

HAMLET

a monologue



MC93
BUBIGNY

Festival
d'Automne
à Paris 1995

Interprétation, mise en scène et décor
Robert Wilson

Spectacle en langue anglaise

16 > 19 SEPTEMBRE 1995 / RÉSERVATION (1) 41 60 72 72

Document de communication du Festival d'Automne à Paris - tous droits réservés

MC 93 BOBIGNY

HAMLET
a monologue

Adapté par Wolfgang Wiens et Robert Wilson
d'après William Shakespeare

Interprétation, mise en scène et décor :
Robert Wilson

Musique originale et son : Hans Peter Kuhn
Metteur en scène associé : Ann-Christin Rommen
Costumes : Frida Parmeggiani
Lumière : Stephen Strawbridge
Maquillage : Magalie Ohlmann
Assistant au décor : Christopher McCollum
Régie générale : Abbie H. Katz

Production : The Alley Theatre, Houston
Producteur délégué : Franco Laera, Change Performing Art, Milan
Coréalisation : MC 93 Bobigny / Festival d'Automne à Paris
avec le soutien de la Fondation Mercedes-Benz France

Spectacle en langue anglaise

Du 16 au 19 Septembre 1995
Samedi et Dimanche à 15 H 30 et à 20 H 30
Lundi et Mardi à 20 H 30

Service de Presse

Festival d'Automne
Alain Desnot
Sarah Meneghello
Corinne Moreau
Tél (1) 42 96 12 27

MC 93 Bobigny
Viviane Got
Tél (1) 45 26 72 52
Au Théâtre (1) 41 60 72 60

Direction : Ariel Goldenberg

1, BOULEVARD LÉNINE 93000 BOBIGNY / BP 71 93002 BOBIGNY CEDEX
TÉLÉPHONES : (1) 41 60 72 60 (ADMINISTRATION) / (1) 41 60 72 72 (LOCATION) / TÉLÉCOPIE : (1) 41 60 72 61
Maison de la Culture de Seine Saint-Denis subventionnée par le Ministère de la Culture, le Conseil Général de Seine Saint-Denis, la Ville de Bobigny
LICENCES N° 17299 ET N° 17300 - SIRET 301 292 256 00049 - APE 913 E - URSSAF 001 930 080 005 - TVA FR 31 301 292 256
Centre International de Création et de Diffusion Artistiques subventionné par le Conseil Général de Seine Saint-Denis
S I R E T 3 4 4 0 4 2 1 9 7 0 0 1 4 - A P E 9 2 3 D - T V A F R 4 3 3 4 4 0 4 2 1 9 7

HAMLET

a monologue

in fifteen scenes



1 the sleep of death



2 be thou a spirit



3 murder most foul



4 mad call i it



5 get thee to a nunnery



6 to be or not to be



7 for hecuba



8 the dumb-show



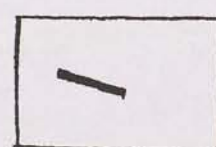
9 the mousetrap



10 now might i do it



11 mother, mother, mother



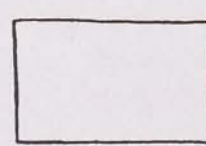
12 for an eggshell



13 alas, poor yorick



14 o villainy



15 this sergeant. death

HAMLET
un monologue

- 1 le sommeil de la mort
- 4 je le traiterai de fou
- 7 pour Hécube
- 10 maintenant je pourrais le faire

- 2 es-tu un esprit
- 5 va dans un couvent
- 8 le spectacle muet
- 11 mère, mère, mère,

en quinze scènes

- 3 l'assassinat le plus infâme
- 6 être ou ne pas être
- 9 le piège à souris
- 12 pour une coquille d'œuf

Pendant des années, j'ai mis en scène uniquement mes propres créations. Progressivement, j'ai monté des œuvres contemporaines. Et depuis huit ou dix ans, j'ai travaillé sur des classiques, Euripide, Ibsen, Tchekhov et Shakespeare. *Hamlet*, une des pièces majeures du répertoire, m'intéresse depuis longtemps.

