

— 3 octobre - 21 novembre 2014
— Théâtre de l'Odéon - 6^e

LES NÈGRES

de Jean Genet

mise en scène, scénographie, lumière Robert Wilson

création

Location 01 44 85 40 40 / www.theatre-odeon.eu

Tarifs de 6€ à 38€ (série 1, 2, 3, 4)

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

Odéon-Théâtre de l'Europe

Théâtre de l'Odéon

place de l'Odéon Paris 6^e

Métro Odéon (ligne 4 et 10) - RER B Luxembourg

Service de presse

Lydie Debièvre, Jeanne Clavel

+ 33 1 44 85 40 73 / presse@theatre-odeon.fr

Festival d'Automne à Paris

Christine Delterme, Carole Willemot

+ 33 1 53 45 17 13

Dossiers et photos également disponibles sur www.theatre-odeon.eu

3 octobre - 21 novembre 2014
Théâtre de l'Odéon - 6°

LES NÈGRES

de Jean Genet

mise en scène, scénographie, lumière Robert Wilson

création

musique originale
Dickie Landry

costumes
Moidele Bickel

dramaturgie
Ellen Hammer

collaboration artistique
Charles Chemin

collaboration à la scénographie
Stephanie Engeln

collaboration à la lumière
Xavier Baron

avec

Armelle Abibou

Astrid Bayiha

Daphné Biiga Nwanak

Bass Dhem

Lamine Diarra

Nicole Dogué

William Edimo

Jean-Christophe Folly

Kayije Kagame

Gaël Kamilindi

Babacar M'Baye Fall

Xavier Thiam

Charles Wattara

Logan Corea Richardson

Dickie Landry

La Reine

Bobo

Neige

Diouf

Le Missionnaire

Félicité

Le Gouverneur

Le Valet

Vertu

Village

Ville de Saint-Nazaire

Le Juge

Archibald

Saxophoniste

Saxophone enregistré

production Odéon-Théâtre de l'Europe

coproduction Festival d'Automne à Paris, Théâtre National Populaire – Villeurbanne, deSingel campus des arts international – Anvers, Festival Automne en Normandie, La Comédie de Clermont-Ferrand scène nationale



avec le soutien du Cercle de l'Odéon et de LVMH
avec le Festival d'Automne à Paris

Extrait

LE JUGE, *aux Nègres* : A vous écouter, il n'y aurait pas de crime puisque pas de cadavre, et pas de coupable puisque pas de crime. Mais qu'on ne s'y trompe pas : un mort, deux morts, un bataillon, une levée en masse de morts on s'en remettra, s'il faut ça pour nous venger ; mais pas de mort du tout, cela pourrait nous tuer. (A Archibald :) Vous voulez donc nous tuer ?

ARCHIBALD : Nous sommes des comédiens, et nous avons organisé une soirée pour vous divertir. Nous avons cherché ce qui, dans notre vie, pourrait vous intéresser ; hélas nous n'avons pas trouvé grand-chose.

LE MISSIONNAIRE : On leur a permis de porter, sur leurs corps de suie, les prénoms du calendrier grégorien. C'était un premier pas.

LE VALET, *insidieux* : Regardez sa bouche : vous voyez bien que leur beauté sait égaler la nôtre. Permettez, Majesté, que cette beauté se perpétue...

LE JUGE, *l'interrompant* : Pour votre plaisir ? Mais c'est à moi de chercher et de juger un coupable.

LE GOUVERNEUR, *tout d'une traite* : Après je l'exécute : balle dans la tête et dans les jarrets, jets de salive, couteaux andalous, baïonnettes, revolver à bouchon, poisons de nos Médicis...

LE JUGE : Il n'y coupera pas. J'ai des textes fortiches, calés, serrés.

LE GOUVERNEUR : Crevaison de l'abdomen, abandon dans les neiges éternelles de nos glaciers indomptés, escopette corse, poing américain, guillotine, lacets, souliers, gale, épilepsie...

