10 11 12 13 15 16 17 **novembre** 05

théâtre de grammont

SaiSon 05_06

Le Théâtre des Treize Vents
accueille 7 représentations de ce spectacle
avec le soutien de l'Agglomération de Montpellier.

La Rose et La hache

d'après William Shakespeare et Carmelo Bene

mise en scène Georges Lavaudant

jeudi 10 novembre à 19h00
vendredi 11 et samedi 12 novembre à 20h45
dimanche 13 novembre à 17h00
mardi 15 novembre à 20h45
mercredi 16 et jeudi 17novembre à 19h00

tarif général : 20€ , réduit : 12,50€ (hors abonnement)

Location – réservations
Opéra Comédie **04 67 99 25 00**

Théâtre des Treize Vents
montpellier

La Rose et La hache

photo © Pierre Pidz

de **William Shakespeare** et **Carmelo Bene**
mise en scène **Georges Lavaudant**

lumières **Georges Lavaudant**
costumes **Jean-Pierre Vergier**
maquillages **Sylvie Cailler**
son **Jean-Louis Imbert**
chorégraphie **Jean-Claude Gallotta**

Rencontre avec **l'équipe artistique** après la représentation le jeudi **17 novembre** 2005

avec

Astrid Bas	Elisabeth
Babacar M'baye Fall	Gatesby, le roi Edouard
Ariel Garcia Valdès	Richard, Duc de Gloucester, puis Richard III
Georges Lavaudant	Marguerite
Céline Massol	Lady Anne

Production : Odéon-Théâtre de l'Europe, MC2 : Maison de la Culture de Grenoble
Création à la Maison de la Culture de Grenoble, le 9 octobre 2004.

‘’Shakespeare était auteur, acteur et chef de troupe. Dans sa vie lui-même a été un spectacle. A présent il est un texte. Il faut être un beau salaud pour lui refuser l’infidélité qui lui est due.’’

Carmelo Bene

GLOUCESTER – Regarde, regarde mon sang, regarde le sang des Lancaster comme il coule par terre !... Je pleure, est-ce que tu le vois ? Vois-tu comme je pleure la mort de mon père ?!... Ne vois-tu pas comme pleure mon épée ? … Ne vois-tu pas que je veux les faire tous pleurer ?!... Moi qui n'ai ni pitié ni amour ni peur… Henri a dit vrai sur mon compte !... Et ma mère, que dit-elle, sinon que je suis venu au monde les pieds d'abord. Ainsi, ainsi je revois la sage-femme toute stupéfaite et les femmes criant : ''Jésus, Jésus, prends garde, il est né avec ses dents…'' Et c'est vrai ! Et cela annonçait clairement que je gronderais et mordrais et agirais comme un chien ! Et si l'enfer m'a estropié l'esprit, que le ciel me rende difforme en proportion ! Je n'ai point de frère, je ne ressemble à personne, moi… Et que le mot ''amour'' que l'on dit divin s'en aille avec tous ceux qui sont faits l'un pour l'autre… Moi… Moi,
je suis différent !

La Rose et la hache (Séquence 3)

© Pierre Pidz

Les nuances d'un monstre

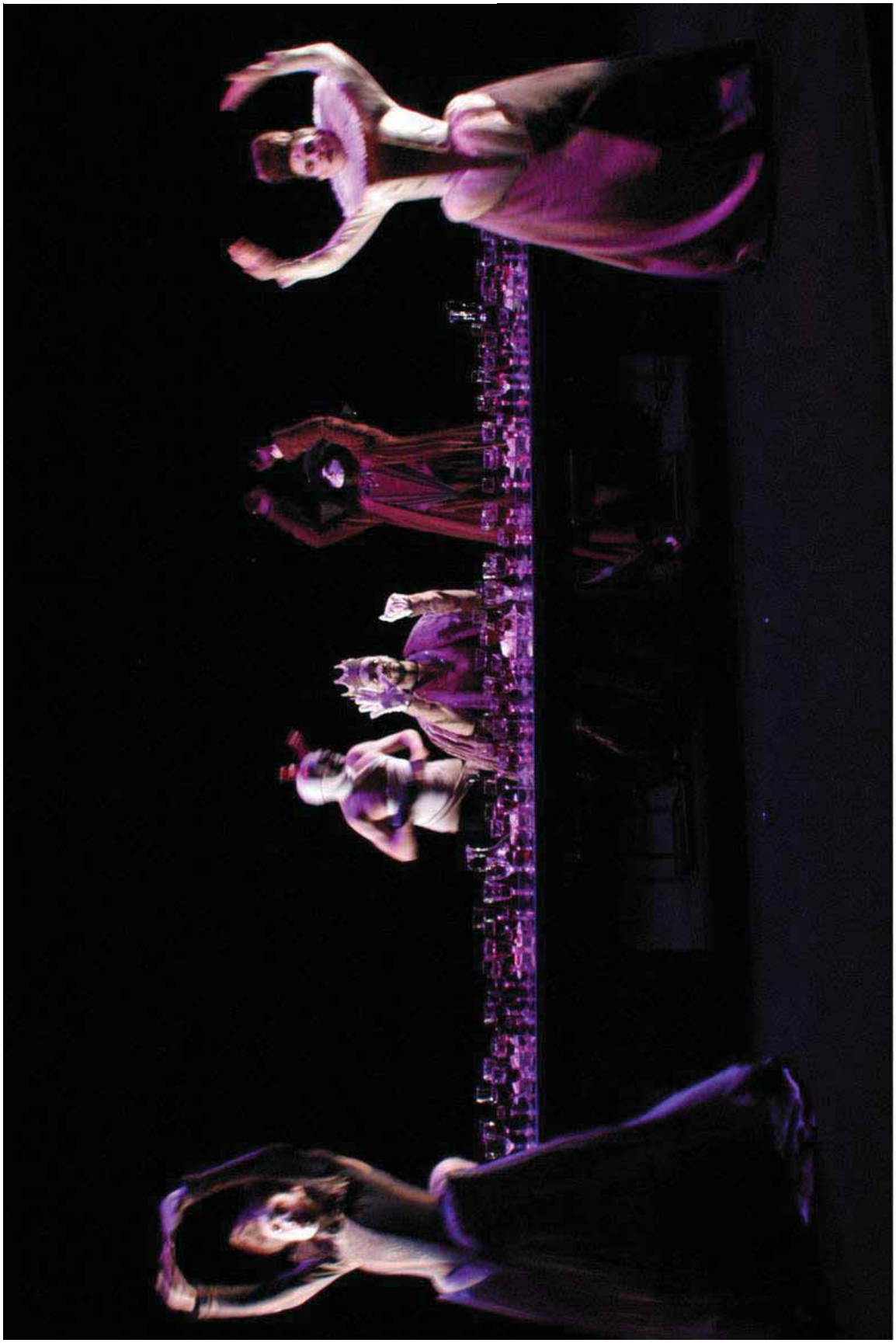
Il y a dans **Richard III** l'une des scènes les plus inoubliables de tout le théâtre : celle où Richard séduit Lady Anne en pleine voie publique. A croire que Shakespeare l'a écrite pour résoudre le problème suivant. Soit d'une part un être hideux à tous égards, d'âme et de corps, un égorgeur brutal et cynique, bossu et pied-bot, aussi sanguinaire que répugnant, comparé tour à tour à un chien, un loup, un tigre, un sanglier, ou à une araignée, un hérisson, un porc, un crapaud : Richard, duc de Gloucester. Soit d'autre part Lady Anne, une belle, noble et vertueuse jeune femme. Soit enfin toutes les circonstances aggravantes susceptibles de transformer le dégoût de l'une pour l'autre en haine inexpiable : Richard a tué le mari, puis le beau-père d'Anne, qui est précisément en train d'accompagner son corps jusqu'à sa dernière demeure. Cela posé, mettons que le tueur fasse arrêter en pleine rue le convoi funèbre et affronte la veuve éplorée dans l'intention déclarée d'obtenir sa main. Telles sont les données du problème. En voici l'énoncé : conduire la scène qui s'ensuit de telle sorte qu'Anne et Richard soient fiancés à l'issue de leur rencontre. Autrement dit, faire en sorte que l'inconcevable ne soit pas pour autant impossible, et rendre visible – sensible - cette distinction. Solution, d'une élégance impeccable : elle intervient dès la scène 2 du premier acte de **Richard III**. Cette scène, où se donnent à voir comme nulle part ailleurs les noces d'une rose et d'une hache (Lavaudant a emprunté le titre de son spectacle à Cioran, qui résumait ainsi, dans l'un de ses aphorismes, le théâtre shakespearien), a parfois été critiquée pour son invraisemblance. Mais le souci de Shakespeare n'est évidemment pas d'être vraisemblable. Et tous les spectateurs qui assistent à cette scène le savent bien : elle n'est pas un tableau réaliste mais un feu d'artifice, une fête. Car le "réel" qui est ainsi produit ne peut l'être qu'en scène ou si l'on veut, la scène est un dispositif, une machine qui permet de porter la "réalité" à un état (au sens où l'on parle d'états de la matière) inouï, inanticipable.

