

Les Européens (Combats pour l'amour)

de **Howard Barker**
mise en scène **Christian Esnay**

du 12 au 25 mars 2009
Ateliers Berthier 17^e



texte français **Mike Sens**
décor **François Mercier**
lumière **Bruno Goubert**
costumes **Rose Mary d'Orros**
collaborateur artistique **Olivier Charneux**
assistantes stagiaires **Judith Ribardièrre, Émilie Fauchaux**
administration, production **Séverine Péan (platÔ),**
assistée de **Garance Crouillère**

avec **Ulla Baugué, Olivier Bouana, Belaïd Boudellal, Marie Cariès, Stefan Delon, Gérard Dumesnil, Eric Laguigné, Jacques Merle, Rose Mary d'Orros, Laurent Pigeonnat, Nathalie Vidal, Thierry Vu Huu**

production **Les Géotrupes, La Comédie de Clermont-Ferrand, La Comédie de Caen / Centre dramatique national de Normandie**

Tableau d'une exécution

Création

de **Howard Barker**
mise en scène **Christian Esnay**

26 au 11 avril 2009
Ateliers Berthier 17^e



texte français **Jean-Michel Déprats**
décor **François Mercier**
lumière **Bruno Goubert**
costumes **Rose Mary d'Orros**
collaborateur artistique **Olivier Charneux**
son **Régis Sagot**
assistantes stagiaires **Judith Ribardièrre, Émilie Fauchaux**
administration, production **Séverine Péan (platÔ),**
assistée de **Garance Crouillère**

avec **Olivier Bouana, Belaïd Boudellal, Marie Carriès, Stefan Delon, Gérard Dumesnil, Eric Laguigné, Jacques Merle, Rose Mary d'Orros, Laurent Pigeonnat, Nathalie Vidal, Thierry Vu Huu**

production **Les Géotrupes, Odéon-Théâtre de l'Europe, La Faïencerie-Théâtre de Creil**
avec le soutien **du Conseil général de l'Oise, et du Conseil régional de Picardie**

Représentations

Spectacle du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h, relâche le lundi

Possibilité de voir *Les Européens* à 18h suivi de *Tableau d'une exécution* à 21h les samedis 4 et 11 avril 2009

Prix des places : 26€

Tarif groupes scolaires : 13€ série unique

Ateliers Berthier

angle de la rue André Suarès et du Bd Berthier, Paris 17^e – Métro / RER C Porte de Clichy

L'équipe des relations avec le public : Scolaires et universitaires, associations d'étudiants

Réservations et Actions pédagogiques

Christophe Teillout 01 44 85 40 39 – christophe.teillout@theatre-odeon.fr

Émilie Dauriac 01 44 85 40 33 – emilie.dauriac@theatre-odeon.fr

Dossier également disponible sur www.theatre-odeon.eu

Certains éléments de ce dossier nous ont été communiqués par la compagnie les Géotrupes.

Rencontre au bord du plateau

Jeudi 19 mars

à l'issue de la représentation,
en présence de l'équipe artistique.

Entrée libre.

Renseignements 01 44 85 40 90

Grande rencontre scolaire

Mardi 7 avril, de 14h à 16h

En présence de l'équipe artistique
Aux Ateliers Berthier

Réservations 01.44.85.40.39

À voir

Visite conférence *La représentation de la guerre* au Musée du Louvre en partenariat avec le théâtre de l'Odéon.

Esnay face à Barker : un dyptique pour tout le monde

Christian Esnay acteur, les spectateurs de Berthier le connaissent déjà : c'est lui qui jouait Puck, il y a quelques semaines à peine, dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Reste à découvrir Christian Esnay metteur en scène. Il est tout aussi généreux, tout aussi attentif au public. Comme Jean-François Sivadier, comme Eric Louis et Yann-Joël Collin, il est un ancien du groupe T'chan'G fondé par Didier-Georges Gabily. Comme eux, il aime pratiquer le théâtre dans les grandes largeurs, en prenant le temps de s'adresser à l'auditoire afin de construire ensemble une interrogation commune. Le théâtre a-t-il encore un sens ? En quel sens peut-il encore être dit « politique » ? Rester toute une journée dans un théâtre, est-ce que ça marche ? Comment faire partager à tous le goût de la scène, comment faire franchir à chacun le seuil des salles ? En 2002, pour tenter de répondre concrètement à ces questions, Christian Esnay présentait son cycle « *La Raison gouverne le monde* » au Théâtre de Gennevilliers. Cette traversée de la scène de l'Histoire en cinq pièces et une douzaine d'heures se concluait sur *Les Européens* de Barker et *La Mission* de Heiner Müller. À l'occasion de cette reprise, Christian Esnay a souhaité associer *Les Européens* – première pièce à relever de ce que Barker a théorisé depuis sous le nom de « théâtre de la Catastrophe » – à une œuvre qui est devenue, au fil des années, l'un des classiques du répertoire contemporain : *Tableau d'une exécution*. Esnay a été sensible aux éléments permettant de rapprocher les deux textes. Dans l'un comme dans l'autre, la réflexion sur la création, la question de la représentation et de la responsabilité éthique ou politique des artistes tiennent une grande place. Le champ de bataille viennois dans *Les Européens* – plateau horizontal jonché de corps souffrants, mutilés, morts – serait comme une version à plat et en trois dimensions de la représentation de la bataille de Lépante dans *Tableau d'une exécution*. Les mêmes interprètes circuleront d'une œuvre à l'autre. Ici, dit, Esnay, pas de morale, pas de solution, pas de psychologie, mais des états, et un langage puissante, musculaire, imposant une certaine cadence. Il faut aller vite, comme des équilibristes, pour traverser le chaos barkérien et donner consistance à ce que le metteur en scène appelle « des liasses d'êtres », du soldat anonyme à l'empereur en passant par des politiciens, une femme violée, des mendiants... Depuis ses premières mises en scène de Shakespeare (en 1998), Esnay aime travailler en récupérant et détournant des éléments théâtraux simples. Une paire d'escaliers à roulettes, un rideau rouge lui permettent de recomposer un ensemble expressif ayant ses propres lois. Trois perches qui descendent des cintres sur lesquelles on pose quelques planches suffisent à figurer un atelier d'artiste. Pour créer ce dyptique, Esnay restera fidèle à sa manière. Et comme il le fait toujours depuis 2000, il ouvrira les répétitions au public désireux d'y assister.

Daniel Loayza

Extrait

LÉOPOLD

Parle, toi. Tu n'as encore rien dit.

STARHEMBERG

Rien de ce que je dirai ne sera vrai.

IMPÉRATRICE

On n'attend pas de miracles.

STARHEMBERG

Je reviendrai plus tard sur tout ce que je vais dire.

LÉOPOLD

Nous sommes habitués.

STARHEMBERG

L'apparente logique de ma position n'est que l'apparat d'incompatibilités flagrantes.

IMPÉRATRICE

De toute évidence, et c'est pourquoi nous avons confiance en toi, Starhemberg...

STARHEMBERG

Ce dont j'ai besoin. Et ce qui aura lieu d'être. J'ai besoin d'un art qui rappellerait la douleur. L'art qui sera, sera toutes fioritures et festivités. J'ai besoin d'un art qui tomberait à pic à travers le plancher de la conscience pour libérer le soi pas encore né. L'art qui sera, sera extravagant et éblouissant. J'ai besoin d'un art qui briserait le miroir devant lequel nous posons. L'art qui sera, sera tous les miroirs. Je veux fabriquer un nouvel homme et une nouvelle femme, mais seulement à partir des morceaux de l'ancien modèle. Le nouvel homme et la nouvelle femme insisteraient sur leur nouveauté absolue. Je demande beaucoup. Le nouvel art ne demandera rien... Et maintenant je vais me coucher.

Les Européens, Howard Barker,
Acte I, scène 8, éditions Lansman (Bruxelles, 1998)

Extrait

GALACTIA

Je peins la bataille de Lépante. Je la peins de telle façon que tous ceux qui la regarderont auront l'impression d'y être, et tressailliront de douleur à l'idée qu'une flèche pourrait jaillir de la toile et leur crever l'œil...

URGENTINO

Excellent !

GALACTIA

De telle façon que les enfants trembleront et se réfugieront auprès de leurs parents au bruit des navires qui se heurtent...

URGENTINO

Excellent !

GALACTIA

Ce sera un tableau si bruyant que les gens le contempleront effarés en se bouchant les oreilles, et quand ils seront sortis de la salle, ils vérifieront que du sang ou des éclats de cervelles n'ont pas giclé sur leurs vêtements...

URGENTINO

Merveilleux ! Vous voyez, vous êtes passionnée, vous êtes magnifique !

GALACTIA

Leur couper le souffle, les faire blêmir !

URGENTINO

Parfait ! Parfait ! Mais aussi les rendre fiers.

GALACTIA

Fiers ?

Tableau d'une exécution, Howard Barker,
scène 2, éditions Théâtrales

Les Européens

Christian Esnay est de cette génération de metteurs en scène auxquels l'Odéon-Théâtre de l'Europe s'ouvre depuis deux saisons. Comme Jean-François Sivadier, comme Éric Louis et Yann-Joël Collin, il est un ancien du groupe T'chan'G fondé par Didier-Georges Gabily. Comme eux, il aime pratiquer un théâtre qui prend le temps de construire avec son public une interrogation commune. Son idée d'un «dipytique Barker» remonte à loin. Elle fait suite à un cycle théâtral de cinq pièces, ironiquement intitulé «La Raison gouverne le monde», qui se penchait sur les horreurs de l'Histoire. Y figurait déjà une première version des *Européens*. Cette reprise, associée à la création de *Tableau d'une exécution*, vise à mettre en lumière la façon dont Barker raille la construction européenne bien-pensante, soucieuse de se donner d'elle-même une image flattée, refoulant toute violence et toute apparence de conflit (notamment religieux). D'ailleurs, qu'est-ce exactement qu'un Européen ? «Je ressens puissamment ce que c'est que d'être un Européen – cette largeur d'idée, cette obsession pour la forme humaine», confiait le dramaturge en avril 2004, «et je me situe avec fermeté dans ces traditions tout en étant conscient de la nécessité de les renverser et de les interroger. Pour moi, c'est extraordinaire que des passions aussi diverses trouvent leur origine dans la même culture – Bosch et Rembrandt, par exemple, ou en littérature, Céline et Thomas Mann. Mais je retrouve en moi-même ce genre de contradictions, et je n'essaie pas de les résoudre». Loin de les concilier, en effet, Barker les exacerbe : si «identité européenne» il y a, elle ne pourrait résulter que de leur choc, et ne serait donc concevable qu'au pluriel.

Les douze tableaux des *Européens* sont situés dans l'Autriche libérée peu après la bataille de Vienne (1683). Le chaos d'après-guerre met en crise toute certitude morale. La fiction est ici mise en suspens, problématique de l'humanité même. L'horreur ambiante sert d'écrin à la douleur de Katrin, «citoyenne blessée» et femme violée, «objet hurlant exposé au Musée de la Réconciliation». Autour d'elle, plus d'une trentaine de personnages traversent à tâtons les convulsions du temps. Starhemberg, héros national et sauveur de Vienne, circule des sommets de l'Empire jusque dans ses bas-fonds ; un prêtre veut devenir évêque et tue sa mère, car «sans connaître la cruauté, comment pourrais-je connaître la pitié ?», dit-il. Et Katrin finit par accoucher d'un enfant dont le sort final n'est qu'un fil tenu parmi d'autres au sein du labyrinthe furieux qu'il appartient à chaque spectateur de s'approprier.

Daniel Loayza

«Nous devons triompher de cette volonté de faire les choses à l'unisson. Chanter ensemble, fredonner ensemble des refrains usés, cela ne forme pas une communauté.»

Howard Barker



Répétitions du spectacle *Les Européens*

Tableau d'une exécution

Anna Galactia, femme peintre, conduit ses affaires (dans l'art comme dans la vie) de manière si fougueuse, refusant toute concession, qu'elle finit par croupir dans une geôle de la république de Venise... Pourtant, tout commence bien pour elle : le Doge Urgentino lui a passé commande d'un tableau gigantesque pour célébrer la victoire navale de Lépante. Nous entrons dès lors dans l'atelier de Galactia ; nous découvrons son intelligence spirituelle, son goût de la provocation, sa drôlerie féroce, son orgueilleuse intégrité. «L'exécution d'un tableau» désigne, en anglais comme en français, le travail de réalisation d'une œuvre. Quel amateur d'art, quel spectateur averti, n'a pas rêvé de se cacher dans l'atelier d'un maître pour y surprendre à découvrir les rouages de la création ? La pièce de Barker nous propose d'assister au processus secret et sacré qui sous-tend l'acte artistique.

De ce point de vue, elle s'accorde parfaitement à la pratique théâtrale de Christian Esnay, qui aime exhiber la machinerie théâtrale afin d'en décupler la jubilation : ici, la mise à nu des artifices du théâtre ne nuit en rien à leur puissance émotive. Mais *Tableau d'une exécution* est également une œuvre noire. Car une «exécution» désigne aussi une mise à mort. De la bataille glorieuse qu'elle est censée sublimer, Galactia révèle la réalité horrible : cette victoire fut un charnier. Quelles relations l'artiste entretient-il avec le pouvoir qui commande ses œuvres ou le public qui les consomme ?

Quels sont les rapports entre la réalité d'un sujet, la vision du créateur chargé de le représenter, l'interprétation à tirer du produit de son travail ? Quelle est la responsabilité du poète vis-à-vis de la vérité ? Autant de questions que Barker porte sur scène sans intellectualisme, de façon directe et vivante. Galactia est jetée en prison, son scandaleux chef-d'œuvre est d'abord voué à disparaître. Cependant leur histoire ne s'arrête pas là, car le Doge le sait bien : contre la virulence d'une œuvre, une certaine forme de tolérance peut être un antidote beaucoup plus efficace que la censure la plus brutale. Un art privé de son secret – divulgué, expliqué, livré aux puissances corrosives de la publicité et du consensus – n'est-il pas en passe d'être insidieusement maîtrisé ? Galactia retrouve donc la «liberté», et elle qui se voulait héroïne et martyre s'exclame douloureusement : «Être comprise c'est la mort. Une mort atroce...». Mais si tel est bien le cas, alors dans quel silence, par quelles voies ironiques ou dissimulées, ces deux libertés singulières – celle de l'artiste, celle de chaque individu devant l'œuvre – parviennent-elles malgré tout à s'entendre ?

Daniel Loayza



Sommaire

I. Howard Barker: un théâtre de chair

Écrits de l'auteur
Interview
Son rapport au monde

II. Les Géotrupes ou l'art de réinventer la scène

Introduction du metteur en scène de la compagnie
Interview de Christian Esnay
Quelques regards de la compagnie

III. Deux œuvres pour un même contexte

Un siècle de bataille
La Naissance de l'Europe
Expansion de l'Empire Ottoman
Cartographie de l'Empire Ottoman
La Turquie est-elle européenne? D'Edgar Morin

IV. Art, Histoire, Pouvoir

Artemisia Gentileschi
Une grande cascade de chair
Quand l'art devient un enjeu politique, économique...
Venise vers 1575

I. Howard Barker : un théâtre de chair

Tableau d'une exécution dans les écrits de Barker

Pièce accessible par opposition au théâtre de la Catastrophe

Extrait de l'article *Le Culte de l'accessibilité et le théâtre de l'obscurité* par H. Barker

«La conception de l'expérience théâtrale comme pure marchandise déclenche des attaques frontales sur toute œuvre qui ne fait pas sens instantanément, un sens qui n'est le plus souvent pas autre chose que la fable elle-même – d'où l'accent mis sur la «structure» dans la pratique réactionnaire, la vie réelle», et tout ce qui s'en suit. Le lien historique qui asservit le théâtre à l'idée de «divertissement» s'est assuré que les expériences alternatives de théâtre manqueraient même d'un vocabulaire approprié pour exprimer leur position. Nous avons tous fait l'expérience de cette conversation qui commence par «avez-vous aimé la pièce ?» et la réponse, «eh bien je ne pense pas qu'aimer soit exactement le mot qui convient...» mais quel est le mot ? La pièce accessible ne pose pas de problème de cette sorte pour le critique ou le public. Son problème et sa solution sont une seule et même chose. Elle réaffirme l'opinion conventionnelle un peu comme ma propre pièce *Tableau d'une exécution* réaffirme la croyance que les artistes disent la vérité, une opinion très douteuse et bien sûr très répandue. Ce que cette pièce et toutes les pièces «accessibles» font c'est qu'elles existent à l'intérieur des certitudes morales. Je pense que l'on peut sans danger dire qu'aucune pièce accessible ne nie le poids moral du climat dans lequel elle est créée. Dans son exégèse, elle affirme le consensus moral qui prévaut, sans se soucier des chocs provoqués en cours de route.» p.122/124

«Je suis obligé de dire que le fait que mon œuvre est été exclue du National Théâtre pendant les 18 années qui viennent de s'écouler ne peut que refléter cette fonction morale cachée – commune à tous les théâtres nationaux par définition – «le service de la communauté», comme si c'était rendre service à la communauté que de lui offrir du «conscientieux». C'est certainement là que ma pièce *Tableau d'une exécution* pêche par convention : la protagoniste, la femme peintre Galactia, avec qui tous les critiques sympathisent volontiers, y fait figure de pacifiste. Je suis tenté de me demander quelle aurait été la réception de la pièce si j'avais eu le courage et l'imagination de la représenter comme une apôtre de la violence.»