J'ai d'abord commencé, comme toujours, avec des dessins, en découpant la pièce en quinze longues scènes liées par des intermèdes plus courts. Lorsque j'ai décidé de travailler le texte entier, j'ai senti le besoin de le traiter en monologue, un monologue qui se déroulait une fraction de seconde avant la mort d'Hamlet. C'est un artifice au moyen duquel je pouvais prendre tout le texte et en un certain sens, c'est aussi comme un flashback, tous les personnages étant réinterprétés dans la mémoire d'Hamlet. Comme si tous les événements survenaient en une seconde fragmentée, une sorte de méditation sur l'œuvre.

Au début j'avais pensé diriger un acteur. Mais après avoir eu l'idée d'en faire un monologue, je n'arrivais pas à imaginer qui pourrait le faire. C'est tellement personnel. Alors je me suis dit que je devais le faire moi-même, bien que ce soit difficile d'être à la fois acteur et metteur en scène.

Ce que j'apprends en jouant m'aide pour diriger et je compte sur la vidéo et mes assistants. Ainsi mon metteur en scène associé Ann-Christin Rommen s'assoit à l'extérieur du plateau et je dialogue avec elle.

(Précisément Bob Wilson la dirige comme si elle était l'actrice, puis il se met en place et c'est elle qui le dirige alors. Tout le processus du travail est enregistré pour faciliter la critique.)

Robert Wilson / D'avant-garde ou classique? On ne le sait plus, mais on attend chacune de ses créations avec émotion. Il avait déjà joué (*I was sitting on my patio, this Guy appeared, I thought I was hallucinating, Une Femme douce*) et cette fois il sera seul en scène, c'est une première.

Depuis *Le Regard du sourd* qui l'a fait découvrir en France en 1971, on ne compte plus ses spectacles de théâtre et d'opéra, aux images à la limite de l'indéchiffrable, d'une beauté envoûtante et à la lenteur contemplée, sinon méditée. C'est maintenant à Watermill (Long Island), dans une ancienne usine désaffectée acquise en 1992 et transformée en centre de recherche et en atelier pour étudiants stagiaires, qu'il prépare et peaufine ses innombrables projets.

Régulièrement invité ou produit par la MC93, il y a déjà présenté successivement *Knee plays* (une partie des *CIVIL warS*), *Alcestis*, *Le Martyre de Saint Sébastien*, la reprise en 1992 de *Einstein on the beach*, et l'an dernier *Une Femme douce*.

Robert WILSON

Né à Waco (Texas) en 1941.

Auteur, décorateur et metteur en scène d'une centaine de spectacles de théâtre, d'opéra et de danse, mais aussi de films et de productions vidéo, Robert Wilson est considéré comme l'un des talents les plus originaux et les plus visionnaires de son temps.

Robert Wilson a présenté de nombreuses productions importantes : *The life and times of Siegmund Freud* en 1969 / *Deafman Glance (Le Regard du Sourd)* en 1971, qui était le résultat de plusieurs années de recherche théâtrale à New York durant lesquelles il donnait de nombreux workshops et représentations avec la Byrd Hoffman School / *KA MOUNTain and GUARDenia Terrace* à Shiraz (Iran) en 1972, la pièce de sept jours / *The Life and Times of Joseph Stalin*, un opéra muet de douze heures, monté à New York en 1973, puis en Europe et en Amérique du Sud / *A Letter for Queen Victoria*, en Europe et à Broadway en 1974-75 / *Einstein on the Beach*, opéra dont Philip Glass a composé la musique en 1976 / *I was sitting on my patio this Guy appeared I thought I was hallucinating* en 1977 / *The Golden Windows* en 1982 pour le Kammerspiele de Munich et en 1985 pour la Brooklyn Academy of Music.

