

# Edouard II

de Christopher Marlowe  
Texte français Jean-Michel Déprats  
Mise en scène Alain Françon

Créé au cinquantième Festival d'Avignon  
dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes (9-16 juillet 1996)

## Opéra-Comédie

**Du 19 au 22 mars 1997 à 20h45**  
Mercredi et jeudi à 19h00

**Durée du spectacle :** 3h00 dont entr'acte 20'

**Location-réservations**  
04 67 58 08 13  
Bureau du Triangle - niveau bas - Montpellier

**Tarifs**  
Général : 110 Frs, Réduit : 90 Frs, Moins de 25 ans : 75 Frs

# Edouard II

*Le règne troublé et la mort pitoyable d'Edouard II, roi d'Angleterre, et la chute tragique de l'orgueilleux Mortimer, tels qu'ils furent maintes fois représentés en public dans l'honorable cité de Londres par les Serviteurs du Très Honorable Comte de Pembroke.*

de **Christopher Marlowe**

Texte français \* :

**Jean-Michel Déprats**

Mise en scène :

**Alain Françon**

Conseil artistique :

**Myriam Desrumeaux**

Décor :

**Jacques Gabel**

Costumes :

**Patrice Cauchetier**

Lumière :

**Joël Hourbeigt,**

**Christian Pinaud**

Son :

**Daniel Deshays,**

**Alain Michon**

Travail chorégraphique :

**Caroline Marcadé**

Régie générale :

**Joseph Rolandez**

Assistanat à la mise en scène :

**Barbara Nicolier**

Assistanat de production :

**Zimuth**

Maquillage :

**Suzanne Pisteur,**

**Sophie Niesseron**

Coiffures :

**Sophie Niesseron**

Assistanat décor :

**Sylvie Kleiber**

Assistanat costumes :

**Vincent Marmeisse**

Assistanat lumière :

**Gilles Bottachi,**

**Olivier Modol**

Assistanat son :

**Serge Robert**

Régie plateau :

**Yves Gallet, Rémi**

**D'Angest, Keller Bull**

Assistanat à la distribution

des comédiens belges :

**Caio Gaiarsa**

*Avec, par ordre alphabétique*

**Jean-Marc Avocat** :

Un pauvre - James, serviteur  
de Pembroke - Le Héraut -

John Stratford, Evêque de  
Winchester - un Seigneur

**André Baeyens** :

Aymer de Valence,  
Comte de Pembroke -

Le Moissonneur -

Sir Thomas Berkeley

**Pierre Baillot** :

Roger Mortimer de Chirk  
(Mortimer l'ainé) -

Hugh Le Despenser

(Spencer l'Ainé) -

L'Abbé de Neath

**Carlo Brandt** :

Le Roi Edouard II

**Maxime Cazelles** :

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

**Clovis Cornillac** :

Roger Mortimer de  
Wigmore (Mortimer Le

Jeune), neveu de Roger

Mortimer de Chirk

**Gilles David** :

Guy, Comte de Warwick -  
Lightborn

**Michel Didym** :

Pierce de Gaveston,  
Comte de Cornouailles

**Valérie De Dietrich** :

Lady Margaret de Clare,  
nièce du roi, fille du comte de

Gloucester et épouse de

Gaveston - Le Champion

**Jean-Claude Durand** :

Thomas, comte de

Lancastre - Henry,

Comte de Leicester, frère

du comte de Lancastre

**Guillaume Lévêque** :

Walter Langton,

Evêque de Coventry -

Robert Baldock -

Sir John Maltravers

(« Matrevis »)

**Antoine Mathieu** :

Edmond, Comte de Kent,  
frère du roi Edouard II

**Nicolas Pirson** :

Hugh le Despenser

(Spencer le Jeune),

fils de Spencer l'Ainé

**Freddy Sixx** :

Robert Winchelsey,

Archevêque (« Evêque ») de

Cantorbéry - Messire Jean

de Hainault -

Sir William Trussel -

Un Seigneur

**Eric de Staercke** :

Un pauvre -

Edmond Fitzalan,

Comte d'Arundel -

Thomas Gurney

**Lionel Tua** :

Un pauvre - Henry de

Beaumont - Levune -

Rice Ap Howell -

Messagers - un Seigneur

**Dominique Valadié** :

la Reine Isabelle,

fille du roi de France

**Production** :

Centre Dramatique National de Savoie  
en collaboration artistique avec le  
Théâtre National de la Communauté  
Française de Belgique.

**Co-production** :

Festival d'Avignon - Bonlieu Scène  
Nationale Ancey - Espace  
Malraux Scène Nationale  
Chambéry-Savoie - Théâtre de  
Saint-Quentin-en-Yvelines - Le  
Volcan Maison de la Culture du  
Havre - La Coursive Scène  
Nationale La Rochelle - Atelier  
Théâtre National-Maison de la  
Culture de Bourges - Le Parvis  
Scène Nationale de Tarbes  
Pyrénées - Théâtre de Sète Scène  
Nationale. Avec la participation  
artistique du Jeune Théâtre  
National. Avec le soutien de

*S.T. Dupont*

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

\*Texte français paru aux  
Ed. Gallimard - Collection  
Le Manteau d'Arlequin.

## Edouard II

Pièce historique, tragédie, l'*Edouard II* de Christopher Marlowe mêle habilement les deux genres en présentant leurs conventions et en détournant tous les signes convenus, toutes les valeurs établies. Histoire d'une Angleterre cherchant ses marques entre un régime féodal où les Barons sont tout puissants et une monarchie nationale. Tragédie de la passion amoureuse d'un roi pour un sujet, d'un homme pour un autre homme. Double scandale qui touche à la fois au pouvoir et à la sexualité. S'appuyant sur la fiction juridique des deux corps du Roi, Marlowe se sert du thème bien connu du roi légitime mais faible devenant un tyran, pour mettre le roi face à l'homme. Le cercle infernal de la violence qui dresse les sujets contre leur roi légitime conduit nécessairement, selon l'optique élisabéthaine, au pire des maux : la guerre civile. Cherchant à abattre le roi à travers son amant, Gaveston, les barons, et Mortimer à leur tête, se dressent contre Edouard II, prenant comme rempart la Reine Isabelle et le jeune Prince Edouard. Ils commettront l'irréparable en mettant à mort le roi, victime sacrificielle d'une lutte sanglante pour le pouvoir. Tragédie d'une femme aussi, Isabelle, la reine qui choisit d'être femme et amante, croyant ainsi accéder au pouvoir et à la sexualité. Egarée dans un monde dominé par les

hommes, elle perd sur tous les plans, comme reine, épouse, mère et amante. Tous les thèmes du drame élisabéthain se retrouvent ici dans une perspective qui sans cesse déconstruit le discours patriarcal dominant.

**Francis Guinle**



## Edouard II

(...) Esprit novateur à plusieurs titres, précurseur de Shakespeare, né la même année que lui en 1564, Christopher Marlowe, occupe une place à part dans le théâtre élisabéthain.

Tempérament violent, rebelle aux conformismes, inverti notoire, ce fils de cordonnier instruit à Cambridge, agent secret au service de la Couronne, fut publiquement accusé d'athéisme et périt poignardé en 1593 par un certain Ingram Frizer, escroc et informateur, dans une auberge borgne de Londres.

