Petit Odéon.

Entrée libre - Petite salle

Premières de ces lectures :

JEUDI 30 JANVIER - 14 H 30

L'Oiseau de Paradis

de James Purdy
Lecture proposée par Jean
Lacormerie

JEUDI 27 FÉVRIER - 15 H

L'Ode à Scarlett O'Hara

de Jean-René Lemoine
Lecture proposée par l'auteur

JEUDI 6 MARS - 15 H

Dortoir

d'Emmanuelle Lenne
Lecture proposée par le
Théâtre du Fil

Pour tous renseignements,
contactez Marylène Bouland au
01 44 41 36 68.

Réservation obligatoire.

Carrefours de l'Odéon

LUNDI 13 JANVIER - 20 H

Sur la scène

avec Philippe Lacoue-Labarthe
et Jean-Luc Nancy
Soirée préparée par
Jean-Christophe Bailly.

Entrée libre - Grande salle -

Bar ouvert avant les rencontres

Pour tous renseignements,
appelez le 01 44 41 36 44.

Les Cahiers de l'Odéon

Le premier volume des Cahiers de
l'Odéon, nouvelle collection co-édi-
tée par l'Odéon-Théâtre de l'Europe
et Christian Bourgois, est consacré
à *Time Rocker*. Il comprend le livret
de Darryl Pinckney, traduit de sa
version allemande par Jean Torrent,
les chansons de Lou Reed en anglais,
et en français dans une traduction de
Marie-Claude Pouvesle, ainsi qu'un
important entretien avec Robert
Wilson, réalisé par Claude-Henri
Buffard.

Le second volume, *Des hommes sont
sortis de chez eux*, paraîtra fin janvier
97. Il regroupera des textes des
poètes russes qui, à la fin des années
20, formèrent le groupe « Obériou ».

En tournée

Le Roi Lear termine sa tournée à
Sète les 9 et 10 janvier et Sartrouville
du 16 au 19 janvier 97.

Accueilli partout où il a été présenté
avec enthousiasme. Depuis sa créa-
tion à l'Odéon, le spectacle aura ras-
semblé 70.000 spectateurs, au cours
de 97 représentations.

La Cabane de l'Odéon

Première étape du voyage : Brest,
où à l'invitation du Quartz, la Cabane
s'installe pour deux mois sur le Port
du Commerce. Georges Lavaudant y
présente deux expériences menées
avec le même groupe de douze
acteurs du Jeune Théâtre National.
La première, *Six fois deux*, a été réa-
lisée en février 96 au cours de leur
dernière année de Conservatoire,
et la seconde, *Ulysse / Matériaux*,
sera créée le 11 janvier 97, après un
mois de répétition sur place.

*Georges Lavaudant et toute l'équipe
de l'Odéon-Théâtre de l'Europe
vous présentent leurs meilleurs vœux
pour cette nouvelle année 1997.*

Prochains spectacles

Deux spectacles du Théâtre Maly de St Pétersbourg, en russe, surtitré

Grande salle

DU 30 JANVIER AU 3 FÉVRIER 97

REFLETS

de JEAN-CRISTOPHE BAILLY,
MICHEL DEUTSCH,
JEAN-FRANCOIS DUROURE,
GEORGES LAVAUDANT

mise en scène

GEORGES LAVAUDANT

production : Maly Drama Théâtre -
Les Saisans Françaises, avec le soutien
du D.A.I. et de l'A.F.A.A., et du Ministère
de la Culture de la Fédération de Russie.

Georges Lavaudant et ses comparses se sont installés pendant un mois à St Pétersbourg. Là, avec seize comédiens de la célèbre troupe du Théâtre Maly, ils ont monté *Reflets* (Otsviety en russe) à partir du spectacle *Lumières* précédemment créé en France. *Lumières* tentait de dire le monde et la chance d'être en vie. Un théâtre d'éclats, de fragments, nécessairement chaotique et profus, en écho au désordonné fondamental des êtres et des choses. A leur tour, les comédiens russes apportent une réponse individuelle à la question de la possibilité d'être humain aujourd'hui.

« Otsviety est une démonstration de première force de l'engagement des acteurs russes, de leur appétit de la scène, de leur maestria à dire le beau dans une Russie aux abois ».

Le Monde - 24/10/95



Grande salle

DU 6 AU 9 FÉVRIER 97

FRÈRES ET SŒURS

d'après FEDOR ABRAMOV

mise en scène LEV DODINE

production Maly Drama Théâtre, avec le
soutien du D.A.I.

Spectacle en deux parties

Le microcosme d'un village du nord de la Russie, dans les hoquêttements de l'Histoire, guerre et après-guerre, la lutte harassante des femmes pour le pain, si peu d'hommes revenus des combats, la dérive gouvernementale, les excès de la collectivisation, quand le travail dénaturé ruine les rapports sociaux et la dignité humaine. Créé il y a plus de 10 ans et présenté triomphalement lors de la saison russe à l'Odéon en 1994, *Frères et Sœurs* n'a pas pris une ride. Un souffle épique traverse la mise en scène de Dodine, celui des grands espaces sibériens, celui également, fragile et insistant, d'une si troublante humanité.

Petit Odéon

DU 20 FÉVRIER AU 22 MARS 97

VOYAGES DANS LE CHAOS

textes de JAKOV DROUSKINE,
DANIIL HARMS,
LÉONID LIPAVSKI,
KONSTANTIN VAGUINOV ET
ALEKSANDR VVÉDENSKI

textes français JEAN-CHRISTOPHE
BAILLY ET MACHA ZONINA

mise en scène LUKAS HEMLEB

avec JÉRÔME DERRE,
DENIS LAVANT ET
LAURENT MANZONI

production Odéon-Théâtre de L'Europe.
Fécamp - Scène Nationale
avec le soutien de l'A.F.A.A.

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

En Union soviétique, à la fin des années vingt, la brève existence du mouvement OBERIOU apparaît comme la dernière tentative de réunir les forces artistiques en alerte contre un système où, de plus en plus, le sens et les canons esthétiques se décident en haut lieu. Un phénomène de « contagion littéraire » institue une manière de conversation imaginaire entre les œuvres, héritières de la grande tradition antiréaliste russe, de Vvédenski, Harms, Drouskine ou Lipavski. C'est cette théâtralité particulière que Lukas Hemleb souhaite mettre en jeu ici.

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 Robert 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
- 25 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, Vvédenski
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