Il a travaillé sur les plus grandes scènes européennes. Il a ainsi créé deux productions exemplaires à la Schaubühne de Berlin : *Death Destruction & Detroit* en 1979 et *Death Destruction & Detroit II* en 1987.

Au tout début des années 80, il s'est attaqué à un projet très ambitieux, *The CIVIL warS : a tree is best measured when it is down*. Cet opéra a été créé en collaboration avec de nombreux artistes internationaux en 1984 à l'Olympic Arts Festival de Los Angeles. Bien que l'œuvre n'ait encore jamais été présentée dans son intégralité, certaines parties ont été montées aux Etats-Unis, en Europe et au Japon.

Depuis 1985, Robert Wilson a mis en scène et a créé les décors de *Médée* de Charpentier à Lyon et à Paris, *Alceste* de Gluck à Stuttgart et au Lyric Opera of Chicago, *Salomé* de Richard Strauss à la Scala de Milan... En 1988, il a ainsi mis en scène *Le Martyre de Saint-Sébastien* dont il assura également la chorégraphie avec Suzushi Hanayagi lors de la création à la MC 93 Bobigny pour le ballet de l'Opéra de Paris, en 1989 *Doctor Faustus* à la Scala de Milan (adaptation du roman de Thomas Mann par Giacomo Manzoni). En 1990, il monte *When We Dead Awaken* d'Ibsen à l'American Repertory Theatre de Boston et *Parsifal* à l'Opéra de Hambourg et reprend ces deux ouvrages au Alley Theatre de Houston durant la saison 1991-92. En 1991, il assure la mise en scène de *La Flûte Enchantée* à l'Opéra de Paris Bastille, *Lohengrin* à l'Opéra de Zurich. En 1992, il monte *Danton's Death* de Georg Büchner, dans une nouvelle version en langue anglaise de Robert Auletta au Alley Theatre de Houston, *Doctor Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein au Hebbel Theater à Berlin (suivi d'une tournée triomphale en Allemagne, Italie, à Edimbourg, Prague et Paris) et la première d'*Alice*, sur une musique de Tom Waits au Thalia Theater de Hambourg.

Par ailleurs, il signe d'autres spectacles tout aussi remarquables l'un que l'autre : *Orlando* d'après le roman de Virginia Woolf à la Schaubühne de Berlin, ainsi qu'à Lausanne et au Théâtre de l'Odéon à Paris avec Isabelle Huppert, *Le Roi Lear* de Shakespeare au Schauspielhaus de Francfort, *The Black Rider* en collaboration avec Tom Waits et William S. Burroughs, créé avec un égal succès auprès du public et de la

critique au Thalia Theater de Hambourg, invité dans le monde entier, notamment à New York au BAM. Cette production, que l'on avait pu voir à Paris en octobre 1990 dans le cadre du Festival d'Automne, est toujours au répertoire du Thalia Theater et continue de faire l'objet de plusieurs tournées internationales. Il signe également les mises en scène de *Dom Juan* à Madrid, *Das Fenster im Fenster* au Kammerspiele de Munich, *Dittico Giapponese*, création lyrique d'après les œuvres de Marcello Panni et Jo Kondo au Mai Musical de Florence 1994.

Accédant à la demande incessante, Robert Wilson monte à nouveau *Einstein on the Beach*, le spectacle phare des années 70, seize ans après sa création. Présenté à la MC 93 Bobigny en Décembre 1992, il tourne dans les quatre coins du monde et obtient un triomphe inégalé.

Au cours de la saison 1994 / 1995, il monte *T.S. ELIOT* au Festival de Gibellina (Sicile) en septembre. Il signe la mise en scène, le décor et joue dans *Une Femme douce (Meek Girl)* créé en octobre à la MC 93 Bobigny, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris. Reprise de *Madame Butterfly* et de *La Flûte Enchantée* à l'Opéra de Paris Bastille, et création de *Hamlet, a monologue* au Alley Theatre de Houston, en mai.