Dotés d'un formidable appétit de puissance, de connaissance ou de jouissance, les héros damnés de Marlowe sont, à son image, des figures d'excès et de démesure. Qu'il s'agisse du conquérant Tamerlan, du juif Barabas ou du savant Faust, ils incarnent le désir de détruire tout ce qui limite l'exercice de leur liberté, transgressant les interdits ordinaires, violant les règles de la morale chrétienne traditionnelle. En six oeuvres essentielles écrites entre 1587 et 1592 : *Didon, reine de Carthage*, *Tamerlan*, *Faust*, *Le Juif de Malte*, *Edouard II*, *Le Massacre de Paris* (1), Marlowe pose la tragédie morale de son époque, convertissant le théâtre en tribunal de l'homme. Au tyran tartare avide de conquêtes que sa démesure condamne à la solitude succède l'orgueilleux qui risque son salut pour le

savoir d'un instant. Avec *Le Juif de Malte*, la quête de la grandeur se dégrade en quête de la puissance : Barabas incarne l'ambition sans borne liée au lucre et à l'accumulation de richesses.

En apparence Edouard II n'est pas une figure d'*overreacher* (2). C'est un être faible, un souverain irresponsable dominé par sa passion pour son amant Gaveston puis pour ses favoris Spencer et Baldock. Il est finalement renversé, enfermé dans le cloaque du monde, « l'égout où se déversent tous les excréments du château », puis assassiné d'horrible façon dans son cachot à l'instigation du machiavélique Mortimer, l'amant de la reine. Mais lui aussi entend plier l'univers à son désir sans limite.

En dramatisant le règne convulsif d'Edouard de Carnavon, roi d'Angleterre de 1307 à 1327, Marlowe suit assez fidèlement les chroniques de Holinshed (publiées en 1577). Il fait se télescoper les événements, concentre le temps et ramène les vingt ans du règne d'Edouard à la durée d'une pièce de théâtre. Mais il restitue parfaitement l'esprit de ses sources, les conflits véritables et leurs enjeux. L'intrigue s'organise autour d'affrontements répétés entre le roi et les barons, insurgés contre l'accession au pouvoir des favoris successifs d'Edouard. Elle semble progresser par à

## Edouard II

coups, par brusques revirements dont le bannissement puis le rappel de Gaveston, les victoires alternées des barons et du roi et les palinodies d'Edmond, frère d'Edouard, dessinent quelques-unes des figures significatives. En faisant de Gaveston, selon les accusations des barons, un « cul-terreux », de Spencer un parvenu et de Baldock un clerc arriviste, Marlowe modifie les données de l'histoire afin d'accentuer le thème de l'inversion sociale. Dans la réalité, Pierre de Gaveston, chef de la faction française à la cour d'Angleterre, était un gentilhomme gascon, les Despenser appartenaient à une famille noble et Sir Robert Baldock fut lord chancelier d'Edouard. On voit sur ces exemples dans quel sens Marlowe réécrit l'histoire : il entend « créer un lien nécessaire (...) tragique, entre le choix d'objet sexuel et les basses origines de ce dernier (3) ». Edouard II en effet instaure un jeu de miroirs entre inversion sociale et inversion sexuelle, nous ensemble subversion (politique) et transgression (sexuelle), suggère une harmonie - parodique - entre le microcosme de l'affectivité et le macrocosme du royaume. Edouard II est le souverain du chaos. Son accession au trône inaugure un long et sanglant carnaval : son règne est celui du désordre, de l'excès, de la prodigalité. L'onction du

sacre faisait du roi le représentant de Dieu sur terre, chargé de garantir et de protéger l'ordre du monde. Edouard s'attache à transgresser toutes les valeurs sociales, morales et religieuses dont il devait être le premier serviteur, à dénouer tous les liens qu'il devait respecter : entre le roi et son royaume, entre le roi et ses nobles, entre le roi et son épouse légitime. Il élève des « culs-terreux » aux plus hautes dignités cependant qu'il bannit les nobles de sa cour. Il place un homme dans son lit, sur le trône d'Angleterre, et le fait asseoir sur le siège réservé à la reine qu'il traite de putain et chasse de sa couche. Il bafoue, bouleverse et transgresse toutes les hiérarchies « naturelles » sur lesquelles se fondent son pouvoir, ses privilèges et ses droits.

En terme d'époque, la faute politique du roi est multiforme. Son premier devoir serait de garantir l'intégrité territoriale et de préserver l'unité du royaume des incursions et des invasions étrangères. Edouard laisse sans coup férir les rebelles écossais et irlandais s'établir librement en territoire anglais. Il se soucie comme d'une guigne de l'intervention du roi de France en Normandie, préférant organiser fêtes somptueuses, grandes joutes et tournois pour célébrer le retour d'exil de Gaveston. La fonction guerrière, qu'il devrait

honorer comme la plus haute valeur aristocratique, est par lui délaissée et dégradée en parade histrionique et en spectacle frivole :

Mortimer le Jeune, Acte II, scène II

"Quand t'a-t-on vu sur le champ de bataille bannière déployée ?

Une seule fois, et ce jour-là tes soldats défilaient comme des comédiens.

En costumes éclatants, au lieu d'armures, et toi-même.

Barbouillé d'or, caracolais en riant des autres. Inclinant et secouant ton cimier pailleté.

Où les rubans de femmes pendaient comme des banderoles."

Son devoir sacré serait de maintenir l'unité du royaume. Il ne rêve que de le dépecer et de le morceler, incitant Gaveston au début de la pièce à venir "partager le royaume avec (son) ami le plus cher", lançant aux barons, après une large distribution de charges politiques et de territoires destinés à acheter leur consentement au rappel de son amant.

Acte I, scène IV :

" (...) si cela ne vous suffit pas,

Faites plusieurs royaumes de cette monarchie

Et partagez-la équitablement entre vous tous.

Pourvu qu'il me reste une retraite, un coin de terre Où m'ébattre avec mon bien-aimé Gaveston."

L'Angleterre, il l'imagine engloutie par la mer, flottant sur l'océan, dé-



## Edouard II

vastée et changée "en immenses tas de pierres" plutôt que de renoncer à la satisfaction de ses désirs. Car son désir est la seule loi à laquelle il entend plier l'ordre du monde.

C'est là qu'intervient le thème homosexuel (...) "Si Marlowe a choisi d'écrire de préférence sur le règne du deuxième Edouard, c'est à cause de l'occasion ainsi offerte de traiter ouvertement le thème - dangereux - de l'homosexualité (4)". (...) Certes "l'attitude des Grecs envers l'homophilie atténuait le tabou dans les milieux cultivés (5)". Elle constituait en quelque sorte un modèle culturel qui ôtait un peu de sa valeur transgressive à l'évocation des amours entre hommes. Ce sont les précédents grecs et latins que Mortimer l'Ainé invoque pour minimiser la gravité de la "débauche" d'Edouard et réduire les amours homosexuels à une faute de jeunesse, à des jeux adolescents dont le roi se détachera avec l'âge mûr. (...) Mais il faut être sourd pour ne pas entendre l'évocation explicite du désir homosexuel dans les spectacles imaginés par Gaveston pour flatter les sens du roi.