Le culte de l'accessibilité et le théâtre de l'obscurité. (p.127)

Le théâtre Politique

Extrait de l'article *Le théâtre gît sous un linceul* par H. Barker

«Le théâtre Politique reste ce qu'il a toujours été – ce qu'il doit être, puisque la politique est l'art de la simplification – un théâtre psychologiquement creux, une sonnerie de clairon appelant à accomplir des actes que personne ne réalisera jamais, l'exaltation bien-pensante de la conscience morale (sinon de la conscience de soi) qui élève l'auteur dramatique au grade absurde de Celui qui sait, car bien que le Génie n'est plus droit à l'existence, au nom de l'égalitarisme, il ne peut être toléré et que l'auteur soit mort (il ou elle doit l'être, car il risquerait d'énoncer une pensée interdite dans des termes que vous ne pourriez oublier), les Grands Chercheurs sont toujours parmi nous, à nous dire sur les scènes de théâtre (à «dramatiser») la vérité que nous ne saurions trouver ailleurs. Ainsi se maintient une hiérarchie, malgré tant de désaveux à son encontre, car le théâtre des Lumières exige des maîtres qui vont promouvoir le faux idéal selon lequel le théâtre change le monde. Il n'a jamais changé le monde évidemment. Au mieux il a compliqué en rendant toute possibilité d'action encore plus improbable qu'avant. Cela les Grecs l'ont su bien avant Socrate car ils avaient pour vocation cette chose qui fait fuir le théâtre Politique à toutes jambes, celle qui remplissait Brecht d'une sainte horreur : la tragédie.» (p.165)

extraits d'*Arguments pour un théâtre*, Howard Barker
Les Solitaires Intempestifs, 2006

***Les Européens* dans les écrits de Howard Barker**

Les Européens est une commande de la Royal Shakespeare Company en 1985. La pièce a été renvoyée à l'auteur après neuf mois de silence. Elle ne sera créée seulement qu'en 1993 dans une production de la compagnie d'Howard Barker, The Wrestling School (Ecole de la Lutte).

Extrait de l'article *Négociier l'impossible : le théâtre de la spéculation morale à une époque consensuelle* p.142

« Située dans l'Autriche libérée de 1683, et utilisant comme toile de fond la lutte en Europe centrale contre l'impérialisme islamique, la protagoniste [des *Européens*] est la victime d'une atrocité qu'elle refuse de pardonner, et qui dans son intrépide volonté de vivre sa souffrance en public, offense profondément l'État réconciliateur. C'est une pièce qui détonne au musée de la Réconciliation. »

Extrait de l'article *L'éthique de la pertinence et le triomphe du littéral* p.313

« (...) ce sur quoi la tragédie met l'accent – et là encore on peut voir la nature profondément subversive de la tragédie dans une société populiste – c'est l'être hors du commun, la dimension hors norme de l'esprit qui parvient à la grandeur en agissant différemment des autres dans des circonstances extraordinaires. Je me permettrai ici de prendre un exemple tiré de ma propre pièce *Les Européens* : une jeune paysanne mutilée et violée – explicite au delà de tout réalisme il faut le reconnaître, car la tragédie permet d'être explicite là où le réalisme social l'interdit – refuse à la fois de pardonner à ses tortionnaires et de passer son supplice sous silence au nom de la réconciliation et de l'harmonie, malgré l'intensité des pressions exercées par l'Eglise, l'Etat et la famille. Que ce refus n'est fait qu'accumuler sur elle des souffrances supplémentaires est à la mesure de son désir de rester irrévocablement en dehors du système d'harmonie. Ce bref synopsis suffira à expliquer pourquoi une structure subventionnée comme la Royal Shakespeare Company n'a pas pu se résoudre à offrir une production à cette œuvre, et sert effectivement à rappeler qu'il y a une tolérance pour tous à l'exception de ceux qui n'ont pas le désir d'être toléré. »

extraits d'*Arguments pour un théâtre*, Howard Barker
Les Solitaires Intempestifs, 2006

Dialogue entre Howard Barker et David Ian Rabey*

* Enseigne le théâtre à l'université d'Aberystwyth, auteur dramatique, a mis en scène plusieurs pièces de Barker et publié en Angleterre différents textes sur son travail.

Les Européens : une pièce catastrophiste ?

Le tragique réside dans le refus de l'individu de laisser la personnalité enfouie, c'est l'irruption de la volonté dans les domaines de la piété sociale (...) La tragédie traditionnelle exige la sanction de la transgression : le désordre mental ou la mort. C'est la revanche du collectif sur le moi primitif (...) Starhemberg défie le collectif jusqu'au bout en entraînant Katrin avec lui. En ce sens [cette pièce n'est pas] tragique mais catastrophiste. Chez Shakespeare, le dénouement tragique est le rétablissement de la discipline exercée sur le moi par la société ou par un dieu semble être quelque chose d'émasculé, une intercession larmoyante sans vigueur, qu'on n'arrive pas à ressentir et en laquelle on ne croit pas (...) Starhemberg et Katrin découvrent une vie nouvelle à travers un amour qui ne peut se révéler qu'à l'extrême limite de la résistance. (...) Ils n'ont de prise l'un sur l'autre qu'à condition de refuser toute réconciliation avec l'Etat. (p.325)

Le corps, le beau, le désir, l'Etat

Le corps en tant que terrain traditionnel du désir contrôlé est l'une des pierres angulaires officieuses de l'Etat. Il est inévitablement associé à la jeunesse, particulièrement à la fertilité, et situe efficacement le charisme sexuel au niveau le plus bas. La liberté que certains de mes personnages découvrent en repérant le pouvoir sexuel dans le cadre de l'expérience, celle de la souffrance par exemple relie le désir à la vie intérieure plutôt qu'à la fascination superficielle de l'icône. Homère et tous ses successeurs décrivent Hélène de Troie comme jeune, belle, désirable-au-premier-regard, etc., alors qu'elle se donne elle-même pour réticente, victime de son apparence et ainsi de suite. Mais nous savons que la beauté n'a rien à voir avec le désir, et que la plus belle femme du monde ne mettrait pas en branle un équipage de mille vaisseaux, alors que nous sentons bien qu'une femme désirable le pourrait. (...) Dans *Les Européens*, la situation atroce de Katrin stimule le désir de Starhemberg, l'érotisme de celle-ci provenant précisément de son histoire impossible-à-assimiler. Elle ne possède aucune des fonctions liées à la fertilité, puisqu'elle est incapable de nourrir un nouveau-né. En aimant Katrin, Starhemberg rompt publiquement le contrat tacite de l'amour socialisé. (p.326/327)

La notion de bonté

J'ai essayé d'interroger la notion de bonté parce qu'elle est très fréquemment utilisée pour interdire l'action, étouffer la volonté et l'expression de soi. Il existe une forme de bonté qui n'a rien à voir avec le « bon » : il s'agit d'une charité acharnée qui déforme la nature de son auteur. Ainsi être bon avec ses proches pourrait bien être une façon de se limiter soi-même ; être bon avec le faible pourrait bien revenir à bloquer la capacité du faible à développer sa propre stratégie, etc. La bonté devient une forme d'oppression qui nous permet de refuser des voies d'action au motif qu'elles pourraient faire du mal aux autres. (...) le renvoi de Concilia par Starhemberg dans *Les Européens* [est un acte] de violence calculée à la fois pour celui qui le perpétue et pour sa victime manifeste. (p.329)

La passion, le désir et la cruauté porteuse

La passion déstabilise le caractère, et par là, la cohésion sociale de l'Etat. Elle est au sens propre invalidante, c'est pourquoi elle a été considérée comme un châtiment ou une maladie. Mais le désir, lorsqu'il est réciproque, guide l'énergie et produit une transformation à la fois externe et interne. [La cruauté du désir de Starhemberg est porteuse.] (p.332)

Nature de l'esprit méchant

Les impulsions de rupture » est une bonne formule, qui soulève une fois de plus le spectre de la souffrance qu'on s'inflige à soi-même comme moyen de parvenir à une nouvelle connaissance. Le mal fait à un être aimé, et par extension à soi-même, est l'exemple suprême de la catastrophe. C'est difficile à exprimer. Cela s'approche du sujet qui retient l'essentiel de mon attention dans mon travail d'écrivain, la nature de l'esprit méchant, la signification de la méchanceté. L'infraction aux bonnes intentions traditionnelles est un thème courant dans mon œuvre [comme par exemple l'assassinat de sa mère par Orphuls dans *Les Européens*](...), toutes ces expériences sont des portes qui ouvrent à l'épanouissement de soi-même, mais qui sont aussi effroyables et traumatisantes. (p.333)

Le mot « amour »

Le mot « amour » est assez fréquent dans mon œuvre mais ce n'est que dans *Les Européens*, dont le sous-titre est *Combats pour l'amour*, que je me suis approché d'une signification de ce mot. Et dans ce cas-là, de bien des manières, le vecteur n'en est pas le corps, à l'inverse du désir. Ce que Starhemberg fait pour – mais aussi contre – Katrin, c'est d'insister sur son droit à s'autodécrire, en résistant à toutes les catégories inventées pour elle par l'Etat et en refusant les fausses réconciliations de l'histoire d'une part ou de la maternité d'autre part. Son amour pour elle est l'amour de sa réalisation d'elle-même, de sa quête qu'il perçoit, et peut-être juge, avec plus de finesse qu'elle ne le fait elle-même. Cela implique certainement de « faire l'infaisable » (p.335)

Le bien et le mal, l'amoralité

[Les pièces *The Power of the dog* et *Les Possibilités*] sont toutes des approches de l'idée du bien et du mal. Ce sont des pièces amORAles, mais aussi des manifestations puissantes de l'imagination humaine au moment où la réconciliation est un désastre plus grand que l'extinction elle-même. La création délibérée d'une histoire personnelle, [la] résistance aux forces historiques du monde (concept des plus épouvantables s'il en est) et [l']insistance sur la perception personnelle à tout prix [s'obstiner] dans son narcissisme quelle que soit la situation objective), tout cela est présent de façon plus provocante encore dans *Les Européens* où l'atrocité elle-même, personnifiée par Katrin, refuse de se laisser absorber dans le matériau historique (les morts, les exécutés, le Soldat inconnu, les tombés au champ de bataille, etc.). Katrin est la pièce de Musée qui Hurle, un phénomène qui ébranle le Musée de la Réconciliation. (p.336)

L'insuffisance du monde

Un autre thème qui colore mon travail récent, mais qui – cela semble clair aujourd'hui avait des manifestations plus anciennes, plus brutes – et l'idée de l'insuffisance du monde, de l'impossibilité de découvrir un refuge pour ceux dont les âmes sont, en un sens, trop grandes pour leur environnement, dont la curiosité est trop intense pour les nécessités terre à terre de l'ordre social mais aussi trop avide de solitude. C'est en grande partie la teneur des *Européens* [et d'autres pièces dont les premières]. Cette inadéquation avec le monde n'étant résolue dans *Les Européens* que par une série d'actes à moitié barbares témoignant d'une volonté existentielle, actes produits par Starhemberg, subis par Katrin. La recherche d'une raison de ne pas se suicider est au cœur de mon œuvre, et il en filtre un sentiment de mélancolie. Je ne veux pas dire [déprimant]. Seule une culture populiste, obsédée par l'idée de distraction, obsédée par l'idée de comédie, confond mélancolie et dépression. (p.357)

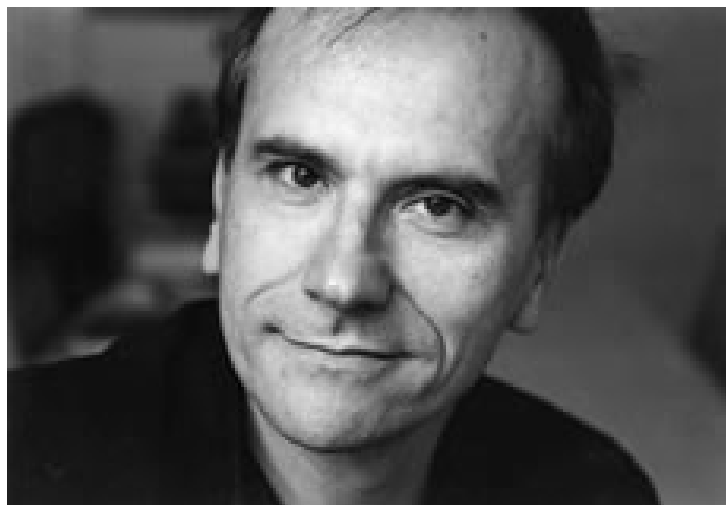
extraits d'Arguments pour un théâtre, Howard Barker
Les Solitaires Intempestifs, 2006

II. Les Géotrupes ou l'art de réinventer la scène

« Je pense que l'on complique trop souvent le théâtre de l'intérieur, qu'on fait croire que cet art est réservé aux gens intelligents, cultivés. Nous sommes tous intelligents ou nous pouvons le devenir si on nous le permet. Le rire par exemple est honni (ou alors seulement un rire savant, intelligent) parce qu'il signifierait facilité et démagogie. Je ne suis pas d'accord. On confond facilité et simplicité. Si la facilité est à bannir parce qu'elle est l'arme de ceux qui veulent conditionner nos cerveaux pour qu'ils ne servent qu'à ouvrir des canettes, la simplicité, elle, est à rechercher comme preuve d'intelligence. Concrètement, je ne cherche pas à prouver que je suis un metteur en scène intelligent en proposant une lecture dramaturgique inédite des pièces que je monte. Je m'efforce par contre de les rendre intelligibles en restituant le maximum de leur théâtralité.

Le théâtre est un jeu dont les règles consistent à rendre un texte audible à travers des corps dans un espace donné. C'est simple, mais efficace. Pour moi, l'un des premiers plaisirs du théâtre vient du fait que l'on prenne conscience des ficelles : « Cet homme ou cette femme qui joue ce personnage n'est pas le personnage et pourtant je suis pris par la fiction, je ressens l'émotion du personnage ». Mes mises en scène s'amuse et travaillent sur cette mécanique-là, qu'on veut habituellement cacher par pudeur ou sens du sacré (pour moi déplacé). Je suppose rendre ainsi l'art du théâtre accessible à tous les publics et les textes à nouveau actifs, c'est-à-dire susceptibles de nous plaire et de faire sens. »

Christian Esnay



Entretien de Christian Esnay par Gwénola David* paru dans la revue *Mouvement* (janvier-mars 2009)

* Journaliste spécialiste du théâtre et des arts du cirque.

*G.D : Pourquoi mettez-vous en regard *Tableau d'une exécution* et *Les Européens* ?*

C.E : J'avais mis en scène *Les Européens* en 2002 dans le cycle ironiquement intitulé *La Raison gouverne le monde*, qui questionnait les périodes noires de l'Histoire. La pièce se déroule en 1683, dans une Vienne dévastée mais libérée du siège des Turcs par l'Empereur d'Autriche, Léopold de Habsbourg, toujours accompagné par un peintre sommé de fixer les événements sur la toile. Elle montre la naissance de l'Europe, forgée dans une coalition contre les Ottomans, la reconstruction d'un pays et de vie cassés par la guerre. Dans *Tableau d'une exécution*, inspiré d'Artemisia Gentileschi, femme peintre de la Renaissance italienne, se pose la question de la représentation de la guerre et de la posture de l'artiste face à une commande d'Etat. Le Doge de Venise commande un tableau sur la bataille de Lépante de 1571, à Galactia qui, au lieu d'exalter la magnificence de l'armée, expose le réel, c'est-à-dire un charnier. Si les deux pièces sont liées par une continuité thématique – la violence, la place de l'artiste et la représentation –, elles diffèrent en revanche sur la forme. *Tableau*, écrite pour la radio, est d'une facture plutôt classique, tandis que *Les Européens* déstructure la narration et marque l'émergence du « théâtre de la catastrophe » tel que le développera ensuite Barker.

G.D : On retrouve dans ces deux textes les figures de l'artiste, du politique, du religieux... Trois pouvoirs qui se confrontent et forment un motif récurrent dans l'œuvre de Barker.

C.E : Ces trois figures reviennent en effet comme des obsessions sans cesse retravaillées. Elles constituent les fondements de la société. Voilà aussi pourquoi ce théâtre résonne si justement aujourd'hui. La dimension socio-politique, que l'auteur livre par bribes, même s'il la récuse, m'intéresse beaucoup car elle force à s'interroger sur les implications esthétiques d'un théâtre traitant de sujets directement politiques. Barker ne trace pas de chemin, ne défend aucune morale.

G.D : Comment définiriez-vous la singularité de la langue de Howard Barker ?

C.E : Par sa violence, sa crudité coupée de lyrisme et le cours tumultueux, inattendu, de la narration. Les personnages sont imprévisibles. Ils agissent sous l'emprise du contexte, d'une émotion, d'une intuition. Cette imprédictibilité et ce perpétuel mouvement déroutent le spectateur. Comme chez Shakespeare, le tragique est intimement lié au comique qui le désamorce, rappelle le dérisoire de la condition humaine et les faux-semblants du théâtre.