Cet été, il monte deux nouvelles productions, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok et *Erwartung* de Schönberg au Festival de Salzbourg, une nouvelle mise en scène au Festival de Théâtre de Delphes (Grèce), et travaille sur une performance de danse, commandée par la Compagnie Martha Graham, dont la première représentation est prévue dans quelques mois au Kennedy Center. Puis il signera le décor et la mise en scène de l'opéra *Four Saints in Three Acts* de Virgil Thompson et Gertrude Stein au Houston Grand Opera en 1996.

L'œuvre de Robert Wilson lui a valu de nombreuses distinctions.

Réalisateur de films vidéo, Robert Wilson a dirigé *Spaceman* (1976), en collaboration avec Ralph Hilton, *Video 50* (1978), *Le Regard du Sourd* (1981), *Stations* (1982), film pour lequel il a reçu le Premier Prix du Festival du Film de la Vidéo de San Sebastian.

Réputée pour avoir créé des œuvres théâtrales contemporaines très acclamées, l'œuvre de Robert Wilson est bien ancrée dans les Beaux Arts. Ses dessins, tableaux, gravures et sculptures sont répartis dans des collections privées ou musées dans le monde entier : ils ont notamment été exposés au Musée des Beaux Arts de Boston en février 1991, au Centre Georges Pompidou à Paris en novembre 1991, ainsi qu'à l'Institut d'Art Moderne de Valencia en septembre 1992. Une exposition de mobilier conçu par Robert Wilson a eu lieu au Musée des Arts décoratifs à Paris en 1990.

Dans le cadre du premier International Garden Festival 1994 à Chaumont, Robert Wilson a créé un jardin original.

Ses collections privées sont représentées par la Galerie Paula Cooper à New York. En février 1993, Robert Wilson a conçu un pavillon pour l'exposition Mediale d'art et de technologie à Hambourg. Invité par la Biennale de Venise en juin 1993, il obtient un Lion d'Or pour la Sculpture.

Ann-Christin ROMMEN (Metteur en scène associé)

Formation : Etudes de théâtre, de cinéma et de télévision à l'Université de Cologne.
Depuis 1983, assistante à la mise en scène de Robert Wilson sur plus de vingt spectacles aux Etats-Unis et en Europe : *When We Dead Awaken*, *Danton's Death* (Alley Theatre, Houston); *Parsifal* (Houston Grand Opera); *the CIVIL warS*, *Alcestis*, *When We Dead Awaken* (American Repertory Theatre); *Einstein on the Beach*, *The Golden Windows* (Brooklyn Academy of Music); *Death Destruction & Detroit*, *Death Destruction & Detroit II*, *Orlando*, *Malady of Death* (Schaubühne, Berlin).
Metteur en scène : *Hamlet Machine* (première) au Théâtre National de Bucarest.
Autres spectacles à Hambourg, Berlin et Cologne.

Hans Peter KUHN (Musique originale et son)

A collaboré avec Robert Wilson sur plus de trente productions de théâtre et de vidéo et sur des expositions d'art. En 1993, il partage avec Robert Wilson le Lion d'Or de la Biennale de Venise qui leur est décerné pour l'installation de la sculpture *Memory / Loss*.
A collaboré aussi avec Peter Stein, Claus Peymann, Luc Bondy. Depuis 1989, il a composé les musiques d'une dizaine de ballets pour les chorégraphes/danseurs Dana Reitz, Steve Paxton, Laurie Booth, Suzushi Hanayagi et Junko Wada, dont les représentations ont eu lieu aux Etats-Unis, au Japon et en Europe. Créateur de plusieurs installations de son (autres que pour le théâtre) un peu partout dans le monde.