LE JUGE : Articles 280 – 8.927 – 17 – 18 – 16 – 4 – 3 – 2 – 1 – 0.

LE GOUVERNEUR : Coup de pied en vache, mort aux rats, mort aux vaches, mors aux dents, mort debout, mort à genoux, mort couché, mort civile, coqueluche. Ciguë !...

LE MISSIONNAIRE : Du calme, messieurs. Le monstre ne nous échappera plus. Mais avant, je le baptise. Car il s'agit d'exécuter un homme, pas de saigner la bête. Et si Sa Majesté...

LA REINE, *avec douceur* : Comme d'habitude, je serai la marraine.

Construire l'espace et le temps

Depuis 1971 et la révélation du *Regard du sourd* au Festival de Nancy, ceux qui assistent à une oeuvre de Wilson savent qu'ils accèdent de plain-pied au patrimoine historique du spectacle vivant. Quant à Genet, nul ne conteste plus son statut de classique du XX^e siècle. *Les Nègres* est une pièce aussi plurielle que son titre. Dans sa diversité, elle se prête aussi bien à une approche politique qu'à l'exaltation d'une vertigineuse théâtralité. Genet y exaspère les tensions entre un pôle rituel hautement formalisé (on y assiste à un procès qui en cache un autre) et un pôle festif, voire carnavalesque (l'auteur qualifiait son oeuvre de « clownerie »). Entre ces lectures, Wilson ne tranche pas. Fidèle à son art, il a choisi de ne pas aborder le travail par son versant verbal. Jamais il ne part d'une compréhension purement conceptuelle ou intellectuelle préalable d'un texte pour en tirer une expression scénique qui l'illustrerait. Sans jamais expliquer, il peint, rythme, règle ses sublimes chorégraphies selon les lois de son langage inimitable. Gestes, paroles, présences deviennent autant d'éléments de même rang, articulés sur un plan formel commun et se renforçant mutuellement en vertu de règles stylistiques rigoureuses. Ses mises en scène, que Wilson qualifie de « constructions d'espace-temps », sont réglées très longtemps en amont, souvent dans le cadre d'un atelier de travail convoqué plusieurs mois à l'avance, afin de lui permettre de former ses interprètes à sa conception particulière du mouvement et de mettre au point l'accord entre dimensions sonores et plastiques de sa création. Le démiurge américain a procédé de même pour donner sa forme propre au projet actuel, puisant librement dans le matériau fourni par Genet avant de le retravailler sur des fondements esthétiques neufs. Par exemple, la scénographie dictée par l'auteur décrit un décor d'estrades disposées sur différentes hauteurs ; au cours du *workshop* qu'il a conduit en février-mars 2014 aux Ateliers Berthier, Wilson a repris l'ensemble de cette structure, interprétée comme un échafaudage squelettique, toute en arêtes rectilignes. Mais il l'a ponctuée de silhouettes de palmiers à l'artificialité graphique volontairement accentuée. Surtout, il lui a superposé des volutes tourbillonnantes pareilles à un immense ressort tordu : rien dans la didascalie originale ne laissait prévoir de telles arabesques. De même, du point de vue gestuel et musical, la « clownerie » voulue par Genet a inspiré au metteur en scène tantôt des évolutions hiératiques, tantôt des stridences convulsives de saxophone *free jazz*. Le dialogue à distance entre l'un des poètes les plus attentifs à l'intensité de sa langue et l'un des grands plasticiens de notre temps est donc engagé ; et au vu des séances préparatoires avec les comédiens des *Nègres*, la prochaine fenêtre qui s'ouvrira sur l'univers-Wilson devrait être superbe.

Daniel Loayza, mars 2014

Entretien avec Robert Wilson

Daniel Loayza : Depuis quand vous intéressez-vous à Genet ?