Interpréter un tel rôle passe forcément par une réinvention. A l'égard de Shakespeare, dit Bene, l'infidélité est un devoir. A l'égard de Bene, on peut et on doit en dire autant. En matière d'art, et notamment au théâtre, n'est pas infidèle qui veut : cela réclame un travail de longue haleine. Et si la fidélité artistique à Shakespeare implique de le traiter en scène comme combustible théâtral, alors Carmelo Bene, avec **Richard III** aura choisi une pièce qui s'y prête particulièrement bien. Chez Shakespeare, en effet. Richard met ses qualités proprement théâtrales au service de la construction de soi comme figure royale : une fois produite cette figure, elle se défait comme d'elle-même. Mais chez Bene, ainsi que l'a observé Deleuze, tout l'appareil du pouvoir qui sous-tend la pièce de Shakespeare a été soustrait. Bene s'est taillé dans l'étoffe shakespearienne un Richard naissant/mourant à même le théâtre, et dont le corps même se décompose en accessoires. A la place de Richard, et par lui, se tient désormais l'acteur : celui qui joue de "Richard" comme Gloucester jouait des situations, pour les affoler et les consumer tout en s'y précipitant soi-même. Ariel Garcia Valdès a fait de ce rôle l'une des légendes du Festival d'Avignon, lorsqu'il y joua **Richard III**.

Mais son personnage avait pris corps quelques années plus tôt, dans le secret de la création de **La Rose et la hache***.* C'est-à-dire dans un montage qui dégage et concentre l'un des aspects les plus jubilatoires de l'œuvre originale : son histrionisme onirique et pervers, son élégance vénéneuse et sublime. C'est peut-être ce qui explique son désir, plus de vingt ans après, de revenir à Richard via Carmelo Bene. Du coup, en s'appuyant sur son montage-réécriture pour y élaborer à leur guise leur propre vision du phénomène Richard (en s'inspirant de Bene comme lui-même le fit de Shakespeare), Georges Lavaudant et Ariel Garcia Valdès n'ont pas seulement réussi à provoquer une magnifique rencontre entre un interprète et son rôle, comme le théâtre seul en permet : ils ont aussi rendu à un créateur qu'ils admirent tous deux un hommage d'artistes. Car si le Richard de Bene est conçu pour ses interprètes, il revient à chacun d'entre eux de recréer pour la scène "l'infidélité" qui reste due à celui qui leur ouvrit la voie, et dont Lavaudant a pu dire un jour qu'il lui avait donné "la force d'oser".

Daniel Loayza

© Pierre Pidz



« Sur scène, le théâtre n'a d'existence que dans l'instant présent. C'est sa magie »
G. Lavaudant

La mise en scène de Georges Lavaudant

Georges Lavaudant a souvent répété que jamais il n'aurait monté **La Rose et la hache** en 1979, puis **Richard III** cinq ans plus tard, s'il n'avait eu Ariel Garda Valdès à ses côtés. Un tel rôle exige un interprète d'exception. Et pour cause : le sinistre duc de Gloucester est le premier grand maître de la mise en scène de soi que le théâtre ait produit. Ou du moins le premier personnage théâtral depuis Dionysos en personne (dans *Les Bacchantes* d'Euripide) à se mettre soi-même au monde théâtralement, c'est-à-dire sous le regard fasciné (troublé, horrifié, captivé) d'autrui. Richard, sans la moindre complaisance narcissique, est pleinement le fils de ses œuvres. Il se sait et se veut seul. Il se veut roi, nulle autre identité ne lui suffira. Cette identité royale lui est pourtant interdite. S'il veut pouvoir accoucher de sa royauté, il lui faut donc se frayer seul sa voie. Il lui faut simultanément éliminer ses rivaux dynastiques au sein de sa propre famille (son frère Clarence, puis ses neveux Edouard et Richard, princes du sang et héritiers légitimes de son autre frère, Edouard IV), réduire à l'impuissance ses rivaux politiques (au premier rang desquels sa belle-soeur, la reine Elisabeth, ainsi que ses frères et ses fils d'un premier lit) et travailler à asseoir sa propre légitimité (par exemple en épousant Lady Anne, veuve du fils d'Henri VI). A première vue, la tâche paraît impossible. C'est précisément le contraste entre cette impossibilité initiale et les ressources d'intelligence artificieuse ou de soudaine brutalité que Richard, un effroyable sourire aux lèvres, déploie pour enfin la surmonter qui contribue à nourrir notre plaisir de spectateur, plaisir qui n'est sans doute pas sans rapport ici avec le souvenir des joies païennes ou enfantines que nous devons au cirque. Car Richard a quelque chose d'un histrion doublé d'un hypnotiseur (voyez comment il séduit Lady Anne). D'un dompteur, aussi, qui n'a pas son pareil pour mater, soumettre ou encager les grands fauves politiques qui lui barrent la route. Ou encore, d'un escamoteur : il propage des bruits sur Clarence qui entraînent sa condamnation à mort, puis fait opportunément disparaître la grâce trop tardive que lui accorde Edouard (et les remords du roi, déjà éprouvé par une longue maladie, précipitent sans doute son agonie). Richard, en somme, n'est pas seulement une abomination de la nature, un bossu, un pied-bot, doté de dents dès sa naissance. «Richard» est le nom d'une machine à produire des possibilités théâtrales inouïes, proprement impensables. Derrière le monstre, il faut saluer le tour de force, voire le chef-d'œuvre d'une volonté de puissance qui ne cesse, scène après scène, de sculpter sa propre statue. Avec une superbe audace, c'est de cette seule statue (ou mieux encore de son souvenir) que Carmelo Bene paraît être parti, afin de témoigner à Shakespeare, comme il le disait lui-même, «l'infidélité qui lui est due». Bene, en quelque sorte, offre à son Richard sa pleine et entière liberté théâtrale en le dispensant de toute servitude dramatique. Poussant donc, non sans ironie, la logique de Shakespeare à son terme extrême, plutôt que de laisser à Gloucester le soin d'exterminer l'un après l'autre ses adversaires. Bene les voue d'emblée au néant et laisse le héros affronter seul les forces féminines de la pièce : trois reines (Marguerite, Elisabeth, Lady Anne) et trois mères, dont la sienne (la duchesse d'York). Peu lui importe le détail de la trame politique : il en effectue l'ablation à peu près complète. La ligne narrative shakespearienne n'est pas davantage conservée.