Frida PARMEGGIANI (Costumes)

Collabore depuis 1987 avec Robert Wilson : *Quartett* avec Heiner Müller (Stuttgart et Cambridge/Boston), *Le Martyre de Saint-Sébastien* (MC 93 Bobigny pour le ballet de l'Opéra Paris-Garnier), *The Forest* (Berlin), *Le Matière* (Holland Festival, Amsterdam), *Dom Juan* (Madrid), *The Black Rider* avec Tom Waits et William S. Burroughs (Hambourg), *Parsifal* (Opéra de Hambourg et Houston Grand Opera), *Alice* avec Tom Waits (Hambourg), *Madame Butterfly* (Opéra Paris-Bastille), *Malady of Death* de Marguerite Duras (Schaubühne, Berlin), *Hago Romo* (Mai Musical de Florence). Cet été, elle collabore au *Château de Barbe-Bleue* de Bartok et à *Erwartung* de Schönberg que Robert Wilson présente au Festival de Salzbourg.
Elle a travaillé avec Samuel Beckett et Rainer Werner Fassbinder, créé les costumes de *Lohengrin* (à Bayreuth) et ceux du *Ring* de Wagner à l'Opéra de Munich. Depuis 1989, elle enseigne à l'Université des Arts Appliqués à Vienne.
L'Académie des Arts de Berlin lui a décerné en 1980 le "Patronage for the Arts" pour ses créations de costumes.

Stephen STRAWBRIDGE (Lumière)

When We Dead Awaken, *Danton's Death*, *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltes, avec Travis Preston (Alley Theatre, Houston); *Dark Rapture* de Eric Overmeyer (Dallas Theatre Center); *A Perfect Ganesh*, *Sweet Purgatory* du Pilobolus Dance Theatre (Manhattan Theatre Club); *Rigoletto* (Dallas Opera); *Figaro/Figaro* (Yale Repertory Theatre); *Spoksonaten* (Marionetteatern); *Tosca*, *The Barber of Seville* (Santa Fe Opera). Travaille actuellement avec Martha Clarke sur une nouvelle pièce de danse-théâtre.

Nombreuses récompenses : deux fois nommé pour ses créations de lumière pour le American Theatre Wing award et une fois pour le Washington, D.C.'s Helen Hayes award. Il a reçu en 1991 le San Francisco's Bay Area Critics'Circle Award et l'an dernier, le Dallas Theater Critics Forum Award. Depuis peu, il enseigne à la Yale School of Drama design department.

Christopher McCOLLUM (Assistant au décor)

Diplômé de la Carnegie-Mellon University.

Street Music, Opus Afternoon, Dances About Raro (YNO Tanztheater, Zurich); *Juditha Triumphans* (Berlin Touring Opera); *My Romeo* (New York); *Weldon Rising, The Water Principle, Girl Gone*, trois mises en scène de Vicki Boone ((Frontera Productions, Austin). A été l'assistant de John Conklin et de John Lee Beatty. A collaboré auparavant avec Robert Wilson pour *Idomeneo* et *Lohengrin* à l'Opéra de Zurich.

Abbie H. KATZ (Régisseur général)

Avec Robert Wilson : *the CIVIL warS, Alcestis, Quartett, When We Dead Awaken*. Régisseur général à l'American Repertory Theatre sur plus de trente spectacles, notamment *The King Stag, The Juniper Tree, Orlando, The Serpent Woman*. Depuis 1994, il est régisseur général de la Lucinda Childs Dance Company : tournée américaine (Los Angeles Olympic Arts Festival, Lincoln Center Serious Fun!) et internationale (Paris, Madrid, Sao Paulo, Tokyo, Edimbourg, Amsterdam).

PROPOS DE ROBERT WILSON

recueillis par Jean-Pierre Thibaudat - Houston, Texas - 26 mai 1995

Je me suis engagé dans ce travail pour me mettre à l'épreuve et développer davantage l'aspect théâtral et émotionnel de mon registre. Cela comporte des contradictions. J'ai été très surpris de constater combien j'étais émotif face à ce texte. Maintenant c'est un grand problème de lutter contre ces émotions. La première fois que j'ai répété la dernière scène, c'était terrible, parce que je pleurais. Il ne faut pas pleurer sur scène : il faut les faire pleurer mais il ne faut pas pleurer soi-même. Ça a commencé avec Laerte : "*Hamlet fit-il du tort à Laerte? Hamlet, jamais!*" Dans la scène d'Ophélie, là je dois faire très attention, vous savez, toutes ces vérités qui s'expriment sur le sentiment amoureux : "*Mais ne doutez jamais de mon amour*", c'est très difficile.