Acte I, scène I :

"Mes pages seront vêtus en nymphes des forêts, Mes hommes, comme des satyres broutant sur les pelouses. De leurs

pieds de bouc danseront une farandole grotesque ; Parfois un beau garçon sous la forme de Diane,

Dorant de ses cheveux l'eau qui coule,

Des bracelets de perles autour de ses bras nus,

Et, dans ses mains fôlatres, une branche d'olivier

Pour cacher ces parties que les hommes prennent plaisir à voir,

Se baignera dans une source."

Dans *Didon, reine de Carthage*, on trouvait déjà, à l'occasion de la description des amours de Jupiter et de Ganymède, non seulement une évocation mais un éloge de l'homosexualité.

Le thème homosexuel reparait sur un autre mode à l'acte V, lié à la transgression. La mort d'Edouard, historiquement véridique, est la représentation de sa "faute" tragique. L'expiation y est à l'image de la transgression, le châtement à l'image du "crime". Cette mort est une véritable descente aux enfers. Prisonnier dans un cul-de-basse-fosse, debout, de l'eau jusqu'aux genoux dans la fange, affamé, humilié, "dépouillé progressivement de ses emblèmes royaux (couronne), puis virils humains (ses membres) (6)". Edouard périt par où il a péché, une broche rougie au feu enfoncée dans l'anus. Rien ne vient adoucir l'horreur et la violence de cette scène où Marlowe n'a fait que

suivre le récit de la mise à mort qu'il a trouvé dans Holinshed.

Ce que l'on nommait alors le "péché de Sodome", interdit seulement jusqu'en 1533 par la loi de l'Eglise, devint cette année-là passible de la peine de mort. Le comte de Castlehaver et deux de ses serviteurs furent exécutés sous Jacques II en application de cette loi. Si peu de personnages connus semblent avoir été châtiés voire inquiétés pour leurs préférences sexuelles à l'époque élisabéthaine, le tabou n'en demeurait pas moins. D'autant qu'il prenait un sens religieux : c'était par excellence le péché dont les protestants accusaient les prêtres catholiques.

L'originalité et la spécificité de Marlowe dans *Edouard II* sont d'avoir traité conjointement le thème sexuel et le thème politique, créant un parfait jeu de miroirs entre amours contre nature et troubles contre nature dans le corps social. C'est cette construction spéculaire systématique et rigoureuse - plus rigoureuse encore que dans *Richard II* de Shakespeare qui s'en inspire de façon si manifeste - qui fait de la première grande tragédie historique anglaise une tragédie archétypale, ouvrant l'histoire à la dimension du mythe. Tragédie du désir, tragédie de la transgression.

## Edouard II

Sans rémission, transcendance ni espoir, "Marlowe, écrit Jean Paris, refuse toute conversion du pire comme tout dépassement de notre incertitude (...). La mort de ses héros ne rachète aucun ordre, ne cautionne aucune morale, aucune idéologie : le temps ne sera pour eux qu'un synonyme de la violence, et la violence, comme pour Claudel le mal, ne compose pas" (7).

Jean-Michel Déprats  
Extraits de la préface à l'édition  
du texte français d'Edouard II,  
Gallimard, NRF, coll. "Le  
Manteau d'Arlequin", juin 1996.

## Notes :

(1) L'ordre chronologique et la datation des pièces sont incertains.

(2) Celui qui ne connaît pas de limites. Le terme désigne en anglais les personnages dominateurs qui présument trop de leurs forces.

(3) Ann Lecercle, *Histoire, mythe et fantasme dans l'Edouard II de Marlowe* in *Théâtre/Public* n° 38, mars-avril 1981.

(4) Ann Lecercle, article cité.

(5) Ibid.

(6) Ann Lecercle, article cité.

(7) *Sur Marlowe*, supplément à une traduction du *Massacre à Paris (Théâtre Populaire, 1954)*, Paris, Editions du Seuil, 1956. Extraits reproduits dans *Théâtre/Public*, supplément au n° 37.



## Christopher Marlowe éléments biographiques

**1559** Couronnement d'Elisabeth.

**1561** Mariage de John Marlowe, apprenti cordonnier, et de Catherine Arthur, fille d'un pasteur.

**1564** Naissance de Christopher Marlowe à Cantorbéry.

Son père s'installe à son compte comme cordonnier, ce qui veut dire, dans la langue de l'époque, marchand de chaussures.

Naissance de William Shakespeare à Stratford-on-Avon.

**1574** Les comédiens reçoivent l'autorisation de jouer dans la cité de Londres.

**1579** Marlowe obtient une bourse à l'École du Roi à Cantorbéry.

**1580** Marlowe entre comme boursier au collège de Corpus Christi à Cambridge.

**1584** Marlowe obtient le grade de bachelier.

**De 1584 à 1587**, Marlowe, qui prépare son doctorat, attire sur lui l'attention des autorités universitaires, à cause de ses nombreuses absences.

La rumeur publique prétend que Marlowe serait secrètement catholique, qu'il suivrait les cours donnés par les Jésuites à Reims pour combattre l'Église anglicane.

**1587** Exécution de Marie Stuart.

Le Conseil Privé intime aux autorités académiques de Cambridge de conférer le titre de docteur à

Marlowe, les absences de celui-ci ayant été causées par le service de la Reine.

Aussitôt son diplôme obtenu, Marlowe quitte Cambridge, arrive à Londres et y fait jouer *Tamerlan I*.

**1588** Défaite de l'Armada. Représentation de *Tamerlan II*.

**1588-1592** Représentation dans un ordre indéterminable de : *Docteur Faust*, *Le Juif de Malte*, *Edouard II*, *Didon*, *Le Massacre à Paris*.

**1589** Rixe de Hog Lane, entre William Bradley et Marlowe, relayé par Thomas Watson.

Marlowe passe deux semaines à la prison de Newgate.

Représentation de *La Tragédie espagnole* de Kyd.

**1592** Représentation, probablement dans une version différente de celle qui sera éditée plus tard, de *Henri VI* et de *Titus Andronicus*, premières pièces attribuées ensuite au seul Shakespeare.

Deux constables se déclarent menacés par Marlowe.

Greene écrit un pamphlet contre Marlowe et Shakespeare entre autres et meurt avant sa publication. Premiers cas de peste en août à Londres.

**1593** Fermeture des Théâtres de Londres à cause de la peste.

Marlowe écrit *Héro et Léandre*.

Publication de *Vénus et Adonis* par Shakespeare.

Probablement à la suite de la dénonciation de Richard

Baines l'accusant d'athéisme, Marlowe est cité devant le Conseil Privé qui le laisse en liberté.

Marlowe est tué par Ingram Frizer, que le jury jugera en état de légitime défense, à Deptford.

Kyd, incarcéré pour une autre raison, est accusé d'athéisme et se défend en rejetant le blâme sur Marlowe.

A la fin de l'année, le nom de Christopher Marlowe apparaît pour la première fois sur la page de titre d'une de ses œuvres.