Robert Wilson : J'avais vu *Les Nègres* alors que j'étais étudiant à New-York et j'avais été tout à fait fasciné par l'oeuvre, la mise en scène, et tout spécialement la distribution. Depuis j'ai vu un certain nombre de mises en scène, mais elles ne m'ont jamais vraiment intéressé. Quand Luc Bondy m'a demandé de m'y attaquer, je ne savais pas trop quoi en penser et c'est peut-être pour cela que j'ai accepté. Parfois vous faites ce que vous croyez ne pas devoir faire et c'est alors qu'à votre surprise vous trouvez quelque chose.

D. L. : Comment avez-vous abordé la pièce ?

R. W. : Ma façon de travailler est très inhabituelle. D'abord je regarde l'espace très longuement, puis je l'éclaire. Si je ne sais pas à quoi l'espace ressemble, je ne sais pas quoi faire. Après cela je mets tout en scène silencieusement, puis je commence peu à peu à ajouter de la musique et du son. Le texte parlé intervient bien plus tard. Le premier jour des répétitions je n'avais pas de grande idée en tête – si j'en avais eu une, j'aurais été bloqué. J'ai regardé et éclairé l'espace, puis quelqu'un m'a montré une image d'une habitation Dogon, et j'ai pensé à commencer par là. Je me suis mis à élaborer une scène devant cette maison. Après quelques jours, quand j'ai fini, j'ai pensé que cela pourrait être le prologue. Ensuite, j'ai complètement changé l'espace architectural, avec une lumière très différente. Quelqu'un m'a montré une image d'un bar la nuit avec une enseigne au néon, c'était peut-être à Las Vegas, et je suis allé dans cette direction. Je ne suis pas de ceux qui peuvent rester assis tout seuls dans une pièce pour imaginer à quoi une oeuvre pourra ressembler. J'aime être dans une pièce avec des gens et créer avec eux. Je n'aime pas parler de la situation, j'aime la faire. Si j'en parle, cela devient intellectualisé et j'essaie de faire ce qui est dans ma tête au lieu de simplement regarder les gens devant moi et les laisser me diriger. Pendant ces deux semaines, j'ai entrepris d'esquisser ce que j'appelle le "livret visuel". Si je pars du texte je risque de me retrouver à illustrer ou seconder ce que j'entends. C'est ce qui se produit généralement au théâtre – et pour moi c'est d'un tel ennui. Les indications que je donne sont formelles, jamais interprétatives. Je dis : ceci pourrait être plus rapide ou plus lent, plus léger ou plus lourd, plus rugueux ou plus lisse, plus intérieur ou plus extérieur. Le livret visuel est filmé. Pour finir, il est étudié, édité puis appris. Pour moi tout théâtre est danse. La danse commence avec l'immobilité et la conscience du mouvement dans l'immobilité. Ce qui fait que quand on produit un mouvement vers le dehors la ligne se prolonge. Le mouvement est structuré et peut se suffire à lui-même. Il peut être pur, un mouvement pour le seul mouvement, et abstrait. Il n'a pas nécessairement à suivre la musique ou l'histoire. Très souvent les acteurs essaient d'appliquer du sens au mouvement, ce qui l'affaiblit. Le mouvement devrait être plein d'idées. Il est quelque chose que nous éprouvons. Quelque chose qui constitue une manière de penser. Je ne dis jamais aux acteurs quoi penser ou comment ressentir. Ils reçoivent des indications formelles et ils peuvent compléter ce formulaire avec leurs propres idées et leurs propres émotions. Parfois je leur demande de ne pas trop en faire, de ne pas insister sur telle ou telle idée unique, pour laisser au public un espace de réflexion.