Je crois que l'envergure de cette pièce se mesure à ce que nous pouvons tous y trouver notre propre voie. Personne d'autre n'interpréterait Hamlet de cette manière, mais c'est la manière dont moi je l'ai interprété, qui m'est personnelle. On ne peut pas détruire ce texte, ce Shakespeare.

Oh chère Ophélie!". J'ai toujours aimé le mot Orlando, avec les deux «o». C'est un si beau mot, Orlando. "*Oh chère Ophélie!*". Tout est dans la langue. La difficulté est de ne pas transformer cela en musique, parce qu'en fait, c'est très musical. C'est comme jouer Mozart à trois ans, mais n'avoir jamais appris à le jouer.

C'est un grand défi pour moi car les gens pensent que mon travail est principalement visuel, que je suis un artiste visuel. Pour moi, c'était un défi de me dire : "*O.K. Orientation texte*", avec un texte aussi connu.

Ce que j'ai fait c'est ce que je fais toujours, c'est de commencer avec une représentation des différents tableaux. J'ai donc fait ce livret. Je savais que la scène commencerait avec un amas de pierres qui se réduirait progressivement et, au fur et à mesure où les pierres disparaîtraient, on découvrirait soit un livre, soit une épée... Et puis, lorsque j'ai décidé de travailler le texte en entier, j'ai senti le besoin de le traiter en monologue, un monologue qui se déroulerait une fraction de seconde avant la mort d'Hamlet. C'était un artifice au moyen duquel je pouvais prendre tout le texte, qui se déroulerait dans son esprit.

Depuis des années, je songeais à mettre en scène Hamlet. J'ai vu plusieurs mises en scène. Le problème que j'ai eu avec la plupart, c'est qu'elles me semblaient trop unidimensionnelles. Elles étaient souvent trop modernes, trop contemporaines pour moi. Je crois que j'ai commencé avec le film avec Laurence Olivier. Je l'ai vu plusieurs fois. J'étais très gêné par la manière dont il s'asseyait sur la chaise. C'était si ordinaire. Il parle merveilleusement bien, mais je pensais qu'on aurait dû, par moments, pouvoir sentir davantage l'espace derrière sa tête. Et puis, je le voulais plus noble, à certains moments tout au moins. Puis, j'ai écouté l'interprétation de Gielgud que j'ai beaucoup

aimée, ce qui m'a grandement surpris. Parce qu'il était noble. J'ai aussi aimé les photos de Gielgud. C'était un noble prince. Il était peut-être l'un des derniers Hamlet nobles. Puis, Mel Gibson et Kevin Klein, et maintenant Bob Hines, un acteur anglais qui le joue dans un théâtre de Broadway. C'est un grand acteur, très beau à voir. Il dit son texte merveilleusement et sait comment construire une scène, mais c'est tellement ordinaire ! Je crois que ce n'est pas sa faute ou bien c'est la mise en scène. Je crois que si quelqu'un lui disait une fois, simplement, que sentir l'espace derrière sa tête est plus important ou du moins aussi important que sentir l'espace qui est devant, ... parce que vraiment c'est joué comme ça, face aux spectateurs. Cet espace, ici. Une fois ou deux, changer l'espace. Je l'ai vu lorsque j'étais enfant : "*Mère, vous avez grandement offensé mon père!*", s'adressant à elle comme un animal féroce, mais il peut aussi être amoureux. Aspect psychologique ou non, je ne crois pas que cela soit important.