G.D : Quelles questions ce théâtre-là posent-ils au metteur en scène ?

C.E : C'est une fantastique machine à jouer, qui offre une multitude de possibles mais se révèle aussi très délicate à actionner. L'écriture, sans doute parce qu'elle met en jeu des situations concrètes, des personnages, un déroulé narratif, des sujets historiques, prend des atours du réalisme, surtout dans *Tableau d'une exécution*. Pourtant, si on s'engouffre à cet endroit-là, on est perdu. Une approche dramaturgique qui cherche la cohérence psychologique ou la logique narrative se piège car elle tire presque inévitablement vers le naturalisme... et conduit au contresens ! La violence appelle un jeu rythmé, resserré, rapide... une rythmique de construction qui enchaîne les scènes sans respiration.

G.D. : Quels modes de travail l'écriture exige-t-elle des acteurs ?

C.E. : La démarche rejoint celle que je mène habituellement avec les comédiens : les empêcher de verser dans le réalisme, travers accentué par le cinéma aujourd'hui. Le travail passe par l'apprentissage du texte sans ponctuation, en se détachant du sens et de la psychologie pour éviter tout schéma intonatif préconçu, en privilégiant le mouvement de l'écriture, les envolées et les chutes abruptes, le cheminement, sinueux et brusque, de la pensée. Le jeu doit tendre vers une théâtralité exacerbée.

G.D. : Dans l'essai Arguments pour un théâtre, Howard Barker écrit que « les attentes du public, forgées par trois décennies de théâtre politique, ont induit chez lui une servilité intellectuelle. Cette servilité s'exprime à travers l'attente désespérée de message, lequel dénigre l'expérience artistique. »

Quel rapport au public envisagez-vous ?

C.E. : Dans *Les Européens*, les registres de langue, l'anticonformisme des propos, le déroulé chaotique de la narration déconcertent le spectateur. Il suffit de faire entendre le texte, d'insuffler l'énergie et le rythme afin de donner la détonation des événements qui se succèdent sans cesse.

Dans *Tableau d'une exécution* la déstabilisation vient d'avantage du traitement sur le plateau. Le rôle de Galactia sera interprété par plusieurs acteurs. Cette diffraction casse les mécanismes d'identification du jeu conventionnel et dessine le personnage par la parole. Peut-être interviendrais-je parfois pour stopper la représentation, sortir de la fiction, faire travailler les acteurs à vue, comme en répétition.

G.D. : Dans Tableau d'une exécution, Galactia dit : « C'est le travail de l'artiste d'être brutal. Préserver la brutalité, voilà ce qui est difficile. »

C.E. : Pour toucher le spectateur, le théâtre doit achopper, prendre à rebrousse-poil tout en restant ludique. Depuis plusieurs années j'ai développé des dispositifs qui cherchent justement à briser la convention et préserver cette brutalité. Je répète en public, j'intègre des amateurs sur scène aussi souvent que possible, je garde des zones d'improvisation qui obligent les acteurs à recentrer leur énergie sur le présent du plateau, sur l'attention aux autres, au public. Le théâtre de Barker force à inventer !



© Alain Fonteray

Les Européens, photo de répétition

Quelques regards des membres de la compagnie

Olivier Charneux, collaborateur artistique

Un théâtre disponible au présent donc à l'Histoire

Travailler sur l'instant présent. Être disponible pour pouvoir accueillir l'autre. Être disponible pour pouvoir accueillir le hasard. Des artistes comme Dubuffet, des cinéastes comme Robert Bresson, des écrivains comme Michel Vinaver ou Charles Juliet, des mouvements comme le surréalisme, entre autres, travaillent dans cette optique. J'agis de même dans l'écriture de mes propres livres. Je tends vers cet état. Sans disponibilité, il n'y a pas de création possible, pas d'échange possible. Cette attention à l'instant présent, je la retrouve pleinement dans le travail de Christian Esnay et c'est ce pourquoi, en partie, je travaille avec lui. Être disponible est un état paradoxal entre «ouverture» («relâchement») et concentration, entre détente et tension, c'est de cet entre-deux que naît la création, et aussi l'attention à la création, l'art d'être spectateur n'est pas une vaine formule. Le spectateur doit lui aussi être disponible, il crée avec nous, avec le public qui l'entoure et avec lui-même.

Être disponible requiert un effort. C'est paradoxal mais c'est ainsi. Pour être détendu, il ne faut pas avoir peur. Pour qu'il y ait disponibilité, Christian Esnay demande aux comédiens d'arriver texte su dès le premier jour des répétitions (avec une méthode d'apprentissage du texte très particulière), les costumes ont été conçus par avance, l'esthétique de la scénographie et des lumières aussi. C'est le plateau en son entier qui va aider le comédien à trouver le sens, c'est l'Autre conjugué à la scénographie, à la lumière, aux costumes... Le travail du metteur en scène, après une longue préparation en amont, est de saisir un geste, un mot, de saisir l'instant présent, de travailler sur du concret pour conduire le sens à un certain endroit. Avec ces deux pièces de Howard Barker qui ne sont pas des reconstitutions historiques mais des pièces basées sur des faits historiques précis, nous avons de quoi expérimenter en ce sens, être disponible au présent donc être disponible à l'Histoire, notre histoire européenne si chère à l'auteur anglais.

Bruno Goubert, créateur lumière

En plus d'éclairer les acteurs (sa fonction essentielle et première...), l'éclairage doit être en adéquation avec le parti pris de lecture du metteur en scène. Dans ce type de travail, la lumière ne doit pas poser de contrainte à la mise en scène mais ouvrir du champ pour qu'elle puisse s'y déployer. J'aime jouer sur le rythme (je porte une grande attention aux changements, aux transferts, à la durée...). Avec Christian Esnay, le but n'est pas de faire de l'esthétisme à tout prix. Ici, nous sommes dans une esthétique de la nécessité, nécessité qui crée son propre mode esthétique, sa propre image.

La lumière de *Tableau d'une exécution* utilise et prolonge – dans le temps et dans l'espace – celle des *Européens*, pièce créée dans *La Raison gouverne le monde* (un cycle de 5 pièces d'époques et d'auteurs différents présentées en un jour) où il m'avait fallu fabriquer un outil «taille unique» pour satisfaire tous les besoins des cinq pièces. La fonction crée l'organe.

Pour ce faire, j'ai conservé la logique «fonctionnelle» sans toucher directement à l'implantation de *La Raison gouverne le monde*. J'ai donc superposé une autre implantation lumière à celle existante pour *Les Européens*, une mise en abyme de celle-ci. L'implantation des *Européens* est située à 7 mètre 50, celle de *Tableau d'une exécution* est au-dessus, elle vient l'éclairer pour la transformer en un élément scénographique. Je reste là fidèle à un des principes de Christian : tout montrer de la «machine théâtrale».

Pour *Tableau d'une exécution*, l'idée de départ est de s'appuyer sur la fonction utilitaire d'entrepôt qui a été

celle de l'Atelier Berthier : en symbolisant une verrière qui éclaire l'ensemble, on introduit une relation avec l'atelier de peinture de Galactia.

François Mercier, scénographe

La scénographie des *Européens* a été conçue dans le contexte particulier du spectacle *La Raison gouverne le monde* ; pour lequel nous devons imaginer une machine à jouer évolutive capable de nous accompagner pendant 12 heures et cinq pièces.

L'espace de *Tableau d'une exécution* est la continuité de ce travail, et commence sur les ruines des *Européens*. La perspective dans laquelle évolue la compagnie tend à montrer le travail dans son entier, l'endroit comme l'envers du plateau. Nous «usons» de tous les moyens du théâtre (du lieu, des compétences...), et les montrons dans leur exercice. Quant aux accessoires il en va de même que pour la scénographie, ils n'ont de fonction ni décorative ni illustrative et n'existent qu'en fonction de ce qu'ils provoquent (sur le jeu, sur les spectateurs...) ; j'affectionne la magie foireuse, catégorie : «je te montre le truc et tu te fais avoir quand même», après tout cela n'est que du théâtre !



Croquis de François Mercier
D'après le tableau de Véronèse



La bataille de Lépante, Véronèse

«Le simple est le résultat de l'économie (...) il n'est par définition que la synthèse du compliqué, du riche, du complexe. C'est un comprimé. (...) La concentration, la cristallisation d'une multitude de pensées et de moyens.»

Le Corbusier

Rose Mary d'Orros, costumes

Costumes de bric et de broc

Je crois que ce qui est important, c'est de pouvoir d'un regard identifier les personnages, que ce soit par une couleur, une forme, une silhouette ou un accessoire.

Je m'amuse donc à trouver une esthétique qui, à mon sens, correspond à la pièce tout en essayant d'être le plus lisible possible et éviter ainsi de parasiter le texte. Et même s'il s'agit d'une pièce historique, je m'arrange toujours pour qu'il y ait une esthétique contemporaine avec des éléments de costumes qui correspondent à l'époque de la situation (capes, couronnes, «costumes d'époques» classiques utilisés par d'autres metteurs en scène etc.) Evidemment je tiens compte du désir du metteur en scène qui a lui-même sa propre projection, en ce qui concerne Christian Esnay je lui fais des propositions bien avant le début des répétitions et même s'il se laisse convaincre il n'est pas interdit de changer d'avis pendant la durée du travail. Ce qui est agréable avec lui c'est cette grande liberté qui me permet d'aller jusqu'au bout de mes idées.

De plus, s'il y a des personnages récurrents, comme le «Cardinal»(cf *Massacre à Paris* de C.Marlowe et *Tableau d'une exécution* H.Barker), je reprends le même costume, afin qu'il y ait une continuité, une redite. Souvent en travaillant avec Christian Esnay, j'ai été confrontée au «personnage» joué par plusieurs acteurs, avec transmission du rôle à vue. C'est un vrai challenge pour arriver à cette fluidité (passage de perruques, de vestes, de corsets etc....) qui fera de ce moment un rituel désacralisé. Mes costumes sont de bric et de broc, au début faute de moyens, mais également parce ce que ce qui me plaît c'est la recherche, fouiller les montagnes de fripes aux puces de Montreuil ou autres Cavernes d'Ali Baba. Je cherche le trésor, et très souvent, je le trouve.

Régis Sagot, création sonore

Sculpter en son l'exécution d'un tableau

Le travail avec *Les Géotrupes* sous la direction de Christian Esnay m'a conduit à la production de sculptures sonores inspirées de la dramatique radiophonique de *Tableau d'une exécution*, une interprétation des principaux éléments et émotions, non-montrés et non-exprimés, constitutifs de l'exécution en peinture de la bataille de Lépante par l'héroïne Galactia : les cris cauchemardesques des mouettes dévorant les parties flottantes des cadavres des matelots. Des mélodies filtrées avec des effets sonores et mises en boucle déterminent une émotion musicale persistante dans un temps répété tandis que l'action de la scène se déroule. Ces sculptures, matérialisation de sensations, jouent avec le temps, influencent le rythme de la pièce, démultiplient le jeu de l'acteur en favorisant l'écoute. Elles sont réalisées à partir d'une bande son stéréophonique et diffusées simultanément par plusieurs enceintes. Cette multi-diffusion forme des plans dont la juxtaposition donne naissance à un espace sonore où s'intègrent la voix et le corps du comédien ; de la radio 3D brute en «chair et en os».

Dans ce spectacle, mon but n'est pas d'explorer l'espace théâtral (sa cour, son jardin, sa face, son lointain, l'Histoire) mais plutôt de jouer avec l'espace tonal du Haut-parleur d'un point de vue dramatique, celui là-même de Galactia, le personnage de la peintre dans *Tableau d'une exécution*.

Deux œuvres pour un même contexte

Un siècle de bataille

La bataille de Lépante (1571)

La bataille légendaire entre Orient et Occident, qui préfigura le déclin de l'empire Ottoman

Au matin du 7 octobre 1571, six cents navires se font face au large des côtes grecques. Plus de cent mille hommes combattent dans chaque camp. Bénéficiant de l'armement le plus perfectionné de l'époque, chrétiens et musulmans engagent un bras de fer sans pitié dans le golfe de Patras, pour la domination de la Méditerranée.

à lire aussi, en cliquant sur le lien ci-dessous

- Interview
- Musée virtuel

«La bataille fut d'une violence inouïe. Sept mille chrétiens et vingt-cinq mille Turcs furent décimés. La mer devint rouge sang, tant il y avait de victimes», dit Tiberio Morro, historien militaire. Dans les gigantesques archives municipales de Venise sommeillent des documents datant du 14^e au 18^e siècle. Les historiens italiens y ont découvert des lettres et des récits de témoignages inédits. Ces récits évoquent les préparatifs de la bataille décisive qui allait décider du sort de l'Europe.

Les historiens Marco Morin et Paolo Selmi ont découvert que les Vénitiens s'étaient préparés à cette bataille avec la plus grande minutie. Au cours de leurs recherches, ils ont rassemblé des documents et des témoignages jusque-là inconnus. Ces documents évoquent des réunions clandestines, de nouvelles armes secrètes et l'appel au combat, bien des années avant l'affrontement de Lépante.

Leurs réunions se déroulent dans le plus grand secret, car les dirigeants de la République sont inquiets. Leur monopole économique menace de s'effondrer.

Les grandes puissances d'Occident, notamment Madrid, Rome et Venise, regardent avec appréhension en direction de l'Orient. En deux siècles, l'Empire Ottoman y a établi sa puissance. Le professeur Idris Bostan, historien à l'université d'Istanbul : «Aucun pays ne possédait une force navale aussi redoutable que celle des Ottomans, pas même Venise ni l'Espagne. Seule une alliance entre les différentes flottes pouvait aider l'Occident à combattre les Ottomans.»

La flotte turque, réputée invincible, poursuit sans relâche sa progression. Les récits de ses conquêtes sanglantes, assorties de tortures et autres atrocités, plongent l'Occident dans la terreur. À Rome, le Vatican est en état d'alerte. Si le Saint Siège craint l'occupation et le pillage de l'Europe du Sud, les autorités ecclésiastiques redoutent bien davantage l'expansion de l'Islam en Occident. Fébrilement, elles échafaudent une stratégie pour contrer sa progression. À Venise, les têtes pensantes de la République ont recours à l'art délicat de la diplomatie pour endiguer la progression ottomane.

Cependant, dans le plus grand secret, la Sérénissime République se prépare en fait à la contre attaque, comme en témoignent les mémoires de Francesco Duodo, armurier et constructeur naval de renom : «En 1570 il fut décidé de construire, en plus des galères traditionnelles, onze galères d'un type nouveau. Et de les équiper pour le combat.» Un nouveau genre de navire de guerre est né : la galéasse.

En août 1570, un an avant la terrible bataille, la situation s'envenime. Forts de 360 galères et de 50 000

hommes, les Turcs s'emparent de Chypre, possession vénitienne à l'est de la Méditerranée. Famagouste tombe et les représentants des différents Etats finissent par s'entendre. Ils signent un pacte à Rome, le 24 mai 1571. Il s'agit d'un traité instaurant une alliance tout à fait comparable à celle de l'OTAN, et cela il y a plus de 400 ans. Cette alliance militaire, baptisée «Sainte Ligue», regroupe les plus grandes puissances européennes, l'Espagne, la Savoie, la Sicile, Venise, Gênes et Malte.

La coalition chrétienne a choisi les meilleurs navires et l'élite des capitaines pour combattre la flotte ottomane. De Barcelone, Rome et Venise, les galères font route à toute vitesse en direction de Messine. Les Ottomans suivaient chaque mouvement de l'ennemi. Ils transmettaient immédiatement toutes les informations à leurs capitaines et amiraux en mer. Les Ottomans reçoivent aussi l'ordre de faire route immédiatement sur Lépante. Ce port bénéficie d'une situation stratégique sur le golfe de Patras. Depuis des années, les Turcs utilisent son fort comme base militaire navale.

Dans le golfe de Patras, l'armada ottomane est prête. Elle est composée de deux cent cinquante galères et d'une soixantaine de galiotes, plus maniables. A leur bord, cent mille hommes environ attendent le signal. La flotte ottomane se range en ordre de bataille au large de Lépante, pour se préparer au combat imminent contre les Chrétiens. Pendant ce temps, les galères commandées par Don Juan d'Autriche quittent l'île d'Oxïa. Le 7 octobre 1571, les deux flottes se rejoignent dans le golfe de Patras. Au sud de Lépante, les deux fronts ennemis se forment.