L'horrible nuit d'un homme de guerre

Car Bene ne s'intéresse pas tant à l'histoire que raconte **Richard III** qu'à Richard comme événement théâtral pur, qui ne peut se mettre en scène sans du même coup s'«ôter de scène» (pour reprendre une expression chère à Bene).
Chez Shakespeare, Richard réalise son rêve de royauté ; chez Bene, «Richard» (qu'il qualifie d'ailleurs, dans son adaptation publiée, de « situation principale » parmi d'autres, et non de personnage) est lui-même un rêve de théâtre, occupé sous nos yeux à se rêver lui-même, à susciter le monstrueux désir de «Richard», et à s'éteindre en assouvissant le désir même auquel il doit son existence.

Tel est le biais par lequel Bene dégageait en 1977 les virtualités «actoriales» et quasiment opératiques de Richard, duc de Gloucester. Deux ans plus tard, avec **La Rose et la hache** (dont le titre, rappelons-le, est emprunté à un aphorisme de Cioran définissant le théâtre de Shakespeare comme la rencontre d'une rose et d'une hache), Georges Lavaudant et Ariel Garcia Valdès, fidèlement infidèles à leur tour, ont fait subir au texte de Bene une ablation analogue à celle qu'il pratiqua lui-même sur le texte shakespearien. Sans rien conserver de son dispositif si original, notamment de sa régie d'accessoires, et revenant parfois à Shakespeare, ils ont suspendu la nécessité de la loi théâtrale qui liait la situation-Richard au regard et au désir féminins, puis ont serti le protagoniste dans un écrin dont la sévérité funèbre "traversée, tout de même, de quelques éclats d'humour démoniaque" exalte la couleur onirique et nocturne que Bene suggérait dans le sous-titre de son adaptation. Au sein de cette «horrible nuit d'un homme de guerre», qui est aussi sa dernière nuit avant sa mort sur le champ de bataille. Richard récrit ou rejoue en effet quelques fragments épars d'un destin déjà refermé, et qui sont désormais comme autant de facettes d'un diamant plongé dans l'ombre. Cette espèce de vision secrètement rétrospective dont le protagoniste est sous nos yeux à la fois le sujet et l'acteur halluciné, et qu'il revit instant après instant à partir de sa propre fin, enfermé dans cette chambre mentale qu'est devenue la scène, ce retour en arrière et cette retraversée de ce qui aura été vécu, étaient sans doute déjà à l'œuvre chez Bene. Dans **La Rose et la hache***,* cette suspension infernale du temps confère à chacun des instants du spectacle une intensité très particulière, une sorte de densité toxique, coupante et froide, charnelle et spectrale à la fois. Peut-être le fait qu'il s'agisse ici des retrouvailles d'un grand acteur avec un grand rôle contribue-t-il à conférer à **La Rose et la hache** cette saveur temporelle si profonde et si rare. Quoi qu'il en soit, voici donc qu'Ariel Garcia Valdès, après vingt-cinq ans, reprend à nouveaux frais le cérémonial de l'invention de Richard, et dès ses premiers gestes, a même le timbre de sa voix, surgi de très loin, immémorial, voici que Richard est revenu avec une présence d'une évidence et d'une force telles que même ceux d'entre nous qui n'avions pas eu la chance de le voir à Rome en 1977 ou en 1984 au Festival d'Avignon, oui, même nous, avec la même jubilation, nous l'aurons aussitôt reconnu.

Daniel Loayza

© Pierre Pidz

Extrait

Gloucester : Je l'ai conquise !... tu l'as conquise sous le regard de Dieu, de sa conscience et tant, tant d'et caetera élevés contre toi ? ! Je l'ai conquise... Ah ah !... Ah ah ah ah !... Et moi... sans autre ami que le démon et mes trucages de foire. Buckingham, tout un néant contre un monde!... Le néant ! : oublié son grand prince Edouard égorgé par moi à Tewksbury, noble beau élu de la nature en grande inspiration!... Jeune ! Vaillant !... Tout à tait roi !... Tel que l'univers n'en reverra pas d'autres... Et elle... Elle se déshabille... Seulement parce que je l'ai rendue veuve ?!... que j'ai fauché le doux printemps de son prince précieux ?... Je l'ai conquise, moi ! qui tout entier ne vaux pas la moitié de cette bette âme !... Elle me veut : si boiteux et raté !... qu'en penses-tu ? Dis-moi ce que je dois en penser ?... Mais oui !... Mais oui, je parie mon duché contre un sou que je me suis mépris sur ma personne, oui, par saint Paul, elle me trouve, oui, d'une splendeur de soleil !... Je veux dépenser une fortune pour un miroir, je veux... me défigurer tout entier, fascinant !... Par Dieu, je me veux tel qu'elle m'estime !... Je veux... Je ne veux plus ménager les dépenses !... Me procurer un miroir... Et entre-temps resplendis, beau soleil, resplendis !... que je puisse admirer mon ombre, pas après pas, en marchant !... (il est de plus en plus euphorique. Exalté, dans un crescendo musical.) Voici que l'hiver de nos rancoeurs pour ce soleil d'York devient glorieux été et que les lourds nuages qui menaçaient notre maison se sont ensevelis dans l'océan profond ! Enfin !... Voici nos fronts couronnés de couronnes victorieuses, nos armes bosselées, en morceaux, réduites en monuments ! Les "alertes !" changées en appels de joyeuses brigades, la guerre épouvantable en menuet !... Maintenant qu'au lieu de lever l'acier pour glacer le cœur de l'ennemi. Mars a déridé son front et danse léger dans le salon d'une dame, en suivant les notes d'un luth !... Et moi qui est-ce vrai ? ! - ne suis pas taillé pour ces amusements... voici que moi, tout trempé de fer... trop faiblement doué de la grâce amoureuse pour pavaner autour d'une nymphe qui se tortille, escroqué enfin par ma douce nature marâtre de la normale complexion humaine, inachevé, difforme, lancé avant le temps dans le monde du souffle, un peu moins qu'à demi formé et à demi non, et ce peu encore si branlant et bancal - vivat ! - que même les chiens aboient contre moi si je m'approche... moi, dis-je en ce temps sans vertèbres et qui sifflote "paix!", je n'ai pour mon plaisir ou passe temps qu'à contempler mon ombre en plein soleil pour étudier et réétudier les diverses variantes de ma difformité !... Ainsi suis-je moi !... (...)