D. L. : Qu'est-ce qui a plus particulièrement retenu votre attention dans *Les Nègres* ?

R. W. : Je me mets pas une oeuvre en scène pour une raison. En tant qu'artistes, nous travaillons pour demander : qu'est-ce que c'est ? – et non pas pour dire ce que c'est. Si nous savons ce que nous faisons, alors nous ne devrions pas le faire. [...] Je travaille très intuitivement. Au début, tout est improvisation et à la fin tout devient très fixé. Je travaille avec des constructions d'espace-temps. J'aime le théâtre parce que le temps est élastique, vous pouvez l'étirer ou le comprimer, il peut être très bruyant ou très silencieux, et ainsi de suite. Je m'intéresse au thème et aux variations. Je pense abstraitement. Ce qui est proche de la façon dont la musique est construite. Je bâtis une

—
—
—

oeuvre par couches transparentes. La couleur des lumières, ou la couleur de la voix, le rythme du geste, le mouvement d'un élément de décor, peuvent suivre différents tempos avec différentes textures et peuvent être envisagés de façon indépendante. Mais une fois mis ensemble, dans l'idéal, ils se renforcent l'un l'autre ; ils sont plus forts ensemble qu'ils ne le sont séparément.

Il n'y a que deux lignes au monde. Il y a une ligne droite et une ligne courbe. Or les gens ont souvent du mal à se décider pour savoir ce qu'ils veulent. Regardez un costume, vous le voulez droit ou courbe ? En ce qui me concerne je vois une forme. C'est toujours de l'architecture. [...]. Prenez l'architecture classique : c'est un édifice et des arbres. Vous avez un édifice et devant vous mettez un arbre. Les tragédies grecques ont un choeur avec un protagoniste et un antagoniste au premier plan. Dans le ballet occidental vous avez un corps de ballet et une prima ballerina au premier plan – encore un édifice et des arbres. Sur le plan audible la même construction peut se retrouver. Mon travail a toujours porté là-dessus. Mon premier travail important durait sept heures et était silencieux. Les Français l'ont appelé un "Opéra Silencieux". Ce qui a fait rire un célèbre critique du New York Times. Mais j'ai toujours pensé que c'était là une bonne manière de décrire mon travail, parce qu'il consistait en silences structurés. Il était très inspiré de John Cage ; philosophiquement il avait quelque chose d'oriental. *La lecture de Silence*, le livre de Cage, a transformé ma vie pour toujours. Quand j'ai écouté sa *Conférence sur rien* au début des années 60, cela m'a fourni un cadre pour presque tout ce que je fais actuellement. C'est très différent de la philosophie occidentale. Les idées occidentales, l'éducation occidentale remontent aux Grecs, aux Latins, à l'interprétation. Vous faites les choses pour une raison. Le facteur causal, la raison, voilà pourquoi vous marchez ou parlez d'une certaine façon ou peignez le décor d'une certaine façon. Je ne pense pas aux raisons. Je suis un Américain du Texas, et je suis superficiel! Je commence avec la surface du travail et c'est là que gît le mystère. Ce qui se trouve sous la surface, c'est autre chose. La chair est le matériau, et dans la chair se trouve l'os. La peau, la chair et les os, voilà une façon classique de structurer le temps et l'espace. Je mesure l'espace à la façon dont les peintres classiques l'ont toujours mesuré. Depuis les portraits – quelque chose de rapproché – jusqu'aux natures mortes – où l'on voit la chose d'un peu plus loin – et aux paysages – la chose est vue de très loin. Acoustiquement c'est pareil. Pour moi, tout est une construction d'espace-temps.

D. L. : Pouvez-vous nous parler de la musique du spectacle ?

R. W. : J'ai demandé à Dickie Landry, qui est un vieil ami à moi originaire de Louisiane, un grand musicien et un saxophoniste, de créer la musique pour *Les Nègres*. Il y a quelques années j'ai travaillé avec lui et Ornette Coleman. Ornette vient de Fort Worth, dans le Texas, et au départ j'avais l'intention de travailler avec lui, mais il est très âgé. Avec ce nouveau projet parisien je voulais présenter un monde acoustique différent. Il y a quelques semaines j'avais la première de *Madame Butterfly* à l'Opéra Bastille et avant cela j'avais Philip Glass avec *Einstein on the Beach* et CocoRosie avec *Peter Pan*. Chaque paysage sonore est très différent. Dick et moi nous nous entendons très bien dans le travail. Nous commençons tous deux par l'improvisation. Nous n'avons pas besoin de parler de la situation. Nous discutons du travail en termes très simples : plus lisse, plus tranquille, plus rapide... On n'entend jamais Dickie commencer à faire un son. Son travail est toujours surprenant. C'est comme attendre de voir le toast sauter hors du grille-pain (*rires*). Vous ne savez pas exactement quand quelque chose va arriver. Si vous attendez trop longtemps et trébuchez un temps, vous tombez. C'est entièrement une question de tempo.