Sur une longueur de cinq kilomètres, six cents navires se font face, avec deux cents mille soldats à leur bord. Les navigateurs manœuvrent pendant deux heures jusqu'à ce que la formation soit enfin en place. Dans chaque camp, les trois escadres principales sont à présent face-à-face. L'engagement est imminent. Au matin du 7 octobre 1571, le soleil est au rendez-vous. Quelques minutes plus tard, chrétiens et musulmans vont donner l'assaut et l'affrontement va commencer. La supériorité numérique des Turcs est évidente. Mais les chrétiens ont l'avantage au plan de l'armement. Quelques instants après, c'est l'abordage. Un déluge de feu s'abat sur la flotte ennemie, tandis qu'arquebusiers et janissaires prennent les navires d'assaut, armés de grappins, d'épées et de piques. Pendant des heures, le combat fait rage. Les ennemis s'affrontent dans un furieux corps à corps, sur le sol mouvant des galères éperonnées. Des milliers de corps sans vie tombent par-dessus bord. La supériorité chrétienne est vite démontrée. En peu de temps, la Sainte Ligue anéantit trente-cinq pour cent de la flotte ottomane. Quatre galéasses mettent à elles seules cent huit galères ennemies hors de combat. Les forces navales du sultan Sélim II sont écrasées, mettant un terme à sa domination en Méditerranée. Les soldats turcs ne peuvent plus éviter la débâcle. Une bonne partie de la flotte ottomane sombre corps et biens. La Bataille de Lépante a mis définitivement terme à la domination de la flotte ottomane en Méditerranée.

Lorsque les Vénitiens, triomphants, arrivent dans la Cité des Doges, ils sont accueillis au son du glorieux «Te Deum», qui résonne depuis la basilique Saint Marc. Les habitants de la Sérénissime République célèbrent dans la liesse la victoire de leur flotte.

(Extraits du script du documentaire de Marc Brasse *La bataille de Lépante*)
<http://www.arte.tv/fr/aventure-humaine/La-bataille-de-Lepante>

Le Siège de Vienne (1683)

Au début de l'offensive ottomane, l'armée autrichienne de l'empereur Léopold I^{er}, disposant à peine de 27 000 hommes, ne parvint pas à contenir l'envahisseur sur les frontières, ni à arrêter les Turcs sur les rives du Raab.

Léopold dut se résoudre à quitter Vienne dont il confia la défense à 11 000 hommes dirigés par le comte Ernest Starhemberg. La défense allait durer 62 jours. Les Turcs commencèrent à saper les défenses de Vienne le 14 juillet 1683. Le roi polonais honora ses obligations en dégarnissant les défenses de son propre pays mais non sans menacer le comte Thököly, qui dirigeait la Hongrie pour le compte des Ottomans, de terribles représailles si celui-ci profitait de cette situation.

La première armée de renforts à parvenir sur la rive gauche du Danube fut celle de Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière. Forte de 11 000 hommes, elle constituait une force bien entraînée et des plus fiables. Dans le courant du mois d'août, elle fut rejointe par celle de Souabe-Franconie (9 000 hommes) conduite par le comte Georges-Frédéric Waldeck, puis par celle de Saxe (11 500 hommes) sous le commandement de Jean-Georges III.

La dernière armée à parvenir sur place, mais aussi la plus attendue, fut la force polonaise de 27 000 hommes de Jean Sobieski.

Ce dernier fut placé au commandement de l'ensemble des forces lors du conseil de guerre de Stettelsdorf, le 4 septembre 1683. Sobieski décida de placer ses forces au nord-ouest de Vienne avec, à gauche l'armée impériale, au centre les contingents allemands, et à droite les forces polonaises.

Les sapeurs de Mustapha avaient réussi à démolir une partie des murs de Vienne mais, étrangement, les Turcs ne prirent aucune disposition contre Sobieski après avoir appris son arrivée imminente. Au matin du 12 septembre 1683, l'armée de Sobieski marcha à la rencontre des Turcs. Mustapha lança une contre-attaque avec le gros de ses troupes et le combat fut acharné de l'aube au crépuscule. Le combat se joua sur le flanc droit lorsque l'infanterie polonaise attaqua les Janissaires retranchés dans des bois et parvint à s'emparer du terrain.

À 15 heures, quatre groupes de cavalerie, l'un austro-allemand et les trois autres constitués de hussards polonais, soit 20 000 hommes en tout, chargèrent en descendant des collines avec le roi Sobieski à leur tête. Ils poussèrent jusqu'au camp ottoman, tandis que la garnison de Vienne effectuait une sortie et se joignait au combat. Les janissaires du grand vizir se battirent jusqu'au dernier cependant que le reste de l'armée ottomane se retira en désordre, abandonnant sur place canons et provisions. En moins de trois heures la bataille était gagnée et les Turcs forcés à une retraite désordonnée, drapeau du Prophète en tête. Dans le butin que récupèrent les vainqueurs figuraient 500 sacs de café qui permirent aux Viennois d'être les premiers Européens à siroter une tasse de café à la crème fouettée accompagné de sucre ou de lait pour en adoucir le goût (et agrémentée d'une pâtisserie originale de l'époque : un petit pain brioché en forme de croissant de lune, symbole du drapeau turc). Le café-crème et le croissant étaient nés!

http://users.skynet.be/grandes_batailles

Les origines de l'Europe au moyen-âge

Compte rendu de Catherine Van Nypelseer d'un essai de l'historien Jacques Le Goff, spécialiste de l'histoire médiévale, «L'Europe est-elle née au Moyen-Age?», qui expose sa conception de la naissance de l'idée européenne. Il divise son étude en quatre périodes, de la fin de l'empire romain à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb.

Du IV^e au VIII^e siècle

Le passage de l'empire romain au Moyen Age a été, pour Le Goff, le résultat d'une longue évolution positive entrecoupée d'épisodes violents, et non un événement cataclysmique. Cette période est caractérisée par deux phénomènes : d'une part, l'élaboration de la doctrine chrétienne, sous l'influence notamment de l'œuvre de Saint Augustin (mort en 430) ; d'autre part, le métissage entre les Barbares et les Latino-Européens par des échanges culturels de part et d'autre de l'ancien limes, la frontière de l'empire romain, ainsi que par des vagues successives d'invasions qui se poursuivront jusqu'au XI^e siècle.

Les invasions débutent à la fin du III^e siècle. Au début du V^e siècle, l'invasion générale des Germains en Italie, en Gaule puis en Espagne et la prise de Rome par Alaric en 410 marque le début de la grande installation des Germains dans l'Empire romain. Au V^e et VI^e siècle voit l'entrée des Wisigoths et des Ostrogoths, puis le déferlement des Suèves, Vandales et Alains, suivi de la lente poussée vers l'Ouest et le Sud de la Gaule des Burgondes, des Francs et des Alamans. Les Bretons de Grande Bretagne refluent vers l'Ouest de la Gaule suite à la traversée de la Mer du Nord par les Jutes, les Angles, et les Saxons. La dernière vague germanique sera celle des Lombards qui s'installent en Italie dans la seconde moitié du VI^e siècle. À leur place s'établissent à l'Est du Rhin Saxons, Frisons, Thuringiens, Bavarois. Au VII^e siècle débute la progression des Slaves, qui durera jusqu'au IX^e siècle, vers la Baltique et l'Elbe, la Bohême, le Nord des Balkans.

Le fait que la plupart de ces peuples avaient été convertis à l'arianisme, que les chrétiens latins considéraient comme une hérésie, aurait pu conduire à une grande fracture entre les différents peuples, mais «le reflux de l'arianisme et la conversion des Barbares ariens au catholicisme orthodoxe évitèrent une fracture supplémentaire à la future Europe» (p. 35).

Une anecdote permet d'établir que l'Europe était déjà un concept courant à cette époque, au moins dans les couches cléricales de la société: une vie de l'abbesse Gertrude de Nivelles, morte en 658, le jour de la Saint Patrick, mentionne que «l'abbesse était bien connue de tous les habitants de l'Europe» (p.36).

L'époque carolingienne

Cette époque, du VIII^e au X^e siècle, comprend l'éphémère empire de Charlemagne que certains historiens considèrent comme la première véritable ébauche de l'Europe. Pour Jacques Le Goff, à supposer que cette vision soit exacte, il s'agirait d'une Europe pervertie, d'une anti-Europe comme celles de Napoléon ou de Hitler, dominée par un peuple. Pour lui, l'empire fondé par Charlemagne est d'abord un empire franc, fondé sur un esprit patriotique.

L'empire de Charlemagne, engagé dans de perpétuelles campagnes de conquêtes, n'engloba jamais les îles britanniques, la péninsule ibérique, l'Italie du Sud, la Sicile, la Scandinavie, et «mord à peine à l'Est du Rhin» (p. 51).

L'empire de Charlemagne a cependant fourni certains éléments des bases de la future Europe :

- l'unification juridique: Charlemagne édicta des règles concernant les grands domaines de gouvernement, valables dans tout l'empire: les capitulaires. Il voulut également modifier le système du droit des personnes, dans lequel chacun était soumis à une loi dépendante de son origine, par un droit du sol s'appliquant à toutes les personnes vivant sur un même territoire.
- tentative d'unification monétaire: une monnaie unique, le denier, fut instaurée, mais la réanimation d'échanges de longue portée fut très limitée.

L'Europe féodale

Aux XI^e et XII^e siècles, l'Europe est essentiellement rurale. La vie rurale est relativement uniforme, et la période est marquée par des progrès techniques importants: remplacement de l'araire par la charrue comportant un soc en fer, progrès dans la traction animale par le collier d'épaule, modification des rythmes d'assolement passant de deux à trois ans...

L'organisation sociale et politique est caractérisée par la notion d'encellulement. Il s'agit de rendre compte de la partition de l'espace en cellules organisées autour d'un château qui domine la seigneurie comprenant un village et une paroisse, sur lesquels le seigneur exerce son droit de commandement que l'on appelle le ban. Le village, qui remplace l'ancienne organisation rurale d'habitat dispersé de l'antiquité et du Haut Moyen Age, se généralise dans la chrétienté au XI^e siècle. Il est né du rassemblement des maisons et des champs autour de deux éléments essentiels: l'église et le cimetière. C'est le cimetière qui est l'élément principal, antérieur parfois à l'église, parce que les rapports entre les vivants et les morts ont été profondément modifiés depuis l'antiquité, passant de la répulsion à l'intégration.

Au plan politique, le pouvoir est fragmenté. Les seigneurs usurpent les droits régaliens de lever des impôts, de rendre justice et de battre monnaie, mais il existe également une tendance à la centralisation par l'institution de monarchies féodales en Angleterre, en France, en Castille et en Italie du Sud.

Du point de vue religieux, la période voit la naissance d'une Europe de la persécution. Les chrétiens veulent «détruire tout ferment de souillure dans une chrétienté solide et réussie» (p.113). Les victimes de ces persécutions seront d'abord les hérétiques, ensuite les juifs, les homosexuels, les lépreux.

Enfin, le phénomène des croisades est le résultat d'une longue évolution du christianisme. En effet, à l'origine, «le christianisme évangélique était un pacifisme profondément hostile à la guerre» (p.127). Le refus du service militaire avait été l'une des principales raisons de la persécution des chrétiens par les empereurs romains. Cette attitude se modifia certes lorsque les empereurs romains devinrent chrétiens, mais l'évolution la plus importante fut l'introduction par Saint Augustin d'une théorie de la guerre juste, décidée non par un individu mais par un chef revêtu d'une autorité suprême. Elle ne peut jamais être agressive ou préventive, ne peut rechercher un butin. Le stade ultime de l'évolution est la guerre sainte. Le concept vise d'abord la défense de la papauté contre les agressions. Ensuite, sous l'influence d'un facteur d'expansion démographique ainsi que de la volonté de la papauté de s'imposer à la tête de toute la chrétienté, «la conduite d'une telle guerre ou le religieux se mêlait intimement au politique ne pouvant appartenir qu'au chef religieux suprême qu'aspirait à être le pape» (p.129).

La belle Europe

Pour Jacques Le Goff, c'est au XIII^e siècle que s'impose un modèle que l'on peut appeler, dans une perspective de longue durée, européen. Il comporte quatre axes de réussite : l'essor urbain, le renouveau du commerce, la diffusion du savoir par les universités, les ordres mendiants.

Cette époque voit la multiplication de villes petites et moyennes et l'élargissement de quelques grandes villes. Ce qui constitue la ville, ce ne sont pas les murs, ce sont les hommes qui l'habitent.

La ville est caractérisée par un type de société et de gouvernement qui subit une évolution par rapport aux structures féodales, qui a laissé des traces notamment dans le recours à des juristes formés dans des écoles urbaines axées sur la pratique quotidienne, ainsi que par le recours à l'impôt destiné à financer des œuvres d'utilité publique.

Des inégalités plus ou moins importantes se marquèrent entre les habitants sur base de la fortune ainsi que de l'ancienneté du lignage urbain. Le nombre de métiers considérés comme honnêtes augmenta, comprenant par exemple celui d'aubergiste, pour ne laisser comme métiers condamnés – mais tolérés par pragmatisme – que l'usure et la prostitution.

Le marchand européen est un marchand itinérant. Vu la complexité des déplacements terrestres, rendu difficile par l'insécurité et les innombrables péages institués au passage des villes, seigneuries, ponts, etc., c'est la voie d'eau qui sera le moyen de développement du commerce : ce mode de transport lent est infiniment moins coûteux que le transport terrestre. Le commerce est dominé par les marchands hanséates et italiens.

Les écoles urbaines primaires et secondaires se multiplient à partir du XII^e siècle. Les universités sont formées de maîtres et d'étudiants itinérants, passant volontiers d'un pays à un autre selon la réputation d'une université ou d'un maître. Pour permettre à des étudiants doués de poursuivre leurs études malgré une origine sociale peu élevée, des bienfaiteurs fondèrent des maisons appelées collèges pour l'hébergement et l'alimentation de ces étudiants.

Les nouveaux religieux des ordres mendiants, résidant en ville et actifs surtout en milieu urbain, forment la nouvelle société et remodelent profondément le christianisme. On leur doit notamment la mise en place d'une Europe de la charité, ancêtre pour Le Goff de l'Europe sociale, sous le nom d'œuvres de miséricorde. Il s'agit de soigner les malades, nourrir ceux qui ont faim, donner à boire à ceux qui ont soif, vêtir ceux qui sont nus, accueillir les étrangers, fonder des services religieux pour les défunts...

Automne du Moyen -Age

Les XIV^e et XV^e siècles virent se succéder des catastrophes : guerres, famines, épidémies, déjà présentes antérieurement, se manifestèrent avec une intensité inouïe. La famine fut causée notamment par une détérioration du climat. Les épidémies de peste noire, provoquant une mort foudroyante, alimentèrent de nouvelles formes religieuses et culturelles comme la danse macabre, qui fait danser toute l'humanité, toutes les catégories sociales et politiques, menée par le pape ou l'empereur.

L'Europe est-elle née au Moyen-Age?, Jacques LeGoff, Seuil



© Alain Fonteray

Les Européens, photo de répétition

Expansion de l'Empire Ottoman

Les Turcs font leur apparition sur le plateau d'Anatolie au début du XI^e siècle ; l'un des clans fut installé par le sultan seldjoukide dans la région de Nicée, juste aux frontières de l'Empire byzantin. D'après les traditions, ce clan avait été chassé de l'Asie centrale par les invasions mongoles. Il est probable qu'ils appartenaient aux ghâzi, combattants de la foi, pour qui la guerre contre les infidèles est une profession. Osman (1281-1326) fut le véritable fondateur de la dynastie ottomane (ou Osmanlis). Combattant contre les Byzantins, il profite de la décadence des Seldjoukides pour se rendre indépendant et prend le titre de Sultan en 1299. Avec lui commence le démembrement définitif de l'Empire byzantin.

1299 Osman prend le titre de Sultan

1330 L'Asie Mineure est prise

1353 Installation à Gallipoli, premier territoire conquis en Europe. Création du corps d'élite des janissaires

1360 Installation de la capitale à Andrinople ; prise de la Thrace

1389 Bataille de Kossovo : prise de la Serbie et de la Bulgarie

1396 Premier siège de Constantinople (levé parce que l'invasion mongole de Tamerlan crée un second front)

1424 L'Empire obligé de payer tribut

1444 Une croisade chrétienne de secours est écrasée à Varna : l'Empire est réduit à la seule ville de Constantinople

1453 Prise de Constantinople

1463 Prise de la Bosnie et de l'Albanie.

1480 : Premier siège de Rhodes

1499 : Première défaite navale sur les Vénitiens à Lépante

L'Empire turc double presque d'extension durant le bref règne de Selim I (1512-1520) : à son avènement l'Empire s'étendait sur le nord de ce qui fut autrefois l'Empire Romain d'Orient, la Turquie, la Grèce et la rive droite du Danube (Bosnie, Serbie, Bulgarie, Valachie). Selim entreprend de repousser les frontières de l'est en Arménie, puis de conquérir le bord de la Méditerranée : la Syrie, l'Arabie et l'Égypte. L'Empire mamelouk d'Égypte s'effondre en 1520. En même temps qu'il devient le maître de la Méditerranée orientale, le Sultan accroît son pouvoir spirituel, en prenant le titre de Calife, Commandeur des Croyants. Cette expansion foudroyante n'inquiète guère l'Occident, qui a perdu l'esprit de croisade et n'est pas directement attaqué.