Biographie établie d'après la "Table chronologique" extraite de *Marlowe* par Denis Marion. L'Arche Editeur, 1955, coll. "Les Grands Dramaturges" et reproduite dans *Théâtre/Public*, supplément au n° 37.



**Alain Françon**  
éléments biographiques

Il y a eu Saint-Etienne, Annecy et le Théâtre Eclaté. Lyon et le Centre Dramatique National du Huitième, Annecy avec Chambéry, pour le Centre Dramatique National de Savoie.

**Alain Françon, en novembre 1996, a pris ses fonctions à la direction du Théâtre National de la Colline à Paris.**

Des lieux mais aussi des rencontres marquent son itinéraire : Christiane Cohendy, Evelyne Didi, Alexandre Guini, André Marcon, avec lesquels il fonde le Théâtre Eclaté en 1971 - théâtre de l'intervention directe, des créations collectives.

1972 sera une date charnière : il met en scène *L'Exception et la Règle* de Brecht.

**Au Centre Dramatique National de Savoie, il crée :**

- *La Mouette* d'Anton Tchekhov en 1996,

- *Celle-là* de Daniel Danis, à laquelle le syndicat de la Critique rend hommage en 1995 (prix de la meilleure création en langue française et prix du Meilleur scénographe),

- *La Trilogie des Pièces de guerre* d'Edward Bond, créée au Festival d'Avignon et également remarquée par le Syndicat de la Critique en 1994 (prix Lherminier et prix du Meilleur scénographe), les Molière (Meilleur metteur en scène) et le IIIème prix Etudiants et Théâtre (Meilleure pièce de la

saison 94/95 et Meilleur premier rôle féminin attribué à Valérie Dréville).

- *La Remise* de Roger Planchon, en 1993,

- *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond en 1992, déjà récompensée par le Syndicat de la Critique (Grand prix et prix du Meilleur comédien décerné à Jean-Marc Bory).

En 1993 il monte également *Le Canard sauvage* de Henrik Ibsen à la Comédie-Française.

**Au Centre Dramatique de Lyon, il crée :**

- *Saute, Marquis !* monologues de Georges Feydeau (1992).

- *La Vie parisienne* de Jacques Offenbach, en coproduction avec l'Opéra de Lyon et *Britannicus* de Jean Racine (1991).

- *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen (1990), recréée au Théâtre du Huitième à Lyon, après une première version élaborée au temps du Théâtre Eclaté en 1987.

- *La Dame de chez Maxim* de Feydeau pour laquelle Dominique Valadié obtient le Molière de la Meilleure interprétation féminine (1990).

**Avec le Théâtre Eclaté, il crée, notamment au Festival d'Avignon :**

- *Tir et Lir* de Marie Redonnet (1989),

- *Une lune pour les déshérités* d'Eugène O'Neill (1987),

- *Mes souvenirs...* d'après Herculine Abel Barbin et *Je songe au vieux soleil*

d'après William Faulkner (1985).

Avant Edward Bond ou Daniel Danis, Enzo Cornmann, Michel Vinaver, Jacques-Pierre Amette, pour ne citer que quelques-uns des auteurs parmi ses contemporains, jalonnent le parcours d'un metteur en scène soucieux de mettre en regard les écrivains qui, d'un siècle à l'autre, au théâtre, observent leur époque et nous renvoient l'écho de notre propre temps.



## PARCOURS D'ALAIN FRANÇON

ENTRETIEN D'ALAIN FRANÇON AVEC CLAUDE-HENRI BUFFARD (septembre 1996)

---

De sa jeunesse à Saint-Etienne, Alain Françon se souvient à part égale de Jean Dasté, un des principaux animateurs de la décentralisation, et de Robert Herbin, entraîneur des "Verts". Là-bas, dans les années soixante, foot et théâtre y tenaient de l'épopée. De Dasté, il a appris cet indéclinable sens du public. A "Robby", il a emprunté le sens du silence, voire son mutisme. Artiste-citoyen, et espérant le rester à la tête du Théâtre National de la Colline dont il prend la direction au mois de novembre, Alain Françon a la réputation de ne pas transiger avec la rigueur. Il commente peu son travail ; ses spectacles aiment l'abstraction, l'absence d'effets et le brut de décapage, qu'il mette en scène Edward Bond ou Christopher Marlowe, et même, ce qui a plus surpris, Feydeau ou Tchekhov.

Cet été, lors de la création d'*Edouard II* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes à Avignon, Alain Françon a réentendu ces commentaires, sertis dans un inquiétant mouvement de critique du théâtre public. Alors, pour la première fois, avec son équipe, il se demande s'il ne faut pas accepter de faire circuler un peu de parole entre les scènes. Nous l'avons interrogé sur paroles/silences, abstraction/émotion, brutalité/délicatesse, histoire/nostalgie, distanciation/effets de rapprochement, décentralisation/Cour d'Honneur, liberté/contraintes.

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

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

- Tu ne parles jamais de tes intentions ?

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

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

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

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

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

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

- J'avais gardé du spectacle de Bernard Sobel l'impression d'une pièce d'une très grande clarté, brute, brutale, sauvage. Cette forme me paraissait bien convenir à la Cour d'Honneur. Et puis les tours papales dont parle Marlowe dans sa pièce sont là, présentes à Avignon ! C'est une pièce terrible. Quand Adorno dit qu'après les camps, après Hiroshima, on ne peut plus écrire de poésie, Bond répond : si, on peut, mais en enfer. C'est ce qu'il essaie de faire, et c'est ce qu'a fait Marlowe. Son homme n'est pas victime des dieux ou de la nature, rien ne le transcende comme chez Shakespeare. Il n'est victime que de lui-même, "de sa culture", dit Michel Vittoz, "de l'inadéquation radicale de la pensée à produire les liens qui



uniraient le désir de l'individu à l'être social". Et plus la pièce avance, plus l'homme de Marlowe traverse l'enfer, et plus il traverse l'enfer, plus il gagne en humanité. Dans *La Mouette*, il y avait une pareille traversée de l'enfer. Le personnage de Nina, loin d'être une simple hystérique, accomplissait ce voyage-là. J'aime les pièces qui obligent à une traversée de l'enfer.

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

- Sur le plan technique, une fois les obstacles franchis, on découvre un vrai grand lieu pour le théâtre, oui. Je ne parle pas de son histoire et des symboles qu'elle charrie, je parle de ses caractéristiques physiques. Bien sûr, on a peur, au début, du mistral, de la pluie, mais la puissance du lieu a une vertu, elle oblige à monter d'un cran, à se hisser un peu plus haut dans la conscience qu'on a du spectacle. En un mot, on ne peut pas y jouer dans ses pantoufles. C'est une belle expérience. Mais cela reste une énigme. 2500 personnes qui regardent du théâtre. La réception d'une représentation est d'ailleurs d'une façon générale un mystère, ici un peu plus qu'ailleurs.