Voyez-vous ? ! - ce bras ! Atrophié comme une branche sèche ! une bosse évidente théâtrale !... comme si je me portais moi-même sur mon dos !... inégales les jambes... oui !...Disproportionné... chaotique... (et ici il pleure, mais de joie) dissemblable... à faire pitié !... Théâtre !!!... Et, tel celui qui perdu dans un buisson de ronces en déchire les épines et que les épines déchirent, je rêve de ce royaume et me débats !... Je cherche à en sortir et je vais hors du chemin !... Mais je creuserai la route à coup de hache... rouge de sang ! Et je saurai faire retourner le criminel Machiavel sur les bancs d'école !... Et sourire massacrer sourire !... Crier "Bien fait pour moi !" si je suis triste !... Rendre vrai le faux, et inversement !... Et pleurer... ainsi... à faire... pleurer... pour obtenir... Un royaume !... Qui sait faire cela ne vaut-il pas un royaume? ! ... Je la veux... Je la veux, la couronne! La couronne !... Où est-elle?... Elle est trop haute ? ! ... Trop haute ! Je la veux ou... je la traîne... ici bas... avec moi...

in **Richard III ou l'horrible nuit d'un homme de guerre** de Carmelo Bene

« Georges Lavaudant s'amuse, aigu, malicieux. Ariel Garcia Valdès est sublime. Acteur rare, unique. Apparition d'une légende. En rien un fantôme. C'est l'art immense d'un acteur d'une intelligence et d'une sensibilité extraordinaires, ici. Et pour jamais. »

A. Heliot (Le Figaro / nov 2004)

Entretien avec Georges Lavaudant
"Il ma donné la force d'oser"

Carmelo Bene est venu pour la dernière fois à Paris en 1996, avec **Macbeth horror suite***,* qu'il a présenté à l'Odéon-Théâtre de l'Europe. C'était un des vœux les plus chers de Georges Lavaudant, directeur du théâtre, qui en 1980, avait créé **La Rose et la hache***,* d'après le **Richard III** de Bene. Il jouait alors la reine Marguerite, et Ariel Garcia Valdès était Richard.

Vingt ans plus tard, tous les deux se retrouvent pour la re-création du spectacle.

Comment avez-vous connu Carmelo Bene ?

D'abord par ses films, dans les années 1970, puis par ses spectacles, que j'ai vus en France et en Italie. Et, il faut le dire franchement, j'ai été foudroyé. Je ne savais plus qu'il fallait continuer à faire du théâtre. Je n'imaginais même pas qu'on puisse avoir cette force de transgression, cette manière de se mettre en jeu totalement. Avec Bene, j'ai compris qu'il était possible de faire du théâtre comme on rêve d'en faire. Souvent, on est dans la convention, et on ne s'approche pas assez de soi-même. Il m'a donné cette force d'oser.

Après, comment vous a-t-il accompagné ?

Quand je suis devenu directeur de l'Odéon, en 1996, je voulais que les quatre ou cinq personnes qui sont mes maîtres, dont lui, soient présents, même chaque année s'ils le voulaient. Carmelo Bene est venu en 1996, il devait revenir en 1998 avec son **Pinocchio***.* Juste avant l'ouverture de la saison, il m'a appelé en disant qu'il ne pourrait pas. Il était malade.

Qu'a-t-il apporté au théâtre?

C'était à la fois un acteur extraordinaire, l'acteur incandescent par excellence, et aussi un théoricien qui a fait un travail fondamental, sur Shakespeare en particulier. Mais, contrairement à la plupart des grands théoriciens, qui sont incapables de mettre en pratique leur pensée. Carmelo Bene, partant de sa puissance d'acteur a incarné ce qu'il cherchait. C'est vraiment quelqu'un qui a tenté un autre théâtre, nous a emmenés vers autre chose le pur acte poétique.

Comment allez-vous retravailler La Rose et la hache ?

Cela n'aurait aucun sens de le reprendre tel qu'il était, parce qu'on avait vingt-cinq ans de moins. Nous le refaisons donc, Ariel Garcia Valdès. Sans lui, c'eût été impensable pour moi. Quand je lui en ai parlé, il m'a dit oui, alors qu'il n'a plus joué depuis plus de dix ans. Je cherchais un acteur pour le rôle de la Reine Marguerite mais Ariel m'a dit que je devais le jouer. Les autres personnages sont interprétés par des jeunes gens qui n'ont pas vu le spectacle, et c'est bien ainsi.

Propos recueillis par Brigitte Salino, in *Le monde*, le 12 septembre 2004

© Pierre Pidz

Carmelo Bene : repères biographiques

Jusqu'à sa disparition en 2002, Carmelo Bene fut le carrefour où tous les opérateurs artistiques de l'écriture et de la scène, du visuel et du vocal, se sont associés pour produire, un demi-siècle durant, un phénomène sans autre nom que le sien. Bene a pratiqué tous les genres qu'il abordait dans un esprit violemment critique qui fit de lui, dès les années 60, l'une des figures majeures de l'avant-garde italienne, mais aussi l'un des grands inspirateurs (aux côtés de Grotowski ou de Kantor) de la modernité théâtrale européenne. Chacune de ses apparitions sur scène a manifesté l'affolement d'une fabrique à dérégler, à subvertir l'un par l'autre, la scène et le réel, la voix du sujet et la rumeur inorganique des choses.

Théâtre, Œuvres complètes II
de Carmelo Bene, traduit de l'italien et préfacé par Jean-Paul Manganaro, éditions P.o.l

Carmelo Bene est né en 1937 à Campi Salentina, dans les Pouilles. On raconte qu'à l'âge de neuf ans, assistant à une pièce de Pirandello, il commente ainsi ce qu'il voit : « Pourquoi nous racontent-ils leurs histoires privées ? » Une autre phrase célèbre de ce moment de sa vie est « Si l'acteur fait le personnage, qui fait l'acteur ? » Après une enfance passée dans un collège religieux, où il subit l'enchantement des cérémonies et des rites, déterminant dans son désir de théâtre, il entre, à l'âge de dix-huit ans, au Conservatoire de Rome, où, chaque jour, le ''maestro'' De Liguori lui demande : ''Alors, monsieur Bene, qu'allez-vous nous chanter aujourd'hui ?'' Il quitte cette académie au bout de quelques mois et se lance dans la mise en scène et le jeu d'acteur avec **Caligula** de Camus (1958).

Commence une période de travail à Rome où il investit les caves et crée un espace dont la conception sera reprise dans la capitale par l'ensemble de *l'underground* théâtral. Ses premières élaborations présentent un récital de poèmes de Maïakovski qu'il rejouera plusieurs fois, jusqu'à la version définitive de 1982 : **Quatre manières diverses de mourir en vers***,* et dont la ligne ouvrira, dans le temps, à la puissante revisitation de Dante, Byron, Goethe, Leopardi, Hölderlin et Manzoni. Son travail de questionnement théâtral est d'abord inspiré par Marlowe et par **Hamlet** de Shakespeare, un des événements scéniques où l'acteur démiurge ou *artifex* s'oppose à l'auteur en un corps-à-corps constant. Au lieu de réciter, Bene saisit et rend en quelques phrases les éléments essentiels d'un texte, il en bouleverse la rigidité au profit d'une immédiateté et d'une fulgurance où l'espace visuel multiplie les sensations, effaçant la compacité du réseau des significations logiques.