Où en êtes-vous aujourd'hui de l'élaboration du projet ?

Pour le moment je m'occupe seulement de mettre au point le livret visuel et les indications pour l'univers musical. En août j'ajouterai du texte. De temps en temps, pour me donner une idée de ce que cela donnerait avec du texte parlé, je compte à haute voix : un, deux, quatre, trente-huit, soixante, ou parfois je récite les sonnets de Shakespeare, juste pour entendre comment cela serait d'avoir une voix là-dessus.

≡ « Rien ne sera dit s'il ne passe par le noir »

Un thème dramatique et célèbre dans les ghettos d'Alabama : sur une place déserte, le jour ou la nuit, un Noir voit un Blanc quitter l'ombre d'un sycomore, puis un autre Blanc, un autre, un autre, encore un autre. Ils ont les cheveux blonds et coupés court, un balancement des épaules qui n'est pas le déhanchement des Noirs. Ils s'approchent, négligemment ? – et forment un cercle autour de lui. Il voudrait courir mais ses jambes le lâchent, crier, aucun cri ne sort de sa bouche : les Blancs éclatent de rire et s'éloignent, ils ont remis à « sa » place le nègre qui osait sortir seul. A Yale University, quand entra le groupe des sept Panthères invités pour une conférence dont le thème était l'arrestation de Bobby Seale, les trois mille auditeurs blancs étaient trois mille assaillants. Leur cercle se resserra autour des Panthères mais au lieu de poings ils envoyaient des arguments aiguisés en Europe, mis au point par mille ans de chrétienté. Les Panthères n'acceptèrent pas les règles :

– A vos raisons, nous n'opposons d'abord des raisons contraires, mais des ricanements et des insultes. Vous êtes d'assez féroces querelleurs, vos théologiens en métal ont brisé des corps et des esprits. Les nôtres. Nous allons vous outrager, c'est seulement ensuite que nous vous parlerons. Quand vous serez abattus, cassés, nous vous dirons calmement nos raisons. Calmement et souverainement.

Un autre Noir :

– Ce n'est pas qu'une théorie soit « plus vraie » que les précédentes, mais en les effaçant, ou seulement en les déplaçant, la nouvelle permet la gaieté qu'on éprouve quand meurt quelqu'un qui a longtemps vécu. Quand tout chancelle, quand les vérités qui furent vérités vérifiées chancelent, cela fait rire : donc on va rire ! La révolution est la période la plus joyeuse de la vie.

Les cheveux en vrille, les cheveux afro, les barbes, les poils, les moustaches, les rires, les cris, les regards d'acier bleuté, ces exubérances tropicales dont ils s'amusèrent les affirmaient et empêchaient qu'on les niât.

– Nous avons décidé d'être comme ça et vous nous verrez comme nous nous montrons. Vous nous entendrez comme nous voulons être entendus. L'oeil passe avant l'oreille. Au commencement il y a la couleur noire, ensuite nos ornements, et seulement après la langue américaine comme nous l'avons arrangée, autant pour jouer que pour vous emmerder. Rien ne sera dit s'il ne passe par le noir.

– On va essayer de faire glisser de nouvelles vérités sur les anciennes. Vous verrez comme c'est curieux...

Préface inédite de Jean Genet pour *Les Nègres*

Que deviendra cette pièce quand auront disparu d'une part le mépris et le dégoût, d'autre part la rage impuissante et la haine qui forment le fond des rapports entre les gens de couleur et les Blancs, bref, quand entre les uns et les autres se tendront des liens d'hommes ? Elle sera oubliée. J'accepte qu'elle n'ait de sens qu'aujourd'hui.