Je cherche la contradiction, le changement, dicté par son esprit. Je crois que l'une des clés, c'est qu'il s'agit d'un homme qui n'arrive pas à prendre une décision. Parfois, c'est un intellectuel froid... quelqu'un qui ne sait que penser, qui ne sait pas ce qu'il fait et qui peut changer. Ce qui est beau chez lui, c'est qu'il est comme un bébé ou un enfant, dont les émotions changent soudainement, comme vous pouvez voir un bébé qui pleure, qui fond en larmes, et l'instant suivant, il ne pleure plus. Et nous, en tant qu'adultes observant le bébé, nous sommes souvent troublés : nous pleurons avec le bébé, mais le bébé, lui, a cessé, il ne pleure plus. Il est déjà ailleurs. Je crois que c'est un homme qui n'avait pas besoin de prendre une décision, qui devait "*être ou ne pas être*".

J'ai toujours trouvé très belle la dernière ligne d'Hamlet : "*... et le reste est silence*". Pourquoi doit-on encore parler après ce texte? J'ai toujours pensé que c'est un si beau texte et qu'il est vraiment dommage de parler après cela. C'est tellement typique de faire ça. Alors, j'ai commencé par la fin, et puis je reviens. J'ai tenté de traiter le début comme une chose très distante et je reviens au texte dans la 14ème scène où je crie : "*Misérable reine, adieu*". Je crois qu'au fond c'est quelque chose de très abstrait. Je commence avec quelque chose de très abstrait. La plupart des acteurs et de nombreux metteurs en scène ne peuvent pas penser d'une manière abstraite. Mais moi, je pense de cette manière. J'ai ma structure. Je me suis dit : "*Bon, dans cette pièce, j'ai deux colonnes. Et les deux colonnes sont les deux femmes dans sa vie : Ophélie et Gertrude.*" À la fin, j'ai mis les deux en parallèle : la scène d'Ophélie d'un côté et celle de la mère de l'autre, ces deux colonnes, ces deux éléments de la pièce de part et d'autre de la scène. C'est très personnel. Quelqu'un d'autre l'aurait fait d'une manière complètement différente.

Au début, j'avais pensé diriger un acteur. Puis j'ai eu cette idée d'en faire un monologue et je n'arrivais pas à imaginer qui pourrait le faire. C'est tellement personnel. Alors je me suis dit que je devais le faire moi-même. Je ne peux imaginer quelqu'un faire cela en France ou en Allemagne, en Angleterre, ni aux États-Unis. Qui pourrait faire cela? C'était quelque chose que je devais faire moi-même. C'était aussi parce que je suis né ici. Ce sont mes racines et

puis les gens ici ne connaissent pas Shakespeare, et ainsi de suite. Un retour aux sources, mais il y a aussi qu'ici, je sens toute ma vie : ma mère, les amours que j'y ai vécues, quelque chose de très personnel. Je parle au théâtre et je dis : *"Mais ne doutez jamais de mon amour"*.

Madeleine Renaud m'a beaucoup appris. C'était un très bon maître. Elle répétait la pièce en entier juste avant les représentations et c'est ce que je fais, je répète la pièce en entier avant d'entrer en scène. Pour l'avoir en tête. Elle voulait que personne ne la voie mais je me glissais là pour l'observer pendant qu'elle répétait *Oh les beaux jours* toute seule, parce qu'elle avait peur de ne pas pouvoir se rappeler le texte. Moi aussi j'ai peur. Elle était prodigieuse. Je me souviens d'une fois, avant qu'elle ne commence à répéter *Oh les beaux jours*, où je m'étais glissé dans le théâtre avec Dominique Sanda. Elle ne voulait personne là. Si elle découvrait quelqu'un dans le théâtre, cela la mettait hors d'elle. Alors nous nous étions assis très silencieusement au fond du théâtre et nous l'avions entendu s'exclamer : *"Non! Je ne peux pas prendre la brosse à dents si elle est posée de cette manière. Je ne peux la prendre que si elle est posée comme ça!"* Et elle prenait la brosse à dents avec une grande rapidité. La durée. Son sens de la durée était génial. Aussi, je crois, enfin je ne jouerai jamais aussi bien qu'elle, mais...la manière dont elle pouvait regarder les spectateurs. Vraiment, l'une des plus grandes actrices que j'aie jamais vue. J'ai travaillé une fois avec elle. Elle me dit : *"Qu'est-ce que je vais faire dans votre pièce?"* et je lui ai répondu : *"Je ne sais pas. J'ai très peur de travailler avec vous parce que vous êtes une si grande actrice. Je ne connais rien au théâtre et vous connaissez tant de choses!"* Elle m'a dit : *"Ça ne fait rien, vous me dites quoi faire et je le ferai, parce que le metteur en scène a toujours raison."*