- *Le théâtre doit être édifiant ?*

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

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

- Mes études d'histoire de l'art m'entraînent à recourir souvent à la peinture. C'est un réflexe. C'est par exemple en feuilletant récemment un livre sur Balthus, et en voyant le tableau des Jeunes Filles sur le canapé que j'ai pensé que je tenais peut-être la tonalité de la mise en scène que je vais faire bientôt de la nouvelle pièce d'Eugène Ionesco. Autre exemple, le personnage de Treplev dans *La Mouette* m'a été donné par l'image de Maïakovski en pied qu'Ernest Pignon avait collée dans les rues d'Avignon. Ce fut pour cette raison un Treplev à l'opposé de la figure romantique habituelle. Je puise également beaucoup dans mes lectures. J'ai longtemps lu Gilles Deleuze dont j'ai suivi les cours à Lyon. Bien qu'il n'ait jamais écrit sur le théâtre (à l'exception de son commentaire sur le *Richard II* de Carmelo Bene) ses textes m'ont toujours servi à faire du théâtre. Juste avant *Edouard II*, je lisais *L'Enfer* de Dante. Aujourd'hui, Pasolini. Ce qu'il dit du vérisme psychologique est d'une sublime intelligence.

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

- La période des débuts est plutôt violente, notre théâtre était militant, lié à un groupe d'acteurs comme Evelyne Didi, André Marcon, Christiane Cohendy. On réfléchissait beaucoup, on ne se lassait pas de l'autocritique. Et puis les conditions financières déjà pas très brillantes sont devenues dérisoires, le Conseil d'administration de la Maison de la Culture dont nous dépendions était de plus en plus hostile. Ils ont voulu nous déloger. Nous avons répondu par l'occupation des locaux. Le public passait nous voir. On a tout essayé, repeint la maison en noir, inondé la ville d'Annecy de faire-parts de deuil, trainé un corbillard dans les rues... jusqu'à ce qu'ils nous envoient les CRS. Le groupe a éclaté. J'ai appris la place du metteur en scène, j'ai rencontré Michel Vinaver et je lui ai demandé d'écrire une pièce pour moi. Ce fut *Les Travaux et les Jours*. Apprendre la mise en scène c'était à l'opposé de ce théâtre collectif d'où je venais. C'était comme apprendre la solitude.

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

Ensuite, il y a l'expérience malheureuse du Théâtre du VIII<sup>e</sup> à Lyon. Je succédais à Jérôme Savary. Nous avons aussitôt perdu 4000 abonnés (que nous avons tout de même retrouvés trois ans après). Il fallait composer avec les circonstances. J'ai monté *La Dame de chez Maxim* de Feydeau. C'était à la fois une manière de continuer dans la lignée de Savary et en même temps de montrer qu'on pouvait proposer une autre vision du théâtre, même avec un texte de Feydeau. Mais les bonnes relations que j'entretenais au début avec la Ville se sont détériorées. C'est là que j'ai proposé d'établir un Centre Dramatique National à cheval sur les deux Savoies, à Chambéry et à Annecy.

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

- La Colline est un théâtre qui a réussi à vire neuf ans sous la direction de Jorge Lavelli avec des pièces d'auteurs contemporains. On va continuer. Mais je ne voudrais pas opérer une coupure arbitraire dans le



temps. Qui est contemporain ? Tchekhov, Ibsen, Strindberg, Pirandello le sont-ils ? Pourquoi par exemple ne pas monter un Tchekhov et juste derrière un Vinaver pour voir s'ils sont si loin l'un de l'autre ? On peut tout tenter, tout mélanger. Il n'y a pas de séparation nette à faire. André Markowicz et Françoise Morvan, quand ils traduisent Tchekhov, font également un véritable travail d'écriture. Pour ma première saison (97-98), se croiseront sans doute Edward Bond, Peter Handke, Botho Strauss, Eugène Durif...

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

- *Considères-tu que tu as une mission ?*

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

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

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

- *Tu travailles dans l'utopie ?*

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

- *Lors des représentations à Paris, Le Monde a titré : "La Mouette, nouvelle pièce de guerre d'Alain Françon". Pourrait-on aller jusqu'à dire que tout ton théâtre est constitué de mise en scène de guerre ?*

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

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

- Il n'y a pas de systématisme mais chaque fois que nous abordons une pièce nous sommes dans cette disposition d'esprit, que nous a appris Edward Bond. C'est d'ailleurs une pensée d'une telle force, c'est un tel travail sur le sens, qu'il en devient difficile parfois pour les acteurs qui les ont pratiqués de se couler dans d'autres formes esthétiques, avec d'autres metteurs en scène. Je ne suis pas en train de dire que hors Bond point de salut. Il y a bien entendu d'autres formes, aussi légitimes. Mais Bond nous oblige à faire une sorte de point d'inventaire sur ce que c'est que de faire du théâtre. Et à ce crible, peu de textes, d'auteurs et d'esthétiques résistent.

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

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



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

- Je ne crois pas que ce soit l'acte de violence lui-même qui fait réagir le spectateur de théâtre, ça tient plutôt au fait qu'au théâtre l'acte violent est replacé dans sa perspective, son historique. C'est-à-dire qu'on nous en fait comprendre la genèse, on nous désigne les responsables. Et c'est le fait de comprendre de quoi est faite cette violence, et par quoi elle advient, qui rend sa vision insupportable. A la différence de la violence assénée, présentée comme une fatalité, à laquelle on s'habitue.

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

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

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

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

**CLAUDE-HENRI BUFFARD**

(Extrait du programme de l'Odéon-Théâtre de l'Europe pour *Edouard II*)

**THÉÂTRE** Créé le 9 juillet en ouverture du cinquantième Festival d'Avignon, *Edouard II*, de Christopher Marlowe, dans une mise en scène d'Alain Françon, s'installe pour

un mois et demi à l'Odéon-Théâtre de l'Europe, dans le cadre d'une tournée européenne de six mois. ● LE METTEUR EN SCÈNE, qui succédera le 12 novembre à Jorge Lavelli à

la direction du Théâtre national de la Colline à Paris, s'explique dans un entretien au « Monde » sur les difficultés qu'il a rencontrées pour produire et créer son spectacle dans la

Cour d'honneur du Palais des papes, lieu de représentation extrêmement périlleux. ● L'ÉCHEC relatif de cette création, mal accueillie par la majorité des critiques et du public avi-

gnonnais, est symptomatique des difficultés actuelles du théâtre français, soumis à de fortes pressions commerciales et culturelles.

## Alain Françon défend sa vision radicale d'« Edouard II »

Dans un entretien au « Monde », le metteur en scène, qui prendra le 12 novembre la direction du Théâtre national de la Colline à Paris, revient sur les raisons d'un échec, celui de la pièce écrite par Marlowe qu'il avait présentée à Avignon

« Votre mise en scène d'*Edouard II*, de Marlowe, créée dans la Cour d'honneur du Palais des papes, a été accueillie froidement par la plupart des critiques. Vous y attendiez-vous ?

— Pas du tout. Les acteurs et moi avions la certitude du spectacle que nous avions fait. Certitude du discours, de la philosophie développée dans la pièce, de l'art du théâtre proposé. Les critiques nous ont fait l'effet d'une douche froide. Sur le moment, on n'a pas compris. Ça nous a sidérés.

— Selon *Le Soir* de Bruxelles, le spectacle était « trop noir ». Pour *Libération*, il était « sec comme une trique », *L'Humanité* évoquait « une sécheresse ». Les *Dernières Nouvelles d'Alsace* parlaient d'une « raideur sèche et sommaire ». A quel ont tenu ces réactions, selon vous ?