A partir de 1967, il quitte le théâtre et tourne **Hermitage***,* **Notre-Dame-des-Turcs***,* **Don Juan***,* **Capricci***,* **Salomé** et **Un Hamlet de moins***,* des films qui, à des degrés différents, ont marqué son époque ainsi que son théâtre par l'emprunt de "vitesses" proprement cinématographiques. Il revient au théâtre en 1974, en quittant définitivement le cinéma, et donne ses spectacles sur les scènes italiennes les plus importantes, y compris la Scala : il s'attaque aux grands classiques, Shakespeare en premier lieu, dont il va monter successivement **Roméo et Juliette** (Paris, 1977, en même temps que **S.A.D.E.**)*.* **Richard III***,* plusieurs versions différentes de **Hamlet***,* **Othello***,* et enfin **Macbeth** (Paris, 1983), conceptualisant en une nouvelle formule, "ôter de scène", l'impact de ses lectures, et laissant surgir le "spectre" de l'opéra italien comme un des motifs du théâtre italien. Une autre pièce que Bene n'a cessé de présenter est **Pinocchio,** point de départ d'une reconceptualisation de l'acteur en tant que "machine actoriale" et qui constitue le noyau de nouvelles mises en œuvre comme **Lorenzaccio, Le Dîner des dupes, Hamlet suite, Macbeth Horror suite** (1996), pour aboutir à la série de l'**Achilléide**-**Penthésilée***,* où est célébré, artaudiennement, la cérémonie funèbre et dérisoire du vide du théâtre. Carmelo Bene est mort à Rome le 16 mars 2002.

Jean-Paul Manganaro

© Pierre Pidz

« Au théâtre, rendez-vous compte, où une fois le rideau tombé, c'est fini pour toujours, même si ça recommence une autre fois. »
C. Bene

Carmelo Bene : petit florilège

J'ai bien servi au moins trois mille messes et aujourd'hui encore, en me rasant, il m'arrive souvent de siffloter un requiem. On peut dire que j'ai grandi à l'église. Et à l'église je me suis trouvé sans le savoir devant le premier phénomène théâtral de ma vie.

Au théâtre, pour moi, compte uniquement ce qui crée un fait et liquide une anecdote.

Mon délire, même en délirant et au moment où je le fais, je le conteste. J'essaie de ne pas m'y complaire. C'est la seule liberté complète. Sinon, c'est du délire.

Shakespeare était auteur, acteur et chef de troupe. Dans sa vie lui-même a été un spectacle. A présent il est un texte. Il faut être un beau salaud pour lui refuser l'infidélité qui lui est due.

- ... Quand je suis parti, à dix-sept ans, j'étais complètement fou, et je me suis dit : Je me donne vingt ans, mais en vingt ans je dois faire fermer tous les théâtres. Et voilà : c'est impossible... Sinon on retombe dans les genres : genre dramatique, avant-garde... L'avant-garde d'ailleurs, disons-le clairement une bonne fois pour toutes, est cynique indubitablement en ceci qu'elle nie le présent. Qu'est-ce que cela veut dire : avant-garde ? Cela veut dire projeter et faire vivre quelque chose qui demain peut être compris et réalisé. Au théâtre, rendez-vous compte, où une fois le rideau tombé c'est fini pour toujours, même si ça recommence une autre fois. Le lendemain soir c'est une tout autre histoire qui commence... Et l'avant-garde, qui travaille pour l'avenir, incontestablement nie le présent et qui nie le présent n'est pas dans le présent. Donc elle est cynique. C'est pour cela que je n'ai jamais fait d'avant-garde.
- Il faudrait s'entendre sur le terme d'avant-garde. Toi, tu dis que tu fais du théâtre populaire.
- Je dis que je fais du théâtre populaire. Ethnique. Mais c'est le peuple qui manque.
- Donc, l'image d'un Carmelo Bene qui se fout du public, qui lui crache dessus et lui fait des grimaces est tout ce qu'il y a de plus fausse ?
- Certainement.
- Faire des affronts au public, en substance, finit par t'être interdit par ta propre poétique.
- Oui, parce que j'ai trop à faire, moi j'ai déjà bien trop de choses à faire en scène.
- Comment donc devrait réagir le spectateur quand il rentre chez lui ?
- Changer de vie, immédiatement. En fait, c'est cela la communication-corruption : le scandale au sens évangélique. Le spectateur ne doit pas comprendre : il doit voir, suivre, sentir. Comme quand on baise, en somme : qu'est-ce qu'il y a à comprendre? Mettons que je sois une jolie femme, je fais voir mon cul au spectateur et il est impuissant. C'est tout de même pas de ma faute ! Alors, il se venge et crie : Putain ! ou d'autres injures du même genre. Ou bien - c'est le type de représailles des journalistes - ils crient : Mocheté!
- Mais si un spectateur vient te voir, est mis en crise, envoie au diable toute sa vie : alors, la communication s'est réalisée, oui ou non ?
- Oui. Mais il devrait comprendre fondamentalement une chose : c'est que, en deux heures de spectacle, ce qui vole en éclats c'est le spectacle lui-même. Je veux dire : l'antagoniste, mon antagoniste en scène, c'est mon propre spectacle ; cela devrait toujours être clair. Et si quelqu'un comprend cela, alors, il a tout à revoir ; alors il sort, il annule tous les procès qu'il a en cours, il rompt avec tout le monde et fiche le camp ; ou bien il se tue.
- Tu penses que cela peut arriver ?
- Non ; sinon nous aurions un massacre. Cela ne peut pas arriver même après trois mille spectacles, parce qu'après, on va voir **Les Dents de la mer***,* et on se console.

Extraits d'interviews cités par Ginette Herry
in "biographie artistique", Carmelo Bene : Dramaturgie,

éd. C. L. D., Paris. 1977, pp. 107-132.

Questions à Carmelo Bene

Carmelo Bene, vous avez été un enfant excentrique ?

Parler de l'enfance à l'âge adulte, c'est imaginaire. Je suis resté un enfant. J'étais farouche, solitaire, je jouais tout seul. On me considérait comme excentrique. J'étais très religieux, mais pas de foi catholique. Mais quand j'étais petit garçon, j'ai servi au moins trente mille messes [...], chez les Jésuites, parce qu'ils ne s'habillaient pas en noir, mais en rouge.

Vous dites que vous êtes resté un enfant, vous n'avez pas un peu honte ?

Non. Je n'ai pas de conscience. Je suis hors de la conscience. Je n'ai pas d'idéologie. Je n'ai pas d'idées. J'ai toujours cherché à me soustraire au monde comme volonté et comme représentation. Je laisse le travail aux autres.

Donc vous ne travaillez pas ?

C'est un travail de sape. D'un côté il y a le travail, l'occupation, le poste. De l'autre la sape, qui est l'autodestruction, c'est-à-dire le contraire du narcissisme. Je ne mets pas en scène, j'ôte de scène. Autrefois je détestais le prochain comme moi-même, maintenant je le déteste plus que moi-même.

Et pourquoi ?

Il ne m'intéresse pas : le prochain est affaire de copropriété, et je ne trouve plus de personnes. Quand j'étais jeune, en France, j'ai connu Camus, Klossowski, Deleuze, Foucault... Je suis bien plus un mythe en France, au Japon, en Russie, qu'en Italie.

Vous n'avez pas d'ami italien ?

J'étais l'ami d'Eduardo, d'Elsa Morante, de Pasolini, d'Anceschi, d'Arbasino. Je suis un moine cloîtré. Moravia était aussi mon ami.

Si vous ne voyez personne, comment vivez-vous ?

J'écris et je fais du théâtre, en haïssant le théâtre : je hais l'art comme consolation ou décoration. Je ne vois pas âme qui vive. Je vais seul, de Rome à mon château d'Otrante. Ou je prends un taxi pour aller au théâtre et sur la scène je me sens encore plus seul, car les spectateurs ne me regardent pas. J'ai aussi joué dans des stades et j'affirme que plus il y a de gens plus je me sens seul.