La seconde phase d'expansion va par contre atteindre l'Europe et mettre en cause tous les équilibres politiques et commerciaux. La liste des conquêtes de Soliman, durant les 46 ans de son règne, est impressionnante : Rhodes, la Hongrie, la Mésopotamie, la Géorgie, l'Irak, Aden et, avec l'aide des corsaires Barberousse, l'Algérie et Tunis. Assez pour justifier le titre de Grand Seigneur donné au Sultan par les Occidentaux et le ton de supériorité que celui-ci affiche dans ses lettres au roi de France «Moi qui suis le Sultan des Sultans, le Souverain des Souverains, le Distributeur des Couronnes aux Monarques du Globe, l'Ombre de Dieu sur terre, le Sultan et le Padischah de la mer Blanche, de la mer Noire, de la Roumélie, de l'Anatolie, de la Caramanie, du pays de Roum, de Zulcadir, du Diarbeckr, du Kurdistan, de l'Azerbaïdjan, de la Perse, de Damas, du Caire, de La Mecque, de Médine, de Jérusalem, de toute l'Arabie, du Yémen et de plusieurs autres contrées que met nobles aïeux et mes illustres ancêtres conquièrent par la force de leurs armes et que mon Auguste Majesté a également conquises avec mon glaive flamboyant et mon sabre victorieux...»

Nous reviendrons sur les aspects spécifiques de chacune de ces conquêtes, dont il est étonnant qu'elles aient cependant pu constituer un Empire au fonctionnement homogène et solide, en quoi il faut reconnaître le génie particulier de Soliman, que nous appelons le Magnifique, mais qui se faisait appeler le Législateur. L'Empire au maximum de son expansion va donc de Vienne au golfe Persique et enclôt toute la Méditerranée. Il comprend des terres directement soumises et des pays vassaux ou protégés (voïvodats de Transylvanie, Moldavie, Valachie, République de Raguse, khanats de Crimée et d'Asie centrale). Il est partagé en grandes circonscriptions dirigées par des beyler-bey, soumis à l'autorité du gouvernement central du Sultan ou Padischah, dirigé par un Grand Vizir et des hauts fonctionnaires (le Defterdar ou ministre des Finances, le Kapudan ou responsable de la Marine) qui contrôlent une administration très au point.

C'est un royaume riche de la diversité de ses produits et du commerce de la soie et des épices. Mais le fait le plus caractéristique, et que les Occidentaux d'alors regardent avec incompréhension, est que cet Empire, est bien administré, juste et tolérant. Il est si peu tyrannique qu'en Europe, les populations chrétiennes envahies se sont bien souvent hâtées -vers des envahisseurs plus supportables que leurs suzerains. Bien des historiens actuels semblent encore lui en vouloir, ainsi peut-on lire dans une biographie de Soliman : «L'habileté des Ottomans fût de régner avec modération et justice.» Or il s'agit d'un principe, non d'un calcul.

L'Empire s'appuie sur les fonctionnaires et l'armée rien qui ressemble à une aristocratie et à des puissances héréditaires. Le Sultan tient ses meilleurs serviteurs du système du devchirmé : chaque année on prélève sur les populations chrétiennes un contingent de jeunes garçons qu'on «convertit» à l'islam et qui, selon leurs aptitudes, deviendront soldats (icoglans, puis janissaires) ou fonctionnaires. Dès qu'un talent est repéré parmi les esclaves et autres captifs, il est utilisé. Bien des renégats ont vu dans l'islam un moyen de donner la pleine mesure de leur valeur, alors qu'en pays chrétien leur naissance les aurait tenus à l'écart de toute fonction d'importance. Les grands vizirs eux-mêmes sont des esclaves devenus favoris, richissimes, tout-puissants ; la mort sera la sanction de tout échec, et leurs biens retourneront au Trésor du Sultan ; en attendant, le Sultan est servi par des gens de valeur, qui lui doivent tout. Le Sultan a la meilleure armée du monde, bien faite pour contraster avec le désordre chronique des armées occidentales, mercenaires et pillardes. Dans cette armée permanente, de métier, on est entretenu et payé régulièrement. La discipline est totale : obéissance, courage, fidélité, sont des qualités soigneusement surveillées. On y vit sobrement, mais l'intendance organisée évite tout pillage sur les populations civiles ; on exécute les maraudeurs. Le pillage sur l'ennemi est par-contre le prix de tant de respect des alliés. L'armée est un corps unifié, ce que matérialise l'existence d'un uniforme. L'artillerie est de premier ordre, fondue d'ail-

leurs avec le concours de chrétiens à Tophane, quartier d'Istanbul ; s'y ajoutent les pièces prises sur l'ennemi, plus de cinq mille en Hongrie, par exemple. L'existence d'une artillerie est l'élément déterminant qui permet de dominer le reste du monde islamique. Enfin des arsenaux énormes permettent de construire en même temps jusqu'à 120 navires. Après le désastre de Lépante, la flotte turque sera reconstituée en un an, plus vite que les flottes de ses vainqueurs... Cette réalité triomphante que vont découvrir les ambassadeurs occidentaux ne laissera pas d'inspirer de nombreuses et amères réflexions dans les traités de science politique de la fin du siècle sur la relativité des notions de «civilisation».

Le plus stupéfiant pour eux sera pourtant de découvrir dans un Empire qui s'identifie volontiers au militantisme islamique les principes d'une tolérance des chrétiens des territoires conquis et vis-à-vis des juifs une grande partie des juifs chassés d'Espagne est allé s'installer à Constantinople. Seuls des renégats arrivent au pouvoir réel, mais on ne persécute personne pour obtenir des conversions.

Dur constat que l'originalité et la puissance de ceux qui, vus de loin, sont des barbares, et l'une des peurs fondamentales de l'Occident. Il est vrai que cette peur trouve quelque justification. D'abord dans la force de l'expansion même, et dans le fait que l'attitude conquérante des Sultans est pour eux une nécessité : il faut bien trouver de l'occupation à l'armée permanente qui ne peut ainsi être tentée d'appuyer les projets séditieux. Il y a donc une expédition militaire par an. Ensuite dans, le danger permanent que la marine turque représente en Méditerranée. Enfin les Turcs ont quelques pratiques qui, symboliquement, épouvantent : un certain décorum dans la cruauté, par exemple, qui fait que les Occidentaux oublient leur propre pratique désordonnée de mise à sac des villes conquises pour s'ébaubir des 2 000 têtes coupées que Soliman aurait fait mettre autour de son camp après la victoire de Mohács. La justice personnelle du Sultan (les fameux étrangleurs muets) et l'élimination systématique de tous les membres mâles de la famille royale à l'accession d'un souverain passaient pour crimes notoires, même auprès de princes bien placés pour savoir que le pire danger politique vous vient toujours de votre frère ou de votre fils. Le tonneau de malvoisie de Georges de Clarence ou la noyade de Jean Borgia étaient-ils d'autre nature ou plus «civilisés» que les exécutions au sabre par lesquelles Selim avait préparé l'avènement de son fils Soliman ? On n'oserait en juger, mais cela n'innocentait pas les sultans ! Et puis, argument ultime. Ils sont turcs c'est-à-dire musulmans, et les gens d'église, plus vigilants que leurs ouailles tentées par l'indifférence ou la politique, ne manquent pas de rappeler que les succès des Infidèles sont la punition des péchés des chrétiens, la marque de la colère de Dieu.

Cela n'empêche pas la civilisation et la vie culturelle d'être en plein essor, les Turcs, petit groupe militaire, ayant su conserver, adapter, et mêler les civilisations des peuples plus cultivés qu'ils avaient conquis : civilisation persane (les poèmes se composent en persan, non en turc !), civilisation arabe, civilisation byzantine. C'est le temps du poète Baki (1526-1600) qui s'attire les faveurs de Soliman grâce à un poème sur l'expédition de Perse de 1552 ; c'est le temps de Sinan, l'architecte (1490-1588), qui débute comme ingénieur militaire, puis construit en 1550 la mosquée Suleimaniyye d'Istanbul et la Selimiyye d'Andrinople en 1574 ; c'est le sommet de la science géographique orientale, avec le géographe Pirirels (?-1554) dont le Bahrije ou *Livre de la Mer* fait autorité.

On peut penser que cet essor est favorisé par la personnalité même de Soliman et par la stabilité qu'assurent ses 46 ans de règne. Soliman (1494-1556) joint des talents militaires (c'est un bon général qui commande et marche à la tête de ses troupes) à des talents d'administrateur et de juriste. Il sait se faire obéir, mais aussi s'attacher des serviteurs de grande valeur. Il est lui-même musicien et poète, comme le Grand Vizir Ibrahim.

L'empire Ottoman de 1300 à 1699



La carte de l'Empire Ottoman – source, Encyclopædia Britannica, Inc.

La Turquie est européenne ? par Edgar Morin

Qu'est-ce que l'Europe ?

On tend parfois à confondre l'Europe avec ce qu'elle fut au Moyen Age. Le grand paradoxe, c'est l'Europe chrétienne, car originellement le christianisme n'est pas européen. C'est une religion du Moyen-Orient, qui s'est répandue d'abord dans tout l'Empire romain, empire méditerranéen.

Ce n'est qu'à terme que les barbares ont été convertis au christianisme, en Europe du Nord. Cette identité chrétienne n'était pas seulement celle de l'Europe occidentale mais aussi celle de l'Europe centrale et orientale. En ce qui concerne l'Europe de l'Ouest, l'identité chrétienne a progressivement cessé d'être dominante et hégémonique, à cause du phénomène historique très important et multidimensionnel que fut la Renaissance.

Que signifie la Renaissance ? La Renaissance fit que cette sorte de grand monolithe qu'était la théologie chrétienne s'est fissuré grâce à la redécouverte de l'apport grec. L'apport grec consiste en l'idée que ce sont les citoyens qui décident du sort de la cité, ce qui est une rupture avec l'idée religieuse. Athéna protège la ville, mais elle n'intervient pas dans le gouvernement. La pensée humaine et la raison humaine n'ont pas besoin du secours de Dieu et de la théologie ; elles peuvent critiquer la religion.

L'humanisme européen n'a pas seulement une source biblique ou biblico-chrétienne, c'est-à-dire l'idée d'un Dieu qui fait l'homme à son image. Il a aussi une source grecque profonde, selon laquelle les êtres humains ont des aptitudes pour se gouverner et se comprendre les uns les autres. Déjà le poète Térence (190-159 av. J.-C.) disait : «Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger.» Il y a un humanisme européen postchrétien, qui définit l'Europe contemporaine. **Toute tentative de définir l'Europe uniquement à partir de sa base chrétienne est une réduction abusive, d'autant plus qu'au Moyen Age l'apport du monde arabe a été très important dans les connaissances mathématiques, scientifiques et philosophiques.** On peut aussi dire que l'apport juif, y compris à travers l'apport de ceux qu'on appelle les «marranes», comme Spinoza ou Montaigne, est très important, parce qu'il a introduit le scepticisme. La culture et l'identité européennes se fondent sur des influences croisées et des métissages. Pour prendre un exemple historique, dans les Balkans, lors de la fameuse bataille du champ des Merles, au Kosovo, au XIV^e siècle, où les Ottomans ont battu les Serbes, il y avait des chrétiens dans l'armée ottomane et des Turcs dans l'armée serbe. **La forme d'opposition absolument tranchée entre les chrétiens et les musulmans, qui nous est aujourd'hui présentée comme une évidence, n'existait pas alors.**

Tout ceci nous amène à avoir une idée vraiment complexe de l'Europe. Celle-ci n'est pas une notion géographique, *stricto sensu*, mais une notion civilisationnelle, qui est partie de l'ouest et s'est étendue vers l'est.

L'Europe ne peut pas être réduite au christianisme. C'est surtout la libre pensée qui définit l'Europe. L'Union européenne est née avec l'idée qu'il fallait que les nations qui la forment soient démocratiques (à nouveau l'héritage grec) et sécularisées.

Donc, au point où nous en sommes, il y a une identité historique et une identité démocratique qui rendent la Turquie très proche de l'Europe.

Reste la question géographique, dont j'ai déjà parlé ci-dessus. Dans mon livre *Penser l'Europe*, je dis que l'Europe est une notion qui a des frontières maritimes très nettes à l'ouest. En revanche, à l'est elles sont plus floues.

La Russie est évidemment culturellement européenne, mais elle s'étend jusqu'à Vladivostok, sur le Pacifique. Des nations du Caucase, à commencer par la Géorgie, sont méditerranéo-européennes. Comme je l'ai déjà souligné, l'Europe est une notion culturelle. A partir de la Renaissance en Europe, la théologie médiévale éclate, des Etats nationaux se constituent, le commerce et le capitalisme se développent, la science moderne émerge, la philosophie moderne prend son essor. Tous ces phénomènes liés à la modernité sont allés d'ouest en est. Par exemple, le servage n'a été aboli en Autriche et en Hongrie qu'au XVIII^e siècle, et en Russie tsariste à la fin du XIX^e siècle. La modernité a également commencé à pénétrer l'Empire Ottoman au début du XIX^e siècle.

L'eupéanité de la Turquie : repères historiques

Il y a une considération historique qui me semble capitale au sujet de la Turquie. On oublie en Europe de l'Ouest que l'Empire Ottoman fut une puissance européenne dès le XIV^e siècle. Sous le règne du sultan Murat I^{er}, il occupe déjà toute une partie des Balkans. Cette puissance européenne s'est accomplie et développée après la prise de Constantinople en 1453.

Les Ottomans sont même arrivés aux portes de Vienne et l'Empire est resté européen jusqu'à son effondrement et à la naissance de la Turquie moderne, au lendemain de la Première Guerre mondiale. **Cet empire européen va laisser sa marque, notamment à travers la tolérance religieuse vis-à-vis des populations chrétiennes et juives. Il n'y avait pas de caractère proprement racial ou ethnique dans le gouvernement de l'Empire, puisque à Istanbul un grand nombre de ministres et de conseillers étaient d'origine chrétienne et parfois juive.**

Je pense à cet égard au beau roman d'Ivo Andric *Le Pont sur la Drina*, qui narre l'édification de ce pont par la volonté d'un grand vizir qui y était né. Devenu un grand dignitaire de l'Empire, il avait voulu en faire cadeau à la ville de son enfance. Il y avait parmi les populations une osmose très profonde. Une ville comme Sarajevo était le signe d'une coexistence, unique en Europe, entre des gens de nations, d'ethnies et de religions différentes. En dépit des périodes de crise et de violence, il y a eu une administration qui s'est montrée supérieure, je crois, à celle des autres grands ensembles (comme l'Empire tsariste ou l'Empire austro-hongrois). **L'Empire Ottoman fut une très grande puissance européenne.** Il a commencé à se démanteler au moment des nationalismes, au XIX^e siècle. Comme souvent, c'est au moment où il a essayé de trouver une formule nouvelle, une formule confédérative, visant à donner l'égalité à tous ses ressortissants, que la crise a précipité sa fin.

Cet effondrement n'était pas dû principalement à la réforme, mais au fait que la poussée nationale (grecque, serbe, bulgare, etc.) était très forte et que l'impérialisme des nations occidentales avait déjà considérablement ébranlé l'Empire Ottoman. Il y a eu une ultime tentative pour créer une grande citoyenneté ottomane, un grand Parlement multinational, au moment de la révolution des jeunes-turcs, en 1908.

Cette volonté réformatrice des jeunes-turcs a tourné court. Elle a débouché finalement sur le nationalisme turc alors que l'Empire se disloquait. Il faut remarquer que les autres grands empires en Europe, qui auraient pu se transformer en confédérations, ont également échoué, comme l'Autriche-Hongrie qui s'est effondrée après la Première Guerre mondiale et l'Empire russe qui a éclaté au moment de la réforme, sous des poussées diverses, du fait d'une crise économique énorme.

Tout ceci pour dire qu'aujourd'hui seule l'Union européenne porte cette nécessité humaine d'arriver à des formules d'union et d'association entre peuples d'origines nationale et religieuse différentes. L'Europe est l'héritière de toutes les tentatives fédératives qui ont été faites jusqu'à présent. Et la place de la Turquie est en Europe, pour des raisons historiques absolument évidentes.

Le sentiment d'une vocation européenne est très profitable pour la Turquie, qui a sa racine européenne forte, à côté de sa racine asiatique également forte. Sa vocation européenne la pousse vers la démocratie et vers la liberté, tandis que sa vocation asiatique la pousse, au contraire, vers des particularismes, voire vers des régressions sociales et politiques.

Mais la Turquie a bénéficié d'autres apports dans le passé. Ainsi, parmi les artisans de la laïcité turque, il y avait les dönmes (convertis). Il s'agissait de juifs de l'Empire ottoman, disciples du messie Sabbatai Tsevi au XVII^e siècle, qui était du reste un très grand esprit, même s'il fut condamné par le rabbinat. Comme Sabbatai Tsevi s'était converti à l'islam, sans doute contraint et forcé, un certain nombre de ses disciples sont devenus musulmans et turcs. Ils ont changé de nom et vécu avec une double identité, une identité secrète de disciples de Sabbatai Tsevi et une identité ostensible, qui était celle d'un Turc normal. Mais, à partir du XIX^e siècle, ces dönmes se laïcisent rapidement, ils envoient leurs enfants étudier en Suisse ou en France. Ils jouent un rôle important dans la modernisation de l'Empire.

Ce n'est pas par hasard que la ville de Salonique, où il y avait une grande communauté juive, fut très importante dans l'émergence du mouvement des jeunes turcs, à la fin du XIX^e siècle. Une autre grande influence fut celle de l'Empire byzantin sur les institutions ottomanes, notamment en matière de relations entre la politique et la religion.