Quel ton prendrait un Nègre pour s'adresser à un public blanc ? Plusieurs l'ont fait. Soit charmeurs, soit revendicateurs, ils indiquaient leur tempérament singulier. Moi-même, parlant à un Noir, je sais quoi lui dire et comment le lui dire : je ne distingue jamais que l'individu particulier, et je m'accorde à lui. Mais si je devais m'adresser à un public de Noirs, je me récuserais. En face d'eux j'aurais trop aigu le sentiment que la Blancheur veut parler à la Négritude. Il faudrait être bien fou ou bien lâche pour accepter un tel dialogue. Que dis-je, une harangue. Et encore, parler ne serait rien, où prendrais-je, moi Homme-Blanc, l'émotion capable d'engendrer le mythe qui les bouleversera ? L'expression théâtrale n'est pas un discours. Elle ne s'adresse pas aux facultés rationnelles de l'homme. Acte poétique, elle veut s'imposer comme un impératif catégorique devant quoi, sans cependant capituler, la raison se met en veilleuse. Je crois possible de trouver l'expression unique qui serait entendue par tous les hommes. Mais les métamorphoses de l'Histoire, au lieu de conduire les sociétés vers une toujours plus grande compréhension mutuelle, les durcissent dans une écorce de singularité, à tel point que notre préoccupation sera d'abord de casser cette écorce où un être qui se veut libre s'impatiente.

Jean Genet, extrait d'une préface inédite pour *Les Nègres*, 1955
(in *Les Nègres*, Gallimard, coll. Folio Théâtre, pp140-141, 2005).

Résumé des Nègres

La pièce des Nègres, écrite sur commande est, selon les termes mêmes de Jean Genet, une « clownerie ». Clownerie sartrienne destinée à montrer sur le mode ludique du théâtre dans et sur le théâtre, que le nègre n'est rien d'autre qu'un Noir vu dans le prisme avilissant du Blanc. C'est par là que la pièce atteint un niveau de réflexion politique que les minorités (noires, mais pas exclusivement) ont considéré comme un support efficace pour exalter leurs revendications aussi bien culturelles et sociales qu'anticolonialistes.

L'espace scénique est divisé en deux parties : assis sur des gradins surplombants, des dignitaires blancs (Reine, Gouverneur, Missionnaire, Juge) dénommés la Cour, assistent à la mise en place encore approximative, par des Nègres, d'un spectacle tout entier axé sur le viol et le meurtre d'une Blanche. On se rend compte rapidement que les choses sont plus compliquées, car les Blancs sont en fait des Noirs masqués ; loin d'être de simples spectateurs, ils interviennent, tout en se sentant menacés, pour exciter ou réprimander les Nègres et ils sont au courant du déroulement futur de l'action. Ce déroulement est pris en charge par un meneur de jeu/metteur en scène, Archibald, qui commence par présenter son personnel dramatique et en brosser une biographie, avouée comme imaginaire car c'est un jeu de théâtre où tout est sujet à caution. Il a bien du mal à faire entrer ses comédiens dans le cadre du scénario prévu : les rivalités des Noires : Vertu d'un côté, Bobo et Neige de l'autre ; les hésitations de Village, destiné, à son corps défendant, à être le futur meurtrier d'une Blanche "déjà morte" ; les scrupules de Diouf qui, tout Nègre qu'il est, prêche la réconciliation ; l'interférence de la relation amoureuse de Village et Vertu avec l'enjeu collectif en cours, tout cela retarde l'enclenchement de l'action proprement dite, pendant un bon tiers de la pièce.