Et votre Pinocchio ?

C'est un discours sur la toute-puissance enfantine. C'est le spectacle de la providence. Dans **Pinocchio**, il y a la nostalgie de ce qui n'a jamais été.

Le succès a-t-il un sens pour vous?

Aucun. J'ai peu de temps à vivre : j'ai eu quatre pontages à diverses dates qui se sont engorgés et je ne sais même pas comment j'avance encore.

Pourquoi ne vous faites-vous pas opérer à nouveau ?

C'est impossible, mais c'est sans importance.

Vous voulez mourir ?

Ç'a n'a pas d'importance pour moi. La mort meurt, mais nous, nous naissons morts.

C'est pour cela que vous continuez à fumer ?

A vrai dire, je fume un peu moins pour préserver ma voix, pour travailler un peu. La littérature, on n'en vit pas. Je dépense plus d'un milliard de lires en médecins et en médecine. Le cinéma a été pour moi une ruine. Donc, je dois créer des événements théâtraux pour me payer les médicaments.

Pourquoi dépensez-vous tellement en médicaments ?

Parce que je vis la contradiction d'être dans un coma perpétuel et très coûteux.

Y a-t-il un acte de bonté ou de générosité que vous puissiez concevoir ?

Personne n'est plus généreux que celui qui se détruit lui-même.

N'y a-t-il pas le moindre idéal dans votre vie ?

Si la vie est invisible, quel idéal peut-il y avoir ?

Pourquoi avez-vous écrit une deuxième autobiographie?

C'est un prétexte. Ce sont des notes qui sont publiées, ça ne me rapporte pas une lire. Je n'ai pas de talent. Je suis un génie et je fais ce que je peux, comme les autres génies.

Vous êtes sûr d'être un génie ?

Ce n'est pas moi, ce sont les autres qui me le disent, ils sont bien bons.

Vous n'avez fait les courses, ou d'autres choses normales de la vie quotidienne ?

Non. Je ne peux pas déambuler. A vrai dire, j'ai volé. J'ai connu la galère, j'ai dormi par terre et aussi au grand hôtel.

Vous savez où vous voulez être enterré ?

Je veux être incinéré. Pourquoi une sépulture ?

Et les enfants ?

Je ne sais pas combien j'en ai, aucun de nous ne le sait. La famille et l'Etat, ça suffit. J'ai eu un fils mort à sept ans d'un sarcome. Ca me fait de la peine parce qu'un enfant est mort, mais la paternité est une arrogance.

Et les paysages ?

Je les laisse à la poésie de carte postale. La nature me dégoûte, elle ne produit que des tremblements de terre et s'autodétruit.

Etes-vous bon, êtes-vous méchant ?

Il n'existe ni "bon" ni "méchant ", arrêtons de jouer avec le bien et le mal. Finalement, vous comprenez que nous sommes nés morts ?

Aucun optimisme ?

L'optimisme n'a rien produit de bon, pas plus que le socialisme, le nationalisme ou le journalisme.

C'est dont le pessimisme qui sauvera le monde ?

Ça pourrait être ça.

Carmelo Bene par Gilles Deleuze

Le Théâtre et sa critique

Comment concevoir ce rapport entre le théâtre et sa critique, entre la pièce originaire et la pièce dérivée ? Le théâtre de Carmelo Bene a une fonction critique, mais de quoi ?
Il ne s'agit pas de "critiquer" Shakespeare, ni d'un théâtre dans le théâtre, ni d'une parodie, ni d'une nouvelle version de la pièce, etc. Carmelo Bene procède autrement, et c'est plus nouveau. Supposons qu'il ampute la pièce originaire de ses éléments. Il soustrait quelque chose de la pièce originaire. (...)

L'homme de théâtre n'est plus auteur, acteur ou metteur en scène. C'est un opérateur. Par opération, il faut entendre le mouvement de la soustraction, de l'amputation, mais déjà recouvert par l'autre mouvement, qui fait naître et proliférer quelque chose d'inattendu, comme dans une prothèse (...). Dès lors, si Carmelo Bene a souvent besoin d'une pièce originaire, ce n'est pas pour en faire une parodie à la mode ni pour ajouter de la littérature à la littérature. Au contraire, c'est pour soustraire la littérature, par exemple soustraire le texte, une partie du texte, et voir ce qui advient. Que les mots cessent de faire "texte"... c'est un théâtre - expérimentation, qui comporte plus d'amour pour Shakespeare que tous les commentaires. (...)

(C'est) **Richard III**, où Carmelo Bene va le plus loin peut-être dans sa construction théâtrale. Ce qui est amputé ici, ce qui est soustrait, c'est tout le système royal et princier. Seuls sont conservés Richard III et les femmes. Mais alors apparaît sous une nouvelle lumière ce qui n'existait que virtuellement dans la tragédie. **Richard III** est peut-être la seule tragédie de Shakespeare où les femmes ont pour leur compte des rapports de guerre. Et Richard III, de son côté, convoite moins le pouvoir qu'il ne veut réintroduire ou réinventer une machine de guerre, quitte à détruire ou réinventer une machine de guerre, quitte à détruire l'équilibre apparent ou la paix de l'Etat (ce que Shakespeare appelle le secret de Richard, le "but secret". En opérant la soustraction des personnages de Pouvoir d'Etat, Carmelo Bene va donc donner libre cours à la constitution de l'homme de guerre sur scène, avec ses prothèses, ses difformités, ses excroissances, ses malfaçons, ses variations. L'homme de guerre a toujours été considéré dans les mythologies comme d'une autre origine que l'homme d'Etat ou le roi : difforme et tortueux, il vient toujours d'ailleurs. Carmelo Bene le fait advenir sur scène : à mesure que les femmes en guerre entrent et sortent, soucieuses de leurs enfants qui geignent, Richard III devra se rendre difforme pour amuser les enfants et retenir les mères. Il se composera des prothèses, au hasard des objets qu'il retire d'un tiroir. Il se constituera un peu comme Mr Hyde, avec des couleurs, des bruits, des choses. Il se formera, ou plutôt se déformera suivant une ligne de variation continue. La pièce de Carmelo Bene commence par une très belle "note sur le féminin" (n'y a-t-il pas déjà la **Penthésilée** de Kleist un tel rapport de l'homme de guerre, Achille, avec le Féminin, avec le Travesti ?)
Les pièces de Carmelo Bene sont courtes, nul ne sait mieux que lui finir. Il déteste tout principe de constance ou d'éternité, de permanence du texte : "le spectacle commence et finit dans le moment où on le fait." Et la pièce finit avec la constitution du personnage, elle n'a d'autre objet que le processus de cette constitution et ne s'étend pas au-delà.

Elle s'arrête avec la naissance, alors que d'habitude on s'arrête à la mort. On n'en concluera pas que ces personnages aient un « moi ». Au contraire, ils n'en ont pas du tout. Richard III, le serviteur, Mercuzio, ne naissent que dans une série continue de métamorphoses et de variations. Le personnage ne fait qu'un avec l'ensemble de l'agencement scénique, couleurs, lumières, gestes, mots. C'est curieux que l'on dise souvent de Carmelo Bene : c'est un grand acteur - compliment mêlé de reproche, accusation de narcissisme. L'orgueil de Carmelo Bene serait plutôt de déclencher un processus dont il est le contrôleur, le mécanicien ou l'opérateur (il dit lui-même le protagoniste) plutôt que l'acteur. Accoucher d'un monstre ou d'un géant...