Martha Graham a dit : *"Imaginez que vous vous tenez sur les rails d'un chemin de fer. Et ces rails s'étendent sur un million de kilomètres devant vous et un million de kilomètres derrière vous."* Je me tiens sur ces rails. Mais il y a un espace ici, il y a un espace là. Et vous changez. Toute la scène change lorsque cet espace change. C'est ici. C'est là. C'est très loin. C'est très loin là-bas, c'est encore plus loin. C'est juste ici, c'est là. Cela change l'espace. Les jeunes aujourd'hui... c'est devenu trop intellectuel, le théâtre, trop psychologique. Ils pensent aux idées. Il faut apprendre l'espace, la manière de structurer l'espace. La manière dont on parle, dont on bouge : tout change selon la manière dont on conçoit l'espace, dont on structure l'espace.

Ce qui manque tant chez les acteurs : la conscience du corps dans l'espace. Madeleine Renaud, elle, n'y pensait pas. Elle avait appris cela, elle savait. Même à la fin, lorsqu'elle a joué dans *Savannah Bay*, il y avait une scène où elle tenait des vêtements. Je ne sais pas combien de temps ça durait ; ça semblait durer des heures mais ça durait peut-être 30 secondes. Elle ne disait rien mais elle regardait les spectateurs comme si elle avait des yeux jusque derrière la tête ; elle regardait au loin puis elle laissait tomber ces vêtements. Une telle intelligence! Il n'y a aucune actrice aux États-Unis qui lui soit comparable. Et l'humour qu'elle avait, la manière dont elle pouvait parler avec les spectateurs, aux spectateurs, jamais devant eux. Et la voix qu'elle pouvait

avoir, comme elle pouvait nous parler, sans sentimentalité. Même âgée, elle n'est jamais devenue sentimentale. La manière dont elle pouvait donner la réplique... Elle gardait toujours le contrôle. Elle laissait durer, puis elle parlait. On ne pouvait pas prévoir quand elle allait se mettre à parler. Son sens de la durée était absolument génial. Elle et Dietrich. Marlène Dietrich aussi, dans son *Cabaret*. Ce sens de la durée. Pour toute cette ancienne école d'acteurs, le sens de la durée était des plus importants. Toutes ces idées finissent par être lassantes. Ce qui est important, c'est ce qu'on en fait. Les idées nous aident à parvenir à un certain point. Je dois me raconter toutes ces histoires. J'ai des idées sous-jacentes pour toutes ces situations, mais cela n'est pas important. Lorsqu'on est sur scène, ce qui compte, c'est le sens de la durée.

La lumière évoque toujours des émotions, probablement l'élément le plus important dans le théâtre, parce que c'est ce qui nous aide à entendre et à voir ce qui nous conditionne mentalement. Vous pouvez jeter une lumière bleue sur la scène et vous mettrez quelqu'un en transe. Cela nous conditionne mentalement. Ici, j'ai aussi essayé d'établir des règles théâtrales afin de pouvoir les enfreindre. Les règles sont faites pour être enfreintes. Alors vous avez quelque chose de très subtil dans les couleurs et puis vous lancez quelque chose qui vient heurter, contredire cela. Vous marchez sur la scène et vous savez que vous allez tourner à gauche. Vous croyez que vous irez à droite, puis que vous tournerez à gauche, et là vous êtes surpris...