Comme dans Byzance, chez les Ottomans ces relations étaient césaropapistes, l'Etat contrôlant la religion.

La Turquie a introduit la laïcité et l'alphabet latin à l'époque de Kemal Atatürk, dans les années 1930. La démocratie s'est installée graduellement en Turquie, à partir de 1946. Il y a encore des restrictions démocratiques, qui sont liées en partie à la question kurde. Mais la Turquie continue sa démocratisation. Une vieille démocratie comme l'Angleterre s'est montrée d'une très grande brutalité sur la question irlandaise ; il y a la question basque en Espagne. La France démocratique a pratiqué la torture en Algérie, malheureusement, et maintenant les Etats-Unis démocratiques le font en Irak.

Il ne s'agit pas d'accidents, de cas marginaux. La Turquie n'est donc pas le seul cas en Occident, mais elle doit résoudre ce problème de terrorisme d'Etat et de terrorisme de résistance, dans le cadre de l'Etat de droit. Elle a d'ailleurs commencé à le faire, à travers les réformes entreprises en vue des négociations avec l'Union européenne, depuis 2001.

L'Europe face à la Turquie : intégrer ou rejeter ?

On a vu que la Turquie est déjà en Europe, de par son histoire et sa volonté de se conformer aux valeurs laïques et démocratiques européennes, alors que la notion d'Europe est moins géographique que civilisationnelle.

Pourtant, l'ouverture des négociations en vue de l'adhésion de ce pays, qui dureront de longues années, suscite des débats et des oppositions passionnés.

Il y a sans doute deux facteurs qui expliquent cela. Le premier est incontestablement une ignorance : le mot «turc» évoque plus une étrangeté historique que finalement cette communauté historique entre les Turcs et les Européens.

Pourquoi ? Parce qu'on a essentiellement retenu de l'histoire la bataille de Lépante et l'arrivée des Turcs aux portes de Vienne. Notre historiographie a extériorisé la Turquie, alors qu'elle était européenne, de plein droit, depuis des siècles. Le deuxième facteur est une tentative, dans les partis chrétiens-démocrates de plusieurs pays européens et dans ceux de droite en France, de même qu'au Vatican, **de sauvegarder et conforter le mythe de l'identification de l'Europe au christianisme, en refoulant la Turquie.** Il s'agit d'une résistance réactionnaire, liée sans doute à une conception fausse de l'Europe. Ceux qui adhèrent à cette position veulent ignorer que c'est à partir de la Renaissance que se créent l'Europe et une civilisation européenne, avec la science et la technique modernes, le capitalisme, le socialisme, le libéralisme et la démocratie. Le bouillon de culture européen s'est déclenché à partir de cette époque, même si cette histoire a aussi eu une face terriblement violente, à travers d'innombrables guerres. A cet égard, ce qui est très intéressant est ce qu'on appelle le «concert européen» au XIX^e siècle, destiné à empêcher qu'une puissance ne devienne hégémonique en Europe, toutes les autres s'unissant plus ou moins pour l'en dissuader. Les pays européens ont toujours refusé l'idée d'une Europe unie par l'hégémonie et ont lutté contre elle par tous les moyens.

C'est pourquoi François I^{er} s'est allié avec Soliman le Magnifique au XVI^e siècle, ce qui fit scandale à l'époque. Cette alliance franco-turque contre l'empire des Habsbourg a été très importante. Le concert européen a finalement échoué pendant la Première et surtout la Seconde Guerre mondiale, où l'hégémonie nazie a été détruite de l'extérieur, grâce aux Etats-Unis et à l'Union soviétique. C'est de là qu'est venue la volonté de construire une Europe commune, qui n'est pas imposée du haut, mais qui s'édifie par le consensus. Et cette Europe par le consensus est l'Europe fondamentale, à travers l'idée de démocratie et l'idée qu'il y a ce fonds de civilisation, aujourd'hui devenu universel, mais dont l'Europe a été le foyer. **La Turquie a toujours participé à cette histoire européenne, depuis le XIII^e siècle, pas seulement en tant qu'ennemie, mais aussi en tant que partenaire.**

Elle a été constamment dans le jeu européen, pour le pire – «l'homme malade de l'Europe» au XIX^e et l'alliée de l'Allemagne dans la Première Guerre mondiale – et pour le meilleur, grâce à sa sécularisation, sa démocratisation, de même que sa volonté de s'appropriier les valeurs européennes et de s'intégrer dans l'Union européenne.

Extrait de *Lettres aux Turco-sceptiques, La Turquie et l'Union Européenne*, Edgar Morin
Actes Sud, 2004

Art, Histoire, Pouvoir

Artemisia Gentileschi

(peintre inspiratrice du personnage de Galactia dans *Tableau d'une exécution*)

Après une conférence, on m'a souvent dit d'un ton étonné : « Ah bon ? Il y avait des femmes artistes dans ce temps-là ? » Et pourtant, il y en avait plus d'une et certaines ont été célèbres de leur vivant. Ainsi Sofonisba Anguissola, née à Crémone (Italie) vers 1532, servit le roi et la reine d'Espagne ; le peintre flamand Van Dyck fit son portrait alors qu'elle était âgée de 96 ans. **Artemisia Gentileschi (Rome 1593 - Naples v. 1652), autre artiste connue**, la rencontra probablement alors qu'elle avait déjà bien entamé sa carrière. On peut aussi penser à Lavinia Fontana et Elisabetta Sirani, toutes deux bolonaises ; à Catharina van Hemessen, qui travaille en Flandres au XVI^e siècle ; à la Hollandaise Judith Leyster ; à l'Allemande Angelica Kauffmann, à la Française Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun... Ce ne sont que quelques exemples.

La notion d'artiste

Les femmes artistes existent depuis que la notion d'artiste est apparue, c'est-à-dire depuis le XVI^e siècle. Une chercheuse contemporaine, Fredrika Jacobs, a recensé 39 femmes artistes en Italie, seulement au XVI^e siècle. Qu'est-il donc arrivé pour que la mémoire collective ne garde plus trace de ces artistes ? C'est un processus d'effacement progressif qui a pris son essor au XIX^e siècle : en tant que femmes, elles pouvaient de plus en plus difficilement peindre des sujets autres que ceux dits féminins, donc mineurs. Au début du XX^e siècle, les catégorisations ont commencé à voir le jour ; qui dit catégorie dit hiérarchisation. Travail mineur, donc sans intérêt, le travail des femmes n'est pas inclus dans les livres synthèse sur l'histoire de l'art. Trois siècles de peinture féminine ont ainsi presque disparus ; puisqu'elle était obliérée, il devenait facile de remettre en question jusqu'à la légitimité de cette pratique, ainsi que la question assommoir des années 1970 le laisse parfaitement entendre : pourquoi n'y a-t-il pas eu de génie féminin en art ?

Les *Judith et Holopherne*

Juste avant de partir à Florence, ou au début de son séjour, Gentileschi peindra le premier tableau de toute une série sur le thème de Judith et Holopherne, d'après le récit tiré de l'Ancien Testament, qui raconte l'histoire (inventée) d'une héroïne juive. Pour sauver son peuple assiégé par l'armée de Nabuchodonosor, Judith, une veuve vertueuse, décide de tuer le général Holopherne, ce qui provoquera la déroute de l'armée ennemie. Au XVII^e siècle, ce thème est populaire à la fois en littérature et en peinture et Gentileschi en fera une interprétation très personnelle. Dans *Judith décapitant Holopherne* (v. 1611-1612, Naples, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte) elle met à profit le clair-obscur que Caravage a mis à la mode et sa façon de resserrer l'action pour créer des images spectaculaires qui ont suscité l'admiration ou l'horreur, selon l'époque. On y assiste « en direct » à l'égorgement d'Holopherne, qui se produit au tout premier plan. Dans d'autres tableaux intitulés *Judith et sa servante* (v. 1612, Florence, Palazzo Pitti et v. 1623-1625, Détroit, Detroit Institute of Arts), le meurtre est déjà commis et Judith et sa servante prêtent l'oreille à ce qui se passe hors de la tente ; le temps est suspendu, l'atmosphère est feutrée et la personne qui regarde a l'impression de participer à la scène.



Judith décapitant Holopherne (v.1611-1612)

La Judith d'Artemisia ne correspond pas à ce type. Elle est jeune, digne, concentrée et se fait assister par sa servante, qui elle aussi est jeune, ce qui est un changement par rapport à la tradition picturale. L'autre apport majeur d'Artemisia est la collaboration active qui unit la servante et la maîtresse, sans parler du côté spectaculaire de l'égorgeage, qu'elle rend réaliste en s'inspirant du travail du Caravage.

À Florence, la cour des Médicis la protège. Elle y peint entre autres une *Madeleine* pénitente (v. 1617-1620, Florence, Palazzo Pitti) en l'honneur de la grande-duchesse Marie-Madeleine de Habsbourg.

Artemisia [...] était une femme libre qui a peint une grande variété de sujets : portraits, sujets mythologiques, sujets religieux. Comme femme toutefois, sa liberté avait des limites : elle ne pouvait pas peindre de nus masculins, ni de fresques, ce qui la limitait à des commandes relativement modestes.

La mort de son protecteur, le grand-duc Cosme II, surprend Artemisia Gentileschi à Rome, où elle décide de rester. Elle cherche et trouve de nouveaux mécènes, fréquente l'entourage du pape et peint notamment *le Portrait d'un condottiere* (1622, Bologne, Pinacothèque), à qui elle donne une présence intense qui frappe encore de nos jours. Le peintre Jérôme David grave le portrait d'«Artemisia Gentileschi romana famosissima pittrice» (célèbre peintre romaine) en 1625, un autre dessine «la digne main de l'excellente et savante Artemise, noble dame romaine». Elle quitte Rome pour un séjour à Venise entre 1626 et 1629, pendant lequel elle sera la cible de vers obscènes, rançon du succès qu'elle obtient avec ses tableaux.

Artemisia Gentileschi meurt à Naples, vers 1652, ville où sa peinture aura exercé une influence notable.

Les femmes artistes et Artemisia Gentileschi par Pascale Beaudet

Une grande cascade de chair

Tableau d'une exécution, représentée avec succès pour la première fois en 1986, est une œuvre hors-normes, qui use des ressorts du théâtre classique pour mieux se jouer du public et éveiller sa conscience... Ceci n'a rien de bien surprenant lorsque l'on sait que Howard Barker a longtemps été surnommé «le Brecht anglais». Mais au Théâtre de l'Épique, le dramaturge anglais a substitué le Théâtre de la Catastrophe, moins réaliste, moins didactique, aux réponses moins tranchées, mais néanmoins érigé sur la base de «règles»

(certes souples), tout comme la dramaturgie brechtienne : le théâtre de la Catastrophe «n'est manifestement pas une expérience associée au divertissement» déclare l'auteur, qui, dans cette pièce, nous plonge dans une Venise de la Renaissance réinventée pour les besoins des thèmes qu'il a souhaité soumettre à nos esprits. Le personnage central est une femme peintre, Galactia ; une personnalité complexe et contradictoire, vouée à son art [...]. Lorsque Urgentino, Doge de Venise, lui commande une toile immense censée représenter la bataille navale de Lepante contre les Turcs, Galactia déborde de vitalité ; son enthousiasme est tel qu'elle en délaisse un peu son amant, le peintre Carpeta ; un homme qu'elle aime pourtant sauvagement, tout en méprisant un peu ses tableaux religieux. Car Galactia sait se faire tour à tour arrogante, cruelle, sensuelle ou maternelle ; mais ce qui compte après tout, c'est qu'elle soit l'un des meilleurs artistes de la cité ; elle peindra ce tableau, soit, mais uniquement la vérité crue et sanglante du carnage, afin de «donner naissance à la vérité» ; elle en oublie la vérité politique... D'autres tentent de la persuader d'abandonner ce projet, conscients que cette toile ne saura qu'irriter le Doge et Ostensible, le Cardinal, qui en attendent plutôt une exaltation guerrière de l'héroïsme vénitien... Car même si le Doge est un mécène avisé, grand admirateur du mouvement qui agite les œuvres de la peintre, il est aussi un politicien sans scrupules. Tout du long, nous suivons la conception douloureuse et exaltante d'une œuvre unique, «une grande cascade de chair» ; la composition même de la pièce, quasi picturale, s'adapte parfaitement au thème central : une succession de tableaux vivants, d'instantanés qui soulève peu à peu le voile sur la lutte de l'artiste aux prises avec son travail, pourchassée par les reproches de son amant et de sa fille, par les conseils du Doge et par les mises en garde de Rivera, une intellectuelle «amie» des arts. Subissant ces affrontements verbaux avec hargne, passion ou désinvolture, Galactia ne cède pourtant pas et peindra Sa vérité, ce que lui dictent sa raison et son cœur. Jamais nous ne verrons l'œuvre et pourtant, l'évocation qui nous en est offerte à travers la fougue de l'artiste est suffisamment éloquente pour que l'on se dise qu'on préfère après tout ne pas avoir à l'admirer : la terreur se lit sur les visages grimaçants, la nausée submerge les corps et le Cardinal n'hésite pas à la condamner comme «maligne». On s'en doute, le corps politique et religieux est incapable de comprendre une telle vérité, voire d'admettre que les êtres soient faits d'abord de chair et de sang, et qu'une femme capable de peindre ainsi ne puisse être que perverse. *Tableau d'une exécution* explore de nombreux thèmes qui se heurtent ou se mêlent les uns aux autres : un théâtre de la dénonciation subtile (contre l'hypocrisie de l'appareil étatique, qui souhaite tout contrôler, jusqu'aux arts) et de questionnements moraux : un tableau laisse-t-il transparaître le sexe de l'artiste ? Quels sont la responsabilité et le rôle de l'artiste dans le monde ? Un artiste doit-il céder au politiquement correct ou assumer son art ? Soit, la pièce de Howard Barker est d'abord politique, mais s'attache aussi à faire le portrait poignant d'une femme d'exception, que tous ceux qui l'entourent souhaiteraient pouvoir traiter en femme plutôt qu'en peintre. Galactia illustre ainsi à merveille le principe premier du théâtre de la catastrophe : l'art authentique est indigeste, il irrite, interroge ; un principe qui s'applique autant à la pièce qu'au tableau de Galactia.

Blandine Longre

Quand l'art devient un enjeu politique, culturel, idéologique

Le nouvel organisme aura pour mission d'impulser un «changement de culture» et de faire de la culture «la réponse de la France à la crise économique».

Nicolas Sarkozy a installé, lundi 2 février, le nouveau Conseil pour la création artistique, qui aura pour mission d'impulser un «changement de culture» et de faire de la culture «la réponse de la France à la crise économique».

«Je crois fondamentalement à la capacité de l'Etat à impulser un changement de culture, pour apprendre à mieux soutenir le processus de création», a déclaré le président de la République dans un discours à l'Elysée devant plus de 300 représentants du monde de la culture.

Le chef de l'Etat en a profité pour justifier sa décision de présider le nouvel organisme: «Ma parole est plus libre que celui qui produit et qui doit faire attention à ce qu'il dit (...) c'est donc à moi de donner un coup de pied dans la fourmilière, de bousculer les choses».

Réinventer le principe des maisons de la culture

Ayant pour vice-présidente la ministre de la Culture Christine Albanel et pour délégué général le producteur Marin Karmitz, le Conseil pour la création artistique est composé de 12 membres issus des différents secteurs de la culture. En font partie : Dominique Hervieu, directrice du Théâtre national de Chaillot ; Jacques Blanc, directeur du Quartz (Scène nationale de Brest) ; Laurent Bayle, directeur général de la Cité de la Musique ; Vincent Frerebeau, fondateur du label indépendant «Tôt ou tard» ; Emmanuel Hoog, P-DG de l'Institut national de l'audiovisuel ou encore Laurent Le Bon, directeur du projet Centre Pompidou-Metz.

Dénonçant des «décennies de mauvaises habitudes», Nicolas Sarkozy a déploré que l'Etat n'arrive pas «à faire des choix et à assumer ses responsabilités» en matière d'aide à la création artistique. «Encourager la diversité sans égard pour la qualité, ce serait possible dans une ère d'abondance. A l'ère de l'économie, il faut faire des choix, et des choix justes». «Aider tout le monde faute de savoir discerner la qualité, c'est de mon point de vue créer une formidable injustice», a poursuivi le président.

Il souhaite ainsi «réinventer le principe des maisons de la culture», nées dans les années 1960, pour les adapter au XXI^e siècle.

www.challenges.fr/actualites/politique_economique

Venise vers 1575 (interview complète de Michel Laclotte)

Michel Laclotte est Président honoraire du musée du Louvre, vice-président de l'Institut National d'Histoire de l'art et directeur de la collection «Les Foyers de Création». En tant que spécialiste de la peinture italienne, Michel Laclotte a conseillé de très près Jean-Loïc Portron pour son film *Venise 1575*.

Pourquoi avoir choisi la ville de Venise autour de 1575 pour ce documentaire ? Et comment avez-vous déterminé le choix des peintres et des tableaux ?