In *Superpositions,* un manifeste de moins, Carmelo Bene/ Gilles Deleuze,
Les Editions de Minuit (1997)

Le Théâtre et sa langue

Il ne s'agit pas d'un anti-théâtre, d'un théâtre dans le théâtre, ou qui nie le théâtre, etc. : Carmelo Bene éprouve du dégoût pour les formules dites d'avant-garde. Il s'agit d'une opération plus précise : vous commencez par soustraire, retrancher tout ce qui fait élément de pouvoir, dans la langue et dans les gestes, dans la représentation et dans le représenté. Vous ne pouvez même pas dire que c'est une opération négative tant elle engage et enclenche déjà des processus positifs. Vous allez donc retrancher ou amputer l'histoire parce que l'Histoire c'est le marqueur temporel du Pouvoir. Vous allez retrancher la structure, parce que c'est le marqueur synchronique, l'ensemble des rapports entre invariants. Vous allez soustraire les constantes, les éléments stables ou stabilisés, parce qu'ils appartiennent à l'usage majeur. Vous allez amputer le texte, parce le texte est comme la domination de la langue sur la parole, et témoigne encore d'une invariance ou d'une homogénéité. Vous retranchez le dialogue, parce que le dialogue transmet à la parole les éléments de pouvoir, et les fait circuler : c'est à son tour de parler, dans telles conditions codifiées (les linguistes essaient de déterminer des « universaux du dialogue »). Mais qu'est-ce qui reste ? Il reste tout, mais sous une nouvelle lumière, avec de nouveaux sons, de nouveaux gestes. (…)

Supposons que Lady Anne dise à Richard III : « Tu me fais horreur !» Ce n'est à aucun égard le même énoncé, suivant qu'il est le cri d'une femme en guerre, celui d'un enfant devant un crapaud, celui d'une jeune fille qui éprouve une pitié déjà consentante et amoureuse... Il faudra que Lady Anne passe par toutes ces variables, qu'elle se dresse en femme de guerre, régresse en petit enfant, renaisse en jeune fille, sur une ligne, sur une ligne de variation continue. D'où l'utilisation très originale du play-back chez Carmelo Bene, puisque le play-back assurera une amplitude de variations et leur donnera des règles. C'est curieux, comme il n'y pas de dialogue dans le théâtre de Carmelo Bene ; car les voix, simultanées ou successives, superposées ou transposées, sont prises dans la continuité spatio-temporelles de la variation.

In *Superpositions,* un manifeste de moins. Carmelo Bene/ Gilles Deleuze,
Les Editions de Minuit (1997)

« Une machine de guerre, inséparablement politique et érotique »
G. Deleuze

Le Théâtre et ses gestes

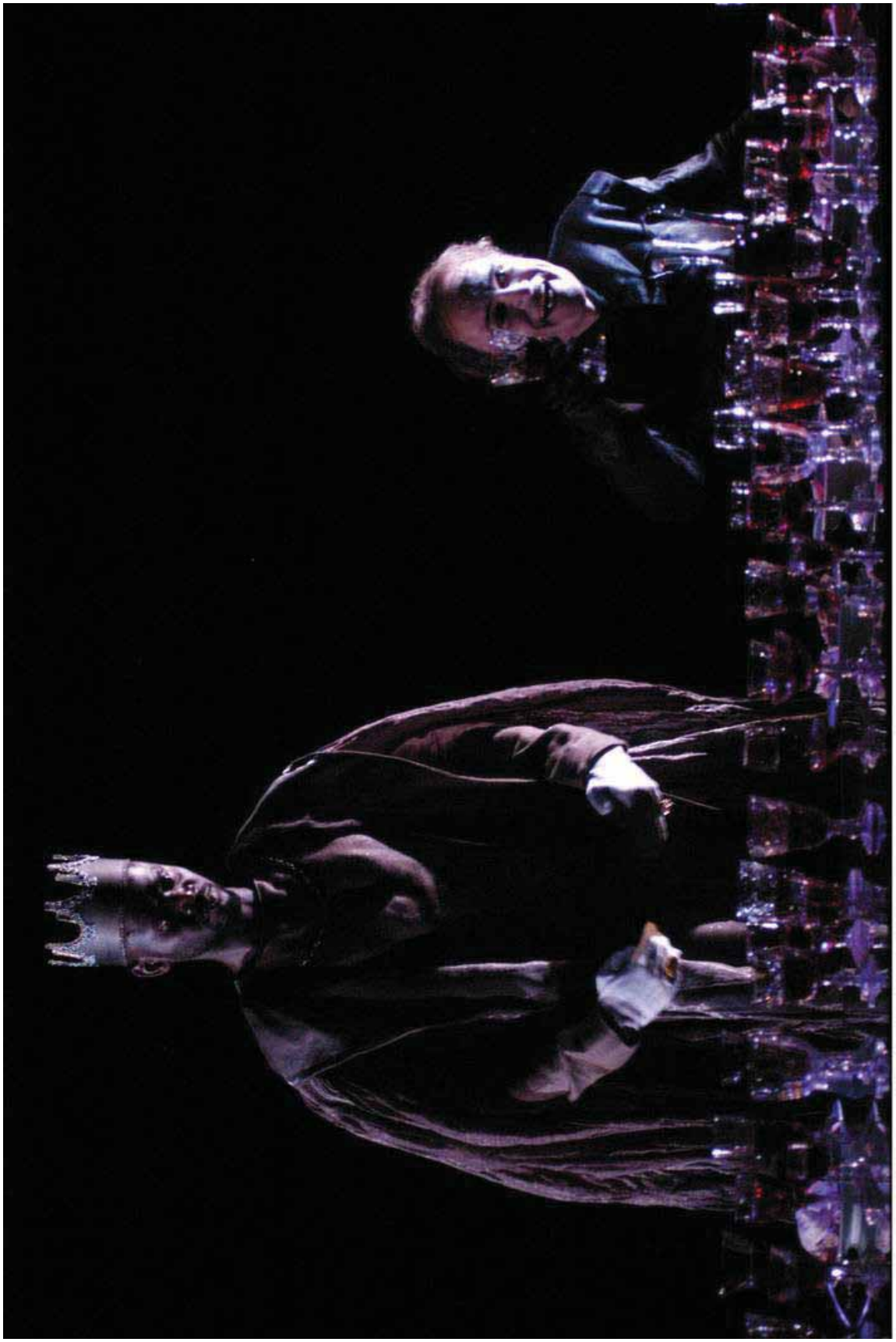
Tout le début de **Richard III** est fait sur deux lignes de variation, qui se mélangent et se relaient, mais ne se confondent pas encore. Les gestes de Richard ne cessent pas de glisser, de changer de hauteur, de tomber pour remonter : et les gestes de la servante, travestie en Buckingham, s'accordent avec les siens. Mais aussi bien la voix de la duchesse ne cesse pas de changer de ton, passant pas toutes les variations de la Mère, en même temps que la voix de Richard balbutie, et se réduit à des articulations de troglodyte. Si les deux variations restent encore relativement séparés, comme deux continuités qui se coupent, c'est parce que Richard ne s'est pas encore constitué sur scène. En ce début, il en est encore à chercher, dans sa tête et dans les choses, les éléments de sa constitution prochaine, il n'est pas encore objet de la crainte, de l'amour et de la pitié, il n'a pas encore fait son "choix politique", pas encore monté sa machine de guerre, il n'a pas encore atteint la disgrâce de "sa" grâce, la difformité de sa forme... Mais voilà que, dans la grande scène avec Lady Anne, Richard va se constituer sous nos yeux. La scène sublime de Shakespeare, qu'on a parfois taxée d'outrance ou d'invraisemblance, ne sera pas parodiée par Carmelo Bene, mais multipliées suivant des vitesses et des développements variables qui vont se réunir en une seule continuité de constitution (non pas une unité de représentation).