La représentation du meurtre est jouée au second degré, sous forme de théâtre dans le théâtre et mobilise tous les Nègres du plateau pour une reconstitution vécue comme un psychodrame par Village et comme une bouffonnerie par tous les autres, avant de s'achever en coulisse dans une atmosphère de dérision et de complicité amusée qui fait douter du sérieux de toute l'opération. Sa raison d'être, pourtant, si suspecte soit-elle, est de servir de paravent à une autre action, vraie celle-ci, qui a lieu en dehors du lieu scénique, dans quelque clairière de la brousse africaine : on y procède clandestinement - nous informe Ville de Saint-Nazaire, Nègre qui fait le va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur - au jugement, puis à l'exécution d'un mauvais Noir. On a donc besoin de la diversion que constitue le spectacle pour détourner la puissance coloniale de la Cour de toute intervention. Voire, car bien des signes laissent entendre que tout, du dedans et du dehors, est sujet à caution et miné par une théâtralité qui exalte le faux : fausseté de la situation (car il n'y a pas de cadavre dans le catafalque présent sur scène et qui est pourtant l'objet de tous les discours) ; fausseté de l'enjeu, car si le faux meurtre de la Blanche provoque la vengeance de la Cour, c'est finalement cette dernière qui se fait piéger et massacrer à la fin par les Nègres qui retournent à leur avantage un procès qui devait les condamner à expier leurs forfaits.

S'insèrent dans ce dispositif à multiples fonds les très lyriques interventions d'un personnage emblématique, Félicité, la Mère Afrique. Elle chante la prochaine victoire de la négritude et en magnifie tous les traits de beauté et de force. S'entremêle également l'histoire d'amour de Village et de Vertu : leur désir est d'échapper à la malédiction du regard blanc et de construire à neuf leur identité ; il semble qu'ils aient des chances de réussir. Insolente et bigarrée, la pièce justifie particulièrement son sous-titre de "clownerie" à son dénouement où les membres de la Cour viennent tour à tour se faire métaphoriquement et grotesquement exécuter avant que les uns et les autres, en se démasquant, n'apparaissent sous leur vraie identité de Noirs, révoltés et solidaires d'un même projet : se libérer totalement, en esprit comme en actes, de la tutelle aliénante des Blancs.

Michel Corvin, *Jean Genet, Les Nègres*, Gallimard, Folio Théâtre, 2005, pp 182-183

Mardi 7 octobre / 18h

Rencontre avec Michel Corvin sur *Les Nègres* de Jean Genet / animée par Jean-Yves Tadié

Repères biographiques

Jean Genet (1910-1986)

Enfant de l'Assistance publique, Jean Genet est entré très jeune dans la délinquance, et a connu la colonie pénitentiaire de Mettray à la suite des délits mineurs qu'il avait pu commettre. Il s'engage à 18 ans dans la Légion étrangère pour quitter la colonie, déserte en 1936, vagabonde dans toute l'Europe.

En 1942 il écrit son premier texte, alors qu'il se trouve en prison à Fresnes : *Le Condamné à mort*, poème en alexandrins, et le fait imprimer à ses frais.

Cocteau le soutient, après avoir lu les manuscrits de *Notre-Dame des Fleurs* (publié en 1944) et de *Miracle de la rose* (1946), et obtient pour lui une remise de peine. Il est libéré en mars 1944, et définitivement gracié en 1949.

En moins de trois ans il écrit *Le Journal du voleur*, *Querelle de Brest*, *Pompes funèbres*. Il écrit aussi pour le théâtre : *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1956, la pièce sera créée par Roger Blin en 1959) et *Les Paravents* (1961). Ses pièces le placent très vite au premier rang du répertoire contemporain. En 1964, à l'annonce du suicide de son ami Abdallah, il prend la décision de renoncer à la littérature. Il entreprend un long voyage jusqu'en Extrême-Orient, et revient en France juste au moment des événements de mai 1968. Il publie alors son premier article politique, en hommage à Cohn-Bendit.

La dernière partie de sa vie est consacrée à l'engagement politique aux côtés des Black Panthers, puis des combattants palestiniens. En 1982, il se trouve à Beyrouth lors du massacre des camps de Sabra et de Chatila. Il reprend alors la plume pour rédiger *Quatre heures à Chatila*, l'un de ses textes les plus engagés.