Michel Laclotte : Venise a été plusieurs fois un foyer de création. Dès le XIV^e siècle et jusqu'au XVIII^e siècle Venise est une ville de peintres. Mais nous avons volontairement choisi un moment très fort, qui est la fin d'une première période, approximativement autour de 1575, parce que c'est un moment où plusieurs grands artistes se manifestent dans un lieu donné. (...)

Titien, Tintoret et Véronèse. Pourriez-vous nous tracer en quelques lignes les caractéristiques de chacun de ces trois peintres ?

Michel Laclotte : Ils sont différents tous les trois. Tous les trois appartiennent à la même tradition, mais le premier, Titien, est beaucoup plus âgé que les deux autres. C'est un des cas les plus célèbres de longévité artistique puisqu'il commence à peindre dans la première décennie du siècle et meurt en 1576. Et pendant cette production extrêmement longue, il est à ce moment-là, le plus grand peintre de toute l'Europe. Italie, Espagne, France, Pays-Bas, Allemagne, tous ont connu et admiré Titien. Il a travaillé pour les grands souverains européens, pour François I^{er}, pour Philippe II d'Espagne, pour l'aristocratie, et aussi pour la grande bourgeoisie.

Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est que cet artiste, un de ceux qui a le plus contribué à la naissance de la peinture – en tout cas comme on la voyait avant Matisse et Picasso – a inventé en quelque sorte une peinture «lyrique». En traitant des sujets nouveaux, comme le nu féminin par exemple, ou certains types de portraits, il a lui-même inventé un type de peinture qui sera repris plus tard par Poussin, Rembrandt, Rubens, ou Watteau. C'est certainement un des artistes qui a le plus compté dans l'histoire de la peinture en Europe.

Par ailleurs, il est le premier à vraiment montrer le geste du peintre. C'est-à-dire que, lorsque l'on voit un tableau de Titien, on voit son geste, il veut que l'on voit la façon de procéder, de jeter la peinture sur la toile. A la fin de sa vie, là où nous sommes dans ce documentaire, c'est précisément son moment de plus grande liberté. Il est très âgé, il n'a plus besoin d'honneurs, il les a tous eus. Venise est sombre, c'est le moment de la peste dont il va mourir, et il est complètement libre. Quelques fois il peignait avec ses doigts directement, sans pinceau, et on voit ça sur les toiles !

Les deux autres peintres, Tintoret et Véronèse, sont plus jeunes l'un et l'autre, ils ont tous les deux été influencés par Titien. Le film montre bien la différence de caractère entre les deux. Tintoret était un homme très ambitieux, assez cynique, aimant l'argent, sautant sur les commandes tant pis si les petits camarades ne les ont pas. Il fallait avoir des commanditaires, des mécènes, qui vous commandent des œuvres, généralement soit des portraits, des tableaux mythologiques pour décorer les palais, des tableaux profanes, soit des tableaux religieux commandés par des compagnies, par l'Eglise elle-même, éventuellement par le Pape, etc... On sait que Tintoret – et cela n'enlevait rien à son génie – était très âpre au gain. À un moment donné, Titien l'ayant un peu lancé dans la carrière, il trouvait que cela suffisait comme ça !

Véronèse est aussi un homme qui aime les grandes commandes, qui en a beaucoup profité, qui a autour de lui un grand atelier.

Tintoret donne une image très dramatique, très sombre parfois, même dans ses couleurs. Toujours de la couleur magnifique de Venise, une espèce de polychromie qui a donné l'exemple de la peinture à toute l'Europe après, mais il a une vision des scènes de la Passion par exemple – et il en a beaucoup peintes – notamment à la Scuola San Rocco, qui est très noire, très sombre, très visionnaire en quelque sorte. Tandis que Véronèse a une vision plus opulente, plus large, plus joyeuse, disons même, plus fastueuse. Il joue sur la beauté des femmes, sur les enfants qui courent, les anecdotes, qui encombrant quelquefois la toile, et il a donné certainement à travers ses grandes compositions héroïques la vision d'une Venise triomphante.

On le voit assez peu dans le film, mais Venise était à l'époque aussi réputée pour sa vie libre et dissolue. Les mêmes marchands qui se faisaient peindre commandaient aussi des œuvres érotiques... Parlez-nous de la peinture érotique de cette période...

Michel Laclotte : Le nu, surtout le nu féminin, est essentiel dans la peinture vénitienne, et on peut dire que c'est à Venise que l'expression la plus charnelle du nu féminin s'exprime : à partir du tout début du XVI^e siècle avec Giorgione, et surtout Titien qui, toute sa vie, va représenter des femmes allongées. Danaé, quelquefois Vénus et Adonis, des sujets presque toujours mythologiques, dans un cadre qui n'est pas froid mais au contraire le plus souvent très ouvert sur la nature. Il y a quelques exemples de nus à l'intérieur d'un palais, mais le plus souvent ce sont des scènes, par Titien, Véronèse ou Tintoret, qui évoquent un couple d'amants, avec quelquefois une joie de vivre évidente, une exaltation de la beauté féminine, de l'opulence, des draperies qui entourent les jambes, mais quelquefois aussi comme une sorte de nostalgie, de poésie nostalgique.

Parce qu'au départ de tout ça, il y a aussi eu une association entre la représentation du nu et la vision humaniste d'un certain paradis païen. Nous sommes au moment où la Renaissance est devenue largement profane, et où l'on oublie que le motif peut être emprunté à un sujet religieux ou à un sujet strictement académique. Ce n'est pas pour rien que des artistes comme Renoir ont beaucoup regardé la peinture vénitienne du XVI^e siècle pour voir la façon, précisément, dont était traité le nu.

Dans le cas de Titien, cette nostalgie s'exprime autour de l'Arcadie, c'est-à-dire les bergers dans la campagne, un mythe repris par la littérature de l'époque. Le thème de l'Arcadie a été cultivé à Venise. Ce thème sera largement repris dans la peinture: Poussin va continuer ces sujets arcadiques, jusqu'à Watteau, et même jusqu'à Cézanne et Matisse. Ces grandes compositions de nus de Matisse sont dans la lignée d'une tradition qui vient de ce lyrisme vénitien pastoral et sensuel.

Un des tableaux montrés dans le documentaire est tout à fait caractéristique du genre : c'est un des derniers tableaux de Titien, alors très âgé. De même que Ingres peint *Le Bain Turc* à plus de 80 ans en exaltant la chair féminine, la beauté féminine, Titien peint à la fin de sa vie *La Nymphe et le Berger*, avec une femme allongée et un berger, imprimant dans les couleurs, dans la tonalité générale une sorte de mélancolie, de nostalgie de quelque chose qu'il va bientôt quitter.

Le talent de ces peintres, qui étaient d'immenses coloristes, n'était pas véritablement reconnu à l'époque. La couleur étant stigmatisée comme « moins noble » que le dessin, l'école vénitienne est longtemps restée victime de préjugés et d'une certaine discrimination. A quelle époque ces peintures ont-elles enfin été reconnues à leur juste valeur ?

Michel Laclotte : Il y a la rivalité entre Florence et Venise. Et Vasari, qui est le premier historien d'art et qui était Florentin, était un tenant du dessin. Ici la couleur existe bien sûr, il n'y a pas de peinture sans couleur, mais ce qui prime, c'est la forme, le dessin, la définition exacte dans l'espace de formes linéaires ou au contraire très plastiques (Michel-Ange). Vasari avait imposé une vision hiérarchique du dessin par rapport à la couleur.

Mais dès le début du XVI^e siècle, d'abord avec Bellini, puis son élève Giorgione, puis Titien, l'élève des

deux précédents, on se rend compte que la couleur, à condition qu'elle soit associée à la lumière, une couleur dans la chaleur de la vie en quelque sorte, va commencer à convaincre davantage d'artistes que le pur dessin des Florentins. Les Florentins vont se dégager de ce côté presque académique qui les menaçait grâce au maniérisme, qui est une autre façon de bouger les formes et de les mettre en espace, et où la couleur n'est pas une couleur vibrante, mais une couleur qui existe en soi.

On ne peut pas dire que des artistes comme Pontormo, Bronzino, soient de mauvais coloristes. En revanche, ce qui est nouveau et ce qu'apporte Venise définitivement dans la peinture, c'est ce que les Italiens appellent la tonalité : le fait que la couleur vibre, exprime la lumière, pas seulement les chairs ou la beauté des velours ou des satins mais également la réalité de la lumière. C'est l'association couleur-forme-lumière qui, en somme, arrive à donner la tonalité. C'est un nom un peu abstrait, tonalité, mais on comprend ce que ça veut dire lorsque l'on voit un tableau de Titien, de Tintoret ou de Véronèse, par rapport à un tableau florentin de la même époque.

Quel est le contexte historique et économique de Venise vers la fin du XVI^e siècle ?

Michel Laclotte : Le contexte historique est très important. Il y a d'une part l'ambiance générale de la Contre-Réforme, c'est-à-dire le moment où, au Concile de Trente, l'Eglise catholique essaie de refonder une vision, une pratique et une illustration de la religion par les images, combattant le protestantisme qui avait gagné une grande partie de l'Europe. Donc il y a une volonté très affirmée au Concile de Trente de reprendre en main les images pour convaincre le peuple. Et Venise va certainement être un des vecteurs de cette reprise en main dans ces années-là, grâce à ses grands artistes. Ça, c'est le point religieux.

Historiquement, le documentaire le montre très bien, c'est un moment de changements, où Venise est au comble de sa gloire financière. Car c'est une ville d'argent, il ne faut pas l'oublier. Les sénateurs, les procureurs, le Doge, sont avant tout des marchands qui ont été anoblis, dont la fortune est construite sur le commerce, essentiellement avec l'Orient. C'est une place commerciale et économique très forte de banquiers et de commerçants qui font venir de l'Orient souvent très lointain ce qui n'existe pas en Europe, et notamment les épices. Ce moment très fort va être symbolisé par la fameuse bataille de Lépante. Les Ottomans, les Turcs, qui sont la puissance la plus forte de l'Orient méditerranéen, sont en lutte perpétuelle, mais en même temps en commerce, avec Gênes ou Naples, mais surtout avec Venise. L'affrontement, c'est Lépante, le moment où la forteresse de Lépante en Grèce, tenue par les Vénitiens, est assiégée par les Turcs, et où se livre une grande bataille navale. Venise a obtenu, ce qui n'était pas toujours le cas, l'appui d'autres puissances, notamment pontificale et espagnole, pour résister à ce siège et vaincre. Cette bataille est un effondrement de la flotte turque, plutôt symbolique que réel.

À cela s'ajoutent deux événements très forts. Le premier, tragique, qui est la peste dans les années 1574-76, dont on dit d'ailleurs que Titien est mort (cela n'est pas attesté), et qui a bouleversé complètement la ville, comme ces grandes pandémies d'autrefois, causant énormément de morts à Venise et dans la région vénitienne. La peste va marquer l'imagination des peintres, qui vont de plus en plus représenter des scènes macabres, des transports de corps, d'une façon très imprégnée par ces malheurs. Un autre événement, tragique aussi sur le plan artistique, c'est l'incendie du Palais Ducal. On voit cela très bien à travers le documentaire : les Vénitiens étaient très fiers, ils étaient une des places les plus fortes d'Europe sur le plan économique et social, et ils mettaient cette fortune considérable au service de l'image d'eux-mêmes, à travers des églises somptueuses, des palais magnifiques. La situation de Venise elle-même est extravagante, aucune autre ville n'avait cette forme d'urbanisme tellement étonnant. Pour chacun des marchands, il s'agissait de commander au meilleur architecte, au meilleur peintre, au meilleur sculpteur, les plus beaux monuments, les plus beaux tableaux. Le Palais des Doges étant le symbole, j'allais dire national, en tout cas civique, de cette volonté de représentation forte d'une Venise indomptable. Après la peste, l'incendie était une tragédie parce qu'une partie des peintures avait brûlé.

Titien était mort, et c'est à ce moment que l'on commence une nouvelle série de grandes commandes, ce que nous voyons aujourd'hui au Palais Ducal. Il reste très peu de l'ancien Palais Ducal, qui était déjà très riche, et les tableaux de Titien qui y étaient ont disparu dans le feu. Mais on refait, surtout dans la salle du Grand Conseil, un nouveau décor très fort avec *Le Paradis* de Tintoret, qui est dans tout le fond de la salle, et au-dessus, *Le Triomphe de Venise* par Véronèse. On a là le triomphe absolu de Venise, et ce triomphe est en même temps la fin.

Véronèse lui-même, à la fin de sa vie, peint des tableaux plus tragiques, plus intimes que ceux de ses débuts. Tintoret continue également dans une version un peu noire de ses débuts. Et pendant tout le XVII^e siècle, il y aura encore de la peinture à Venise évidemment, mais beaucoup moins forte. Venise n'est plus une capitale de la peinture, elle le redeviendra au XVIII^e siècle, avec Tiepolo, Guardi et Canaletto.

C'est pour cela que nous avons choisi ce moment qui est pathétique en quelque sorte, admirable grâce à ses feux de peintures, et pathétique parce qu'on se rend compte que ce foyer si vif, si fort, qui a vécu intensément déjà à plusieurs reprises, et bien, petit à petit, il se clôt et s'éteint.

Annexes

Biographie de Howard Barker, auteur

Né à Dulwich en Angleterre en 1946, Howard Barker, dramaturge, poète, peintre, théoricien du drame et metteur en scène, est l'auteur d'une cinquantaine de pièces. Il écrit pour la scène (théâtre, opéra, marionnettes) mais aussi pour la télévision, la radio et le cinéma. Il est également le metteur en scène de ses propres pièces au sein de la compagnie qu'il a créée : la Wrestling School.

Tantôt fables, tantôt épopées, ou dramaturgies séquentielles, les pièces de Barker fouillent l'âme humaine dans ce qu'elle a de terrifiant et de magnifique, ballottée entre rationnel et irrationnel, raison et pulsions. Howard Barker est l'une des voix les plus originales du théâtre britannique actuel et renouvelle radicalement la dramaturgie contemporaine.

Étonnant, détonnant, déroutant : Howard Barker, l'« aboyeur » du théâtre anglais (Mike Sens) ne se laisse guère raconter, et c'est tant mieux. Sa liberté créative n'a d'égale que celle qu'il prétend laisser ou restituer à ses spectateurs, car il vise à « s'adresser à l'âme là où elle entend sa propre différence ». Il n'est pas de ceux qui se plaisent à exposer d'avance, en d'autres termes que ceux de leur œuvre elle-même, leur intention artistique. Pour Barker, le théâtre ne doit pas être traduit en un autre idiome, critique ou descriptif : il doit avant tout accomplir sa tâche propre. Et cette tâche - ici commencent les difficultés - ne consiste surtout pas à répéter ou corriger ce qu'est le monde. Mais pas davantage à nous en distraire ou à nous réconcilier avec lui. Ni message, ni compensation, ni consolation ; ni didactisme, ni divertissement. L'effet de l'art est d'un autre ordre. L'art selon Barker est un irritant, qui ne se laisse pas digérer ; comparable en cela, ajoute-t-il, au grain de sable qui tourmente l'huître. Libre de toute censure, il s'ouvre à « la pensée qui n'est pas autorisée » et à « l'inconscient qui a été aboli ». Loin de résoudre des problèmes, il en réveille que l'on croyait à tort réglés, il en suscite que l'on n'aurait pas soupçonnés. Et il le fait dans sa propre langue – langue qui est, dans le cas de Barker, drue et urgente, somptueusement imprévisible, d'une vivacité colorée et amère qui en font un des grands poètes de l'anglais contemporain. Donner à penser, donner à voir, sont ici inséparables. Sous l'effet de ce théâtre convulsif, la frontière entre la réflexion et l'imagination se brouille. La logique du réel et celle des rêves se superposent ou interfèrent, le temps se précipite ou se suspend, les époques se télescopent, l'éthique et l'esthétique s'échangent comme des déguisements. Toutes les énergies qui se libèrent au plateau paraissent prendre forme concrète et mêler librement leurs flux. L'œuvre de Barker, forte de près d'une soixantaine de titres, est d'une inventivité foisonnante : elle s'étend de la Vienne impériale libérée en 1683 du siècle ottoman (*Les Européens*) à une revisitation d'*Oncle Vanja* où Tchekhov devient à son tour un personnage parmi les autres, d'une réinvention sauvagement énigmatique à partir de figures empruntées à des contes de fées (*Le Cas Blanche-Neige*) ou à des classiques shakespeariens tels que *Lear* ou *Hamlet* (*Gertrude – Le Cri*) jusqu'au récit de la naissance d'un tableau monumental commandé par la République de Venise vers 1571, au lendemain de la bataille de Lépante (*Tableau d'une exécution*). Des rafales d'ironie ou de lyrisme traversent les dialogues sans crier gare, le cru et le cruel criblent une scène où rien n'est jamais sûr ni personne à l'abri.