— Plusieurs paramètres sont entrés en jeu. Le premier, c'est le lieu. La très grande dimension de la Cour nous a poussés, à juste titre ou non, à préférer le texte. Nous avons refusé d'utiliser le système de micros qui a été installé en 1995 pour *Les Pieds dans l'eau*, de Jérôme Deschamps et Macha Makeieff. Il enlève le grain de la voix. On se croirait à la radio. C'est insupportable. Mais cette profération obligée, pour moi, c'est un point d'interrogation, une énigme.

» Le deuxième élément tient aussi aux dimensions. Avant d'arriver à l'endroit où ils jouaient, les comédiens devaient parcourir 12 mètres de plateau. Comme

*Edouard II* est une pièce qui fonctionne avant tout sur les entrées et les sorties des personnages, ils devaient sans cesse courir. Du coup, le rythme était un peu caricatural, il ressemblait à celui d'une bande dessinée. *A posteriori*, je me rends bien compte des incidences que cela a eu sur le spectacle. Mais ce ne sont pas des erreurs. La question qui se pose est : comment faire autrement dans un endroit aussi grand ? Entre le moment où nous sommes passés de la salle de répétition à la Cour, le spectacle s'est en quelque sorte rigidifié. Nous avons été amenés à faire passer la pièce en force. Evidemment, le travail que nous avons fait sur le sens est resté. Mais une certaine qualité d'émotion s'est effondrée.

« L'architecture de la Cour engendre des spectacles qui se sclérosent, ou vont vers la démagogie »

— Aviez-vous mal évalué les contraintes de la Cour ou, à l'inverse, ces contraintes sont-elles si fortes qu'elles rendent impossibles certaines formes de théâtre ?

— Je ne pense pas qu'on avait mal évalué les contraintes. On a essayé de trouver des solutions. Je ne suis pas un spectateur assidu

de la Cour. Les spectacles que j'y ai vus m'ont plutôt laissé le souvenir de comédiens qui braillent. Il est très difficile pour un acteur de tracer du sens et de donner de l'émotion dans cet espace. A cela s'ajoutent des malentendus. On entend souvent dire qu'il faut des stars dans ce lieu. S'il doit vraiment y avoir Isabelle Huppert, que je trouve magnifique, et pas Carlo Brandt ni Dominique Valadié, que je trouve magnifiques, cela doit être énoncé clairement dès le début.

» Il y a aussi un problème de production. *Edouard II* a été joué sept fois à Avignon. Pour que le budget du spectacle soit en équilibre, il a fallu trouver des coproducteurs. Cette saison, on va présenter la pièce quatre-vingt-douze fois, dans vingt salles différentes. Comment je fais pour passer des 25 mètres de la Cour aux 9 mètres d'ouverture de l'Odéon ? Comment les acteurs peuvent-ils négocier ces changements ? Si le directeur du Festival d'Avignon me disait : « J'ai l'argent pour produire, vous montez *Edouard II* uniquement pour la Cour », je ne serais pas confronté à ces problèmes. Mais le festival n'a pas l'argent suffisant. C'est peut-être pour ça, d'ailleurs, qu'il ne présente pas les stars que tout le monde réclame, et que, du côté des metteurs en scène, seuls les bûcherons comme moi y vont, quand certains regrettent l'absence de « pointures ». J'ai un peu fait la Cour comme on fait l'armée. Mais je n'ai pas fait l'armée : j'aurais très bien pu ne pas faire la



ALAIN FRANÇON

Cour. Je n'ai d'ailleurs pas demandé à y aller.

— Mais vous n'avez pas dit non. Qu'est-ce qui vous intéressait ?

— Marlowe est un auteur totalement athée. Il n'y a pas dans son théâtre cette transcendance qu'on trouve dans Shakespeare, où l'homme est pris dans une cosmogonie. Avec Marlowe, les gens sont posés brutalement devant les faits. Ils sont victimes de leur culture. Edward Bond dit qu'il faut beaucoup de culture pour faire des hommes, et plus encore pour faire des monstres.

Marlowe, c'est ça, et je trouvais bien de le faire entendre dans la Cour. Pas par provocation. Au contraire. Je trouve qu'*Edouard II* est une pièce citoyenne. Elle parle de l'impossibilité de faire coïncider le désir personnel et le désir social, à travers l'histoire d'un roi — donc un être de pouvoir par excellence. C'est une tragédie proche de la tragédie antique. J'ai pensé que c'était juste de la faire entendre sur la place publique, et



la Cour m'a semblée adéquate.

» Mais, l'expérience faite, je ne suis pas sûr que ce soit un endroit où on puisse délibérer facilement. Ne serait-ce qu'à cause du public, nombreux - plus de deux mille personnes - et très hétérogène. Cette diversité pose un problème. Elle peut servir d'argument douteux. Quand on lit dans un journal que le public a sifflé *Edouard II*, que ça signe la fin des metteurs en scène arrogants et que, désormais, il faudra mériter les applaudissements, je m'énerve. Je ne ferai jamais du théâtre pour mériter des applaudissements. Je n'ai jamais été arrogant, je défends mon travail. Et tout à coup, je vois revenir un poujadisme de la pire espèce.

» Ce genre de critique montre que la Cour, en tout cas telle qu'elle est aujourd'hui, appelle le consensus. Son architecture est intenable. Elle engendre des spectacles qui se sclérosent, ou vont vers la démagogie. Il faudrait trouver une solution pour qu'elle regagne ce qu'elle a perdu : une humanité. Ce n'était donc peut-être pas une bonne idée d'y présenter un spectacle comme *Edouard II*, avec ses radicalités et ses choix esthétiques. En tout cas, cela appelle la réflexion.

- Cet échec d'*Edouard II* vous a-t-il ébranlé ? A-t-il infléchi la façon dont vous avez retravaillé le spectacle pour la reprise ?

- Les comédiens et moi avons essayé de comprendre, honnêtement. En raison de la cohérence du travail que nous avons fait, et de l'amitié qui nous lie, cela n'a

pas abouti à une remise en cause fondamentale. On a beaucoup reproché à la mise en scène d'aboutir à une sécheresse, une glaciation du sentiment. Je ne supporte pas le protocole compassionnel sur une scène. Je le hais, je fais du théâtre contre. Tout ce qui est l'héritage de Stanislavski, du vérisme psychologique et sentimental - qu'il soit vrai ou faux - ne m'intéresse pas. Je ne dis pas que le théâtre se résume à ce que je fais. Mais je vais de plus en plus vers une forme d'abstraction. A mon sens, cela ne signifie pas que l'émotion est absente. Au contraire.