De 1983 à 1985, il rassemble des notes sur les Noirs américains et les Palestiniens, et sur leurs conditions d'emprisonnement.

En novembre 1985, il confie le manuscrit d'*Un Captif amoureux*, son testament littéraire, à son éditeur, alors que son théâtre fait son entrée à la Comédie-Française. Il meurt des suites d'un cancer de la gorge le 15 avril 1986 dans une petite chambre d'hôtel à Paris. *Un captif amoureux* paraît moins de trois semaines plus tard. Jean Genet est enterré au Maroc dans le vieux cimetière espagnol qui domine les falaises de Larache.

Représentations à l'Odéon :

- *Les Bonnes* (1961), mis en scène par Jean-Marie Serreau
- *Les Paravents* (1966), mis en scène par Roger Blin
- *Quatre heures à Chatila* (1991) dans une mise en scène d'Alain Milianti, au Petit Odéon
- *Splendid's* (1995), mis en scène par Klaus Michael Grüber
- *Le Balcon* (1991), mis en scène par Lluís Pasqual
- Nombreux hommages dans le cadre du centenaire de la naissance de Jean Genet en novembre 2010

Robert Wilson

Robert Wilson est né en 1941 à Waco (Texas). Après des études à l'Université du Texas, puis au Pratt Institute de Brooklyn, il fonde au milieu des années 60 le collectif new-yorkais « The Byrd Hoffman School of Byrds » et commence à explorer un domaine personnel au confluent de plusieurs pratiques artistiques : scénographie, peinture, danse, performance, vidéo. *Deafman Gance (Le Regard du Sourd)*, séquence d'images muettes d'une durée de sept heures créée en 1970, est invité au Festival de Nancy l'année suivante et provoque aussitôt « une révolution dans le théâtre » (Roger Planchon). Aragon, dans une lettre ouverte à André Breton (mort cinq ans plus tôt) qu'il publie dans *Les Lettres françaises*, déclare tout simplement : « Je n'ai jamais rien vu de plus beau en ce monde depuis que j'y suis né ». Créé au Festival d'Avignon en 1976, *Einstein on the Beach*, opéra dont Philip Glass compose la musique et dont Lucinda Childs supervise les moments chorégraphiques, confirme la singularité et l'importance d'une oeuvre multiforme, à l'influence énorme, que Wilson développe depuis plus de quatre décennies dans différentes directions, collaborant notamment avec Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed ou Jessye Norman. Robert Wilson n'a cessé de se renouveler au fil des années, passant progressivement du « silence structuré » des premières oeuvres à des travaux intégrant la dimension textuelle, tant du côté de l'opéra que du théâtre (en particulier avec le Berliner Ensemble).

Fondateur en 1992 du Watermill Center, un « centre pour les arts et les humanités » situé à l'est de Long Island, il y consacre ses étés à des séminaires et à des laboratoires de recherche interdisciplinaire avec des étudiants et des artistes confirmés qu'intéresse la collaboration créative (le Watermill a notamment accueilli Trisha Brown, David Byrne, Isabelle Huppert, Jeanne Moreau, Miranda Richardson ou Dominique Sanda). A l'Odéon-Théâtre de l'Europe, Robert Wilson a présenté *Orlando* (1993), *Time Rocker* (1997), *POEtry* (2000), *Woyzeck* (2001), *Quartet* (2006). Au cours de la dernière saison, Paris a accueilli trois de ses mises en scène : *Peter Pan* (Théâtre de la Ville), la reprise de *Madame Butterfly* (Opéra Bastille) et la recréation d'*Einstein on the Beach* (Théâtre du Châtelet). Ses oeuvres graphiques ou plastiques ont fait l'objet d'expositions et de rétrospectives au Louvre, au Centre Pompidou, au Guggenheim Museum de New-York et dans le monde entier.