Théâtre de la Catastrophe, dit Barker ; théâtre expérimental au double sens du terme. Théâtre qui met d'abord en œuvre, à même le corps des acteurs, des processus qui sont autant de questions adressées au réel, au risque de subvertir nos certitudes trop confortables et de nous infliger « ces dégâts subtils causés à une vie bien construite ». Et théâtre qui réclame aussi de son public qu'il s'expose soi-même, comme sujet, aux effets d'une expérience aiguë, parfois douloureuse ou difficile (mais quelle expérience digne de ce nom ne

l'est pas ?), dont les acteurs sont à leur tour les laborantins : celle de la poésie. Car «c'est seulement au moyen de la poésie que l'on peut rendre la mélancolie supportable, et seul l'acteur poétique peut accompagner le spectateur dans sa douleur. Cette douleur est une nécessité. Le Théâtre de la Catastrophe n'est pas le réconfort d'un monde cruel, mais la cruauté du monde rendue manifeste pour apparaître comme beauté.»

Biographies de l'équipe

Christian Esnay

Metteur en scène

Avec *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, présenté par le Théâtre du Maillon à Strasbourg en 1998, spectacle joué en appartement, Christian Esnay signe sa première mise en scène. Suivent deux autres textes de Shakespeare : *Comme il vous plaira* et *Macbeth* (Festival de Mèze en 2000, repris au Printemps des Comédiens à Montpellier et en tournée en 2001).

Christian Esnay met ensuite en scène *La Raison gouverne le monde*, un projet totalement déraisonnable constitué de cinq pièces présentées à la suite, «de midi à minuit» : *La paix d'Aristophane*, *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Bradamante* de Robert Garnier, *Les Européens* de Howard Barker et *La Mission* de Heiner Müller. Créé en 2002 à la Comédie de Clermont-Ferrand et repris en juin 2004 au Théâtre de la Cité Internationale à Paris et au Théâtre de Gennevilliers ; ce spectacle sera repris en octobre 2005 au CDN d'Orléans.

En 2003, Christian Esnay et son équipe créent le diptyque *Justice et Raison* constitué de deux pièces (*Les plaideurs* de Racine et *Le procès de Jeanne d'Arc* de Brecht).

Créé à la Comédie de Clermont-Ferrand, ce spectacle est repris en juillet 2004 en milieu rural, à l'occasion d'une tournée dans des exploitations agricoles.

De septembre 2004 à décembre 2006, Christian Esnay est artiste associé au Centre Dramatique National de Gennevilliers. Après y avoir joué *La Raison Gouverne le monde* en juin 2004, il y réalise la mise en scène de *Massacre à Paris* de Marlowe en décembre 2004, puis *Iphigénie* en novembre 2006 (après l'avoir créée à La Comédie de Clermont-Ferrand), qui est repris en tournée à Mâcon, Creil, Poitiers... début 2008

Christian Esnay a dirigé le travail de sortie de l'Erac au théâtre de l'aquarium : *La Celestine* de Fernand de Rojas, représentations en janvier 2009.

Projets à venir : Création de 2 pièces de la tétralogie d'Euripide *Hélène* (janvier 2009) et *Le Cyclope* (juin 2009)

Acteur

Acteur dans le groupe T'Chan'G de Didier-Georges Gabily de 1991 à 1997, Christian Esnay est membre fondateur de la compagnie *La nuit surprise par le jour* avec Yann-Joël Collin, Eric Louis et Cyril Bothorel. En tant qu'acteur, il a également travaillé avec Serge Tranvouez, Hubert Colas, Robert Cantarella, Marie Vayssière et Stanislas Nordey notamment dans *La Puce à l'oreille*.

Il a collaboré aux travaux de formation et d'ateliers au sein du Centre Dramatique National des Fédérés à Montluçon de 1997 à 2003. En Janvier 2005, il joue *C'est à dire* un monologue de Christian Rullier au TNT dans une mise en scène d'Alain Pierrat. En décembre 2007, il joue dans *l'Art de la comédie* d'Eduardo de Filippo mis en scène par Marie Vayssière.

Il a joué dans *Le Songe d'une nuit d'été* aux Ateliers Berthier en novembre 2007.

Olivier Charneux, collaborateur artistique du metteur en scène

Ecrivain, il a écrit six romans, récits et journal publiés aux éditions Stock et aux Seuil ainsi qu'une dizaine de pièces de théâtre, toute mises en onde par France Culture. Dernières parutions : *Nous vivons des vies héroïques* (Stock 2007) et *Laissez verdure* (Mille Univers 2008).

Son monologue *La Course au soleil* in *Aimer sa mère*, publié chez Actes-Sud Papier, a été mis en scène par Alfredo Arias dans une scénographie de Annette Messager en 1998.

Depuis 2003, il travaille avec Ema Drouin avec qui il co-écrit les textes du GREP (Groupe de Recherches Es Poétique).

Acteur, il a joué sous la direction d'Ariane Mnouchkine, Jean-Pierre Rossfelder, Françoise Merle.

Il a mis en scène deux de ses pièces : *Transhumance* en 1987 et *Les Vieux os* en 1993 et a dirigé de nombreuses mises en espace et lectures.

Il a été l'assistant de Christian Esnay sur deux spectacles : *Massacre à Paris* de Marlowe en 2004 et les *Iphigénie(s)* de Racine et d'Euripide en 2006.

François Mercier, scénographe

Après dix ans de collaboration technique avec Dominique Bagouet, Mathilde Monnier, Théâtre du Radeau et Didier Georges Gabily, François Mercier réalise la scénographie pour des mises en scène de Yann-Joël Collin, Christian Esnay, Eric Louis, Olivier Perrier, Jean-François Sivadier, Jean-Paul Wenzel

Bruno Goubert, éclairagiste

Création d'éclairage de spectacles depuis 1981 en particulier avec pour le théâtre : Christian Esnay, Jean François Peyret , Didier Georges Gabily, Bernard Sobel, Gildas Milin ,Yann Joël Collin, Eric Louis, Mladen Matterick , André Cellier, Anne Torrès , Michel Parrot, Kazuyoshi Kushida, Makoto Sato ; pour l'opéra : André Wilms et Pascal Dusapin ; pour la danse : Rafaella Giordano, Laurent Van Kote, Isabelle Allard, Anita Dagorn et J. P. Gilly, Karyn Wyncke, Aaron Osborne, Pierre Droulers, Pierre Doussaint, Claude Brumachon, Marianne Piet, François Verret ; pour la musique : «Fred Fresson & Les Challengers», «Norah Krief, F.Fresson, F.Morel et Eric Lacascade.»

Rose Mary D'Orros, costumière et interprète

Après deux écoles de théâtre (L.E.D.A et Théâtre en Actes) elle se lance dans la chanson en solo accompagnée de deux musiciens (1993). L'aventure se poursuit avec la rencontre d'Elisabeth Wiener et la création du Groupe Castafiore Bazooka (1993/1997), la sortie d'un CD : *le cabaret des illusions perdues* (grand prix de l'academie Charles Cros).

À partir de 2000, elle travaille avec Christian Esnay en tant que costumière, assistante et elle intervient dans ses spectacles comme chanteuse (2000) et *Macbeth* (2001) de Shakespeare, *La raison gouverne le monde* (5 pièces, 2002). À partir de 2003, elle est en plus comédienne sur *Les Plaideurs* de Racine et *Le Procès de Jeanne d'Arc* de Brecht (2003), *Massacre à Paris* de C.Marlowe (2004), *Iphigénie à Aulis* d'Euripide et *Iphigénie* de Racine (2006), *Hélène* d'Euripide (2009), *Les Européens* et *Tableau d'une exécution* de Barker (2009).

Ulla Baugué, interprète

Née en 1925 en Allemagne. Etudes littéraires et formation théâtrale à Fribourg et Berlin. Arrête le théâtre pendant 40 ans. Retour en France en 1965 où elle participe à des ateliers. Reprise de ses activités théâtrales professionnelles avec le théâtre du Radeau au Mans. Création de toutes les pièces de Didier-Georges Gabily. Création de *Une seule main* de Joël Pommerat. A joué dans trois spectacles, dont *La Raison gouverne le monde*, mis en scène par Christian Esnay.

Olivier Bouana, interprète

Ayant commencé comme petit rat de l'Opéra, il aurait pu embrasser une carrière de danseur... Hélas pour les chorégraphes, il a goûté au théâtre ; depuis, il enchaîne pièces sur pièces, de Shakespeare à Feydeau, de Racine à Barker, ou encore d'*Une intérim d'enfer* à *Iphigénie*.

Sa souplesse lui permet de faire aisément le grand écart, entre le théâtre et le cinéma ; il a ainsi eu l'opportunité de travailler avec des réalisateurs comme Mathieu Kassovitz ou Yvan Attal.

Aujourd'hui, fort de cette diversité, il intègre l'équipe de *Hors piste* pour son plus grand plaisir.

Belaïd Boudellal, interprète

Après une Licence de Géologie, il entre en classe d'art dramatique au conservatoire de Clermont-Ferrand. Il complète sa formation par de nombreux stages avec notamment Anne-Laure Liégois, Ludovic Lagarde, Arthur Nauziciel et Christian Esnay avec qui il travaille depuis sa sortie du conservatoire au sein de la compagnie *Les Géotroupes*.

Il travaille également en Auvergne avec différentes compagnies dont le Magma Perfermoming Théâtre dirigé par Nadège Prugnard avec qui il crée en 2008 *La Jeanine* au festival(in) de Théâtre de rue d'Aurillac. Il est actuellement en formation musicale à l'école Atla où il parfait son chant et sa guitare.

Marie Cariès, interprète

Au théâtre, elle a joué récemment *Le songe d'une nuit d'été* mis en scène par Yann Joël Collin. Elle a également travaillé avec Jean-François Sivadier *Italienne avec orchestre*, *La Mort de Danton*, *La Vie de Gallilée* ; Stanislas Nordey *La Puce à l'oreille*, *L'Epreuve du feu*, *Porcherie*, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Noce* ; Patrick Sommier *Miroirs noirs* ; Bernard Bloch *Les Paravents*...

Au cinéma, elle a travaillé avec Valérie Gaudissard, Jérôme Bonnel, Nathalie Boulefeu, Enki Bilal, Jérôme Foulon, Tonie Marshall, Manuel Frêche...

Stefan Delon, interprète

Comédien et metteur en scène, il a été formé au Conservatoire National de Région de Montpellier. Il travaille depuis avec des metteurs en scènes tels que Jean-Marc Bourg, Michèle Heydorff, Mathias Beyler, Renaud Bertin, Gerhard Bauer, etc.; ou également Bernard Sobel, Didier Carette, Pierre-Etienne Heymann, Viviane Théophilides, Christian Esnay (depuis 6 ans), etc.

Son parcours d'interprète l'amène à questionner la représentation théâtrale en tant que matière artistique et la posture paradoxale de l'interprète-créateur. Il mettra particulièrement en œuvre ce questionnement sur le monologue qu'il adaptera, mettra en scène et interprètera : *Mars* de Fritz Zorn (créé en octobre 2007 au Centre Dramatique National de Montpellier).

Cette réflexion l'aura conduit naturellement à la mise en scène qu'il explorera tout d'abord en fondant le Groupe IDEE (fédération de trois compagnies théâtrales montpelliéraines de 1993 à 1999) ; puis la com-

pagnie U—structure nouvelle depuis 2005, à Montpellier, avec Mathias Beyler qui vient de créer *BAAL*[1919] de B. Brecht - il y interprètera Baal.

Gérard Dumesnil, interprète

J'ai entamé le troisième millénaire en commençant à travailler avec Christian Esnay. Je me régale en abordant un théâtre succulent, plein de délice, un théâtre d'aventure, d'ouverture et d'engagement.

En 1968, je découvrais le théâtre avec J.L. Cochet et ensuite avec Bernard Bimont. Mon premier contrat fut pour jouer un rôle d'ouvrier dans la pièce de F. Billeldoux monter par J.P. Roussillon *La nostalgie camarade* à l'Odéon.

Ensuite, au détour des rencontres j'ai fait un chemin dans lequel j'ai tenté d'exprimer ma passion du théâtre.

Eric Laguigné, interprète

Né en 1967. Après un diplôme d'ingénieur agronome, Eric Laguigné choisit le théâtre et entre en 1990 à Théâtre en Actes. Il quitte l'école dès 1991 pour travailler avec Stanislas Nordey avec lequel il bâtit depuis un long compagnonnage (*La dispute* de Marivaux ; *La vraie vie d'Hector F* ; *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ; *La noce* de Wyspianski ; *Porcherie* de Pasolini ; *Violences* de Gabilly ; *La puce à l'oreille* de Feydeau ; *Electre* de Von Hofmannsthal). Dès ses débuts, il rencontre également Olivier Py (*La farce des dindons* ; *La femme canon* ; *La jeune fille, le diable et le moulin*).

Il a aussi travaillé avec Pierre Guillois (*Les affreuses* de Guillois, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck ; *Roméo et Juliette* de Shakespeare ; *Minna Von Barnheim* de Lessing), Bruno Meyssat (*Pièces courtes* de Beckett ; *Imenitet* de Meyssat), Nadia Xerri-L. (*Désert* ; *Paroles de chercheurs*), Antoine Caubet (*Les fusils de la mère Carrar* de Brecht), Jacques Falguières (*Mademoiselle Julie* de Strindberg), Serge Tranvouez (*Katherine Barker* et *Hélène* de Audureau), Anne-Laure Liégeois (*Edouard II* de Marlowe) et actuellement avec Christian Esnay.

Jacques Merle

Formé au conservatoire de Nîmes puis au cours Florent. A travaillé avec Bernard Sobel, Roger Cornillac, Jean-Claude Sachot, Juan Antonio Martinez, Marisa Growaldt. Fondateur de la compagnie *La Muse errante*, structure de création en région Rhones-Alpes. En 2000, il rencontre Christian Esnay et depuis joue dans toutes ses créations.

Laurent Pigeonnat, interprète

Formé à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire National de Montpellier dirigé par Ariel Garcia Valdès, il travaille notamment avec Jean-claude Fall, Gilbert Rouvière, Max Denes, Ariel Garcia Valdès, Jacques Echantillon, Bernard Sobel, Mathias Beyler, Jeanne Champagne, Renaud Bertin..., joue et met en scène pour la Cie Tire pas la nappe sur les textes de Marion Aubert, et travaille régulièrement à l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier en tant que metteur en scène ou il réalise trois spectacles de sortie d'élèves, *La Tour de la défense* et *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, ainsi que *Le cas Blanche Neige* de Howard Barker en 2008.

Il rencontre Christian Esnay en 2001 et participe en tant qu'acteur dans sa Cie *Les Géotrupes* à toutes ses créations. Il se prépare actuellement à jouer dans deux spectacles de celui-ci, *Les Européens* et *Tableau d'une Exécution* de Howard Barker qui seront présentés au Théâtre de l'Odéon en 2009.

Nathalie Vidal, interprète

Formation de théâtre à l'école Charles Dullin à Paris.

Puis, escapade à Toulouse où elle entre au CDN devenu TNT (théâtre National de Toulouse) dirigé par J.Rosner. Elle rencontre, entre autres, Andrezj Seweryn, Didier Carette, Jacques Nichet, Robert Cantarella avec qui elle participe à plusieurs spectacles. Sur l'un d'eux, elle rencontre Christian Esnay qui l'invite à entrer dans sa compagnie *Les Géotrupes*.

Cette aventure se poursuit encore aujourd'hui avec la création du diptyque d'Howard Barker.

Thierry Vu Huu, interprète

Formé avec Yoshi Oida, Hector Malamud, Laurence Février, Françoise Merle, Sotigui Kouyaté, il travaille notamment avec Hector Malamud, Frédérique Aufort, Maïté Fossen, Olivier Charneux, Philippe Minyana, Michel Cerda, Robert Cantarella, Gilbert Rouvière, Didier Ruiz, Colette Alexis, Christian Esnay.

Depuis 1998, il joue dans *L'Amour en Toutes Lettres* avec La Compagnie des Hommes dirigée par Didier Ruiz dont il est aussi l'assistant sur *Dale Recuerdos (Je pense à vous)* depuis 1999. En 2004, il joue dans *Le Bal d'Amour*.

En 2000, il rencontre Christian Esnay et joue sous sa direction dans *Comme il vous plaira* et *Macbeth* de Shakespeare au Printemps des Comédiens à Montpellier en 2001 – *La Raison Gouverne le Monde (La paix d'Aristophane, Titus Andronicus de Shakespeare, Bradamante de R.Garnier – Les Européens de H.Barker, La mission de H.Muller)* à la Comédie de Clermont Ferrand en 2002 – *Justice et Raison (Les plaideurs de Racine / Le Procès de Jeanne d'Arc de Brecht)* dans des fermes de l'Allier en 2003 – *Massacre à Paris* de Marlowe en 2004 au CDN de Gennevilliers – *Iphigénie de Racine / Iphigénie à Aulis* d'Euripide en 2006 au CDN de Gennevilliers.

Pour aller plus loin...

A voir, à écouter

- Site internet de la chaîne Arte (vidéos, présentation d'œuvres picturales...)
- DVD spectacle *Empire (Arts&Politics)* du collectif Superamas, présenté au Festival d'Avignon, juillet 2008
- Visite conférence *La représentation de la guerre* au Musée du Louvre en partenariat avec le théâtre de l'Odéon.
- Dossiers pédagogiques des spectacles *Gertrude (Le Cri)* et *Le cas Blanche-Neige* que vous pouvez télécharger sur le site internet www.theatre-odeon.eu