» Pour le reste, les comédiens et moi avons retravaillé le spectacle pendant douze jours avant sa reprise. J'ai changé beaucoup de choses qu'il fallait redresser ou que je trouvais fausses, pas par rapport à ce que j'avais lu, mais à ce que j'avais vu. Il n'y a plus qu'un seul prince, joué par un enfant de douze ans, et la relation entre le roi, la reine et Gavestone s'est beaucoup resserrée. De ce point de vue, le spectacle a énormément progressé, mais on n'aurait jamais pu avoir ces résultats s'il n'y avait eu tout le travail préalable. Quand nous avons joué la pièce à Annecy, début octobre, les gens ont applaudi debout. Je ne le prends pas comme un satisfecit. Je m'étonne. C'est vrai qu'on raconte mieux l'histoire. Mais, sur le fond, *Edouard II* n'a pas changé depuis Avignon. »

Propos recueillis par  
Brigitte Salino

## Bizarreries d'un spectacle radical

*ÉDOUARD II* est le nouveau spectacle du metteur en scène Alain Françon, qui s'apprete à prendre la direction du Théâtre national de la Colline à Paris. Il est présenté à l'Odéon-



### ANALYSE

Théâtre de l'Europe. C'est la première bizarrerie de cette production aussi ambitieuse que difficile. Elle s'explique par la volonté de Jorge Lavelli, prédécesseur de Françon à la Colline et frappé par la limite d'âge, d'assumer seul et jusqu'à l'ultime seconde la programmation du théâtre qu'il doit quitter. Cette attitude intransigeante respecte le droit, à défaut de s'accorder avec une règle non écrite du théâtre public qui veut que, lors de sa dernière année de mandat, un directeur partage avec son successeur la responsabilité de la saison. Le programme de la Colline est donc bouclé jusqu'à l'été 1997 par Jorge Lavelli quand Alain Françon s'y installe le 12 novembre, date à laquelle son spectacle sera représenté à l'Odéon...

Seconde bizarrerie : *Edouard II* a été créé le 9 juillet dans la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon, en ouverture du cinquantième anniversaire du festival le plus important de la création scénique en France. Etre l'hôte de ce lieu mythique était considéré depuis Villar comme un honneur ou une consécration. Les années passant, c'est devenu un chemin de croix. Aux caprices climatiques, qui sont une donnée invariable de la Cour, sont venues s'ajouter des difficultés d'ordre financier qui découragent de nombreux artistes dont le talent est pourtant à la mesure du lieu. Le Festival dispose pour la création d'un budget ridicule qui oblige ses allocataires à d'incroyables montages de production. Onze partenaires - soit autant de négociations préalables - se sont associés pour la création d'*Edouard II* à Avignon, presque un record, triste record qui dit la misère actuelle de ce rendez-vous prestigieux.

Troisième bizarrerie : *Edouard II* est un ouvrage radical, dans son écriture comme dans la vision d'Alain Françon. Radicalité du propos transcrite par un parti pris esthétique qu'on peut qualifier rapidement de minimaliste. Cet adjectif a donné ses lettres de noblesse à de nombreux plasticiens, universellement célébrés, qui n'ont, au théâtre, pas suscité beaucoup d'émules. Or, faire le pari du minimalisme quand on s'attaque au théâtre élisabéthain, à la Cour d'honneur, aujourd'hui aux ors de l'Odéon, est un défi auquel le public et la majorité de la critique ont mal réagi. On peut l'admettre mais aussi s'en inquiéter. Car cette hargne subite est le reflet d'une époque dure à l'art, à la recherche, en un mot à la création. Soumis à la dictature du consensus et du divertissement, de grands plateaux de théâtre sont devenus, lentement mais sûrement, les annexes de productions qui n'ont rien à envier à la variété télévisée. C'est le plus sûr chemin pour détourner des arts de la scène des spectateurs qui préféreraient la copie - les rendez-vous de 20 h 55 - à l'original.

### ARTISTES PEU CONNUS

Ultime bizarrerie : ce spectacle, parmi les plus importants de la saison, conçu et reçu dans les plus grandes salles, n'est servi que par des artistes peu connus du grand public en un moment où déboulent sur les scènes plusieurs poids lourds de la célébrité. Delon, Belmondo, Sardou, Arditi, connaissent ailleurs des fortunes diverses. Carlo Brandt, interprète du rôle-titre d'*Edouard II*, peut bien être l'un des acteurs les plus doués du moment, il ne devra pas compter sur le relais de l'audiovisuel qui fait aujourd'hui les seules « vraies » réputations. La remarque vaut pour Alain Françon, l'actrice Dominique Valadié, d'autres encore qui ont concouru à l'aventure d'*Edouard II*. Jusqu'au décorateur Jacques Gabel dont les grands pans de bois découpés et mobiles sont l'ancrage indiscutable d'*Edouard II*, roi maudit, dans l'histoire de l'art contemporain.

Olivier Schmitt



THÉÂTRE EDOUARD II, de Marlowe

# Un roi fou d'amour

Mal reçu à Avignon, le spectacle d'ouverture du dernier festival a trouvé à Paris un nouvel équilibre. Austère mais beau.

Ce fut, en juillet dernier, le spectacle d'ouverture, dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes, du 50<sup>e</sup> Festival d'Avignon. A l'évidence, en écho au « Richard II » jadis monté au même endroit par Jean Vilar, on attendait beaucoup, trop sans doute, de cette pièce de Christopher Marlowe, exact contemporain de Shakespeare et qui puise lui aussi son inspiration dans l'histoire, pleine de bruit et de fureur, des rois en proie aux vertiges et aux pièges du pouvoir. Le mistral s'en mêlant, l'accueil fut glacial. A la reprise, à l'Odéon, où la pièce s'installe pour un mois et demi, les critiques s'émoussent. Le metteur en scène Alain Françon n'a pas changé grand-chose, mais la scène est moins grande, les comédiens ne sont plus obligés de galoper, le vent ne les force plus à crier. L'espace sied mieux au décor (de Jacques Gabel) fait de pans coupés

d'un gris allant du clair au noir selon l'éclairage et modulant l'espace en antichambre à complots ou en geôle sinistre au gré de glissements qui, parfois, les entrechoquent avec un bruit sec de guillotine. Et le public applaudit...

Marlowe n'est pas Shakespeare, son ton est plus radical, ses intermèdes bouffons plus rares, sa violence plus provocatrice. Mais le spectacle impressionne, malgré l'incontestable austérité d'une mise en scène qui bannit toute sensualité, voire tout semblant de sentiment. Pourtant, c'est bien d'amour qu'il s'agit. D'amour passion. D'Edouard II, roi d'Angleterre, pour Gaveston. « Mon mignon », répète à l'envi le roi malade de cet amour, au point de négliger non seulement sa femme, Isabelle, sœur du roi de France, mais aussi, surtout, son royaume, en proie à tous les assauts de l'intérieur et de l'extérieur. Seul Gaveston l'occupe, il le hisse aux plus hautes fonctions, n'écoulant aucun des barons de sa cour qui le supplient de ne pas investir ce parvenu d'un pouvoir qu'il ne mérite pas. Rien n'y fait. Et les

nobles se liguent, Mortimer en tête, peut-être jaloux, peut-être amoureux de la reine... La pièce est jonchée de morts, les armées grondent, les traîtres trahissent, et le roi aveuglé d'amour finit dans un cul de basse-fosse. Avant que d'être... empalé, ce que l'on nous montre sans hésiter, en une scène à la fois d'une grande audace et d'une grande force.

Alain Françon, metteur en scène glacé des pièces d'Edouard Bond (« La Compagnie des hommes », « Pièces de guerre ») et aussi, récemment, d'une intelligente « Mouette », dissèque cette tragédie jusqu'à l'os, mettant en avant la mécanique des pulsions plus que leur chair. Ses comédiens sont vêtus de somptueux pourpoints de velours noir, avec quelques notes de rouge. Ils sont parfois déconcertants, comme Michel Didym, Gaveston aux cheveux décolorés, antipathique pantin, ou Dominique Valadié, qui reste de marbre pour crier son amour; parfois aussi étincelants, comme Clovis Cornouillac, qui est, lui, un presque vibrant Mortimer, et, surtout, grandiose de souffrance impalpable, Carlo Brandt, Edouard II crucifié par la passion. Trop long (trois heures trente avec entracte), ce spectacle qui, dirait-on, ne cherche surtout pas à plaire exige beaucoup du spectateur. Mais c'est sans aucun doute celui d'un vrai metteur en scène. Qui, rappelons-le, prend, ces jours-ci, la direction du Théâtre de la Colline.

ANNIE COPPERMANN

(Odéon Théâtre de l'Europe,  
01-44-41-36-36, à 20 heures, jusqu'au  
15 décembre).



# L'apocalypse selon Françon

Dans la cour tourmentée et sombre, Alain Françon jette ses acteurs en enfer. Il en émerge un roi magnifique.



"Edouard II", un spectacle frappé de malédiction

Laurent Pinsard

■ Il a baissé les lumières dans une ambiance de fin du monde. De ces lumières qui n'éclairent rien sinon les âmes tourmentées en proie à la passion. Toutes les passions, celles de l'amour et du pouvoir, de l'asservissement, de la trahison, de la perversion. Françon aime les spectacles brûlés, calcinés, qui se consomment de l'intérieur, frappés d'une irrémédiable maladie.

On se rappelle ses "Pièces de guerre" d'Edouard Bond ("Molière" du metteur-en-scène en 94). Perte de l'espoir, constat incendié d'un monde malade. Et la maladie ne date pas d'hier, Christopher Marlowe à la charnière du Moyen Age et de la Renaissance paraît déjà de ce monde malade du pouvoir, de la conformité à une morale rigide, de l'autoritarisme de la classe politique qui asservit l'homme.

« Un texte gigantesque » disait ce metteur-en-scène. Architecture complexe d'un texte, faite d'affrontements, de dérobades, de mensonges et d'amours illicites. Comtes et ducs gravitent autour du personnage central, flamboyant, malade, touchant, capricieux qu'est ce pauvre roi qui aime un jeune homme, Gaveston.

Et c'est ce roi déchu qui porte sur son âme fragile, son élan amoureux irrépressible, qu'il n'arrive pas à combattre, c'est sur ce roi qui se rouie à terre, rue comme un jeune animal, câline, séduit et pleure, que toute la pièce de Françon tient. En équilibre. Précaire, instable comme un édifice trop complexe pour être porté sans heurt.

Dire que Carlo Brandt est excellent ne serait pas lui rendre la part du lion qui lui revient. Il est somptueux et marque la Cour des grands de sa voix, de son étonnant jeu, de sa gestuelle toute particulière qui ressemble à une danse sauvage de l'amour.

Sans doute doit-il rendre hommage à Françon de lui avoir donné cette pièce au milieu d'un spectacle comme frappé d'un malédiction. Spectacle malsain serait-on tenté de dire et il ne faut pas y voir une connotation morale, car on souffre de cet amour impossible, de la mort pitoyable et cruelle de ce roi.

Malsain à la façon de "Pulp fiction" presque insupportable au niveau visuel, par les souffrances qu'il surajoute à nos violences propres. Trop c'est trop et le hurlement d'Edouard avant de mourir empalé sur un tison n'est pas prêt de s'effacer de notre bande son.

Marline BRÉS





Festival d'Avignon

## Un roi bourreau devient une victime expiatoire

Le 50<sup>e</sup> Festival d'Avignon s'est ouvert sur « Édouard II », de Christopher Marlowe. Une œuvre qui décrit un monde sans pitié et sans issue

AVIGNON

De notre envoyé spécial

**L**a cour d'Honneur du palais des Papes était pleine et si le ministre de la culture était absent, les responsables de tous niveaux étaient là, côtoyant professionnels et autres spectateurs de circonstance. D'où une « saïle », comme c'est la règle, flottante, composée en partie d'un public à l'attention limitée, à la patience encore plus courte. Dans le meilleur des cas, il trouve le spectacle détestable, jurant qu'il était obligé d'y assister, que l'on ne l'y reprendra plus — même si, chaque année, il dépense toute son énergie à sy faire reprendre... Au pire, il n'hésite pas à quitter bruyamment son siège en cours de représentation sans souci des autres.

La pièce, en l'occurrence, vaut pourtant la peine d'être entendue et vue. Il s'agit d'*Edouard II*, tragédie d'un roi devenu tyran par amour pour son favori, puis renversé par les nobles en révolte et leur chef, qui le fait assassiner et tente d'usurper son pouvoir... Elle a été écrite par



Edouard II, une pièce pleine de cris et de fureur.

Christopher Marlowe, contemporain de Shakespeare et auteur notamment du *Juif de Malte*, mais surtout personnage sulfureux aux mœurs contestées, emprisonné pour rixe, soupçonné d'avoir été tout à la fois espion, catholique dans l'Angleterre anglicane, puis athée, fréquentant les tripots où il fut assassiné en 1593, à 29 ans.

De fait, l'œuvre est à l'image de son auteur, violente, brutale, sanglante, toute en meurtres et en complots. Elle est plus encore scandaleuse, moins parce qu'elle met en

théâtre un vrai roi d'Angleterre qui dédaigna la couche de son épouse au profit de celle de son amant, que parce qu'elle livre une vision du monde sans issue et sans salut, où l'innocence et la vertu ne sont que les masques de l'ambition et de l'hypocrisie. Un favori chasse l'autre et si la roue de la fortune tourne, la soif du pouvoir est la même, l'histoire se répète.

C'est ce caractère scandaleux que l'on retrouve tout au long de la mise en scène d'Alain Françon, qui semble toujours s'effacer derrière la

confrontation du texte traduit par Jean-Michel Déprats aux vieilles pierres de la cour d'Honneur. Pas d'effets, mais une atmosphère sévère et noire à l'instar des très beaux costumes (Patrice Cauchetier), des lumières (Joël Hourbeigt et Christian Pinaud), et des panneaux (Jacques Gabel) qui redécourent l'espace nu du plateau au fil des séquences.

Si le rythme du spectacle n'a pas encore atteint sa pleine vitesse de croisière, il devrait y parvenir bientôt sous l'effet d'une distribution à la cohésion parfaite. Avec entre autres, Michel Didym (Gaveston, le favori cynique), Clovis Cornillac (Mortimer, impitoyable rebelle qui se veut tout-puissant à son tour), Dominique Valadié (l'épouse du roi, superbement tragique) et Carlo Brandt. Édouard magnifique, roi éperdu et perdu, bourreau qui devient victime expiatoire d'une tragédie sans fin. **Didier MÈREUZE**

*Edouard II*, de Christopher Marlowe.

Cour d'Honneur du palais des Papes, à 22 heures. Jusqu'au 16 juillet.