1°) Richard, ou bien l'acteur qui joue Richard, commence à "comprendre", il commence à comprendre sa propre idée, et les moyens de cette idée, il fouille d'abord dans les tiroirs de la commode, où sont les plâtres et les prothèses, toutes les monstruosités du corps humain, il les prend, les lâche, reprend une autre, les essaie, les dissimule à Anne, puis s'en pare avec triomphe, il atteint au miracle où la main valide devient aussi crispée, aussi tordue que l'autre, il gagne son choix politique, il constitue ses difformités, sa machine de guerre.

2°) Lady Anne, de son côté entre dans cette étrange complicité avec Richard : elle l'injurie et le hait tant qu'elle est dans sa "forme", amie désemparée devant chaque déformation, et déjà amoureuse et consentante. C'est comme si un nouveau personnage se constituait en elle aussi, et qui mesure sa propre variation, face à la variation de Richard. Elle commence par l'aider vaguement dans sa recherche des prothèses. Et de mieux en mieux, de plus en plus vite, elle va chercher elle-même la déformation amoureuse. Elle va épouser une machine de guerre, au lieu d'un appareil d'Etat. Elle entre elle-même dans une variation qui épouse celle de Richard, ne cessant de se déshabiller et rhabiller continuellement, sur un rythme de régression - progression qui répond aux soustractions - constructions de Richard.

3°) Et les variations vocales de l'un et de l'autre, phonèmes et tonalités, forment une ligne de plus en plus serrée, qui se glisse dans les gestes et inversement. Il faut que le spectateur non seulement comprenne mais entende et voit le but que poursuivaient déjà, sans le savoir, les balbutiements et les trébuchements du début : l'Idée devenue visible, sensible, la politique devenue érotique. A ce moment, il n'y aurait plus deux continuités qui se couperaient l'une l'autre, mais un seul et même continuum où les mots et les gestes jouent le rôle variable en transformation... (il faudrait analyser toute la suite de la pièce, et l'admirable constitution de la fin : où l'on voit bien qu'il ne s'agissait pas pour Richard de conquérir un appareil d'Etat, mais de construire une machine de guerre, inséparablement politique et érotique.)

© Pierre Pidz



Richard III

Rappels historiques

Naissance à Fotheringhay Castle, Northamptonshire en 1452.
Mort à Bosworth en 1485.

Roi d'Angleterre de1483 à 1485.
Fils de Richard d'York.

A la mort de son frère Edouard IV, il se proclame régent et tuteur de son neveu Edouard V, qu'il fit assassiner ainsi que son frère (1484). Le meurtre des enfants d'Edouard le rendit très impopulaire si bien qu'Henri Tudor (Henri VII) s'empara facilement du pouvoir après l'avoir vaincu et tué à Bosworth.

Résumé
de la pièce de Shakespeare

Drame en 5 actes 1592.

Disgracié autant qu'ambitieux Richard d'York, devenu régent du royaume à la mort de ses frères aînés, ne pourra accéder au trône qu'au prix de l'exécution de son propre frère Clarence et des enfants du Roi Edouard IV, ses propres neveux. Monstre de duplicité, il parvient à séduire Lady Anne la veuve d'Edouard, prince de Galles, fils d'Henri VI. Devenu roi sous le nom de Richard III, il règne par la terreur multipliant les infamies et les crimes jusqu'au moment où une révolte éclate. Hanté par les spectres de ses victimes, vaincu et dépossédé par Richmond le futur Henri VII, il trouvera la mort dans La bataille de Boswoth au cours de laquelle réduit à combattre à pied, il lancera son exclamation célèbre : Un cheval! Mon Royaume pour un cheval!

Le renard et le lion

Vous devez donc savoir qu'il y a deux manières de combattre : l'une avec les lois l'autre avec la force la première est propre à l'homme, la seconde est celle des bêtes ; mais comme la première, très souvent, ne suffit pas, il convient de recourir à la seconde. Aussi est-il nécessaire à un prince de savoir bien user de la bête et de l'homme. (...)

Puis donc qu'un prince est obligé de savoir bien user de la bête, il doit parmi elle prendre le renard et le lion, car le lion ne se défend pas des rets. Le renard ne se défend pas des loups. Il faut donc être renard pour effrayer les loups. Ceux qui s'en tiennent simplement au lion n'y entendent rien. Un souverain prudent, par conséquent, ne peut ni ne doit observer sa foi quand une telle observance tournerait contre lui et que sont éteintes les raisons qui le firent promettre. Et si les hommes étaient tous bons, ce précepte ne serait pas bon ; mais comme ils sont méchants et ne te l'observeraient pas à toi, toi non plus tu n'as pas à l'observer avec eux. Et jamais un prince n'a manqué de motifs légitimes pour colorer son manque de foi. De cela l'on pourrait donner une infinité d'exemples modernes, et montrer combien de paix, combien de promesses ont été rendues caduques et vaines par l'infidélité des princes : et celui qui a su mieux user du renard est arrivé à meilleure fin. Mais il faut, cette nature, savoir la colorer, et être grand simulateur et dissimulateur : et les hommes sont si simples et ils obéissent si bien aux nécessités présentes que celui qui trompe trouvera toujours qui se laissera tromper.

Les hommes en général jugent plus par les yeux que par les mains : car il échoit à chacun de voir, à peu de gens de percevoir. Chacun voit ce que tu parais, peu perçoivent ce que tu es : et ce petit nombre ne se hasarde pas à s'opposer à l'opinion d'une foule qui a la majesté de l'Etat qui la défend : et dans les actions de tous les hommes, et surtout les princes où il n'y a pas de tribunal à qui recourir, on considère la fin. Qu'un prince donc, fasse en sorte de vaincre et de maintenir l'Etat : les moyens seront toujours jugés honorables et loués d'un chacun : car le vulgaire se trouve toujours pris par les apparences et par l'issue de la chose ; et dans le monde, il n'y a que le vulgaire ; et le petit nombre ne compte pas quand la foule a où s'appuyer. Certain prince du temps présent, qu'il n'est pas bon de nommer, ne prêche jamais autre chose que paix et bonne foi, et de l'une et de l'autre il est le plus grand ennemi ; et l'une et l'autre, s'il l'avait observée, l'aurait plus d'une fois privé ou de sa réputation ou de ses Etats.

Machiavel, *Le Prince,* Chap XVIII

Le monstre est toujours vivant

(...) En une toute petite heure, Lavaudant et Garcia-Valdès vont nous livrer un concentré de théâtre, un concentré de Shakespeare. Un de ces spectacles dont on ressort avec le sentiment d'avoir "avancé“, d'avoir touché de très près l'essence même de la représentation (...)
Dès les premières tirades de **La Rose et la hache***,* le metteur en scène-acteur, dans les habits de la reine-mère (!), et l'acteur-metteur en scène, monstrueuse-ment vivant, nous immergent dans une fable potache, juvénile et féroce. Telle qu'elle fut montée dans l'urgence, sur la scène de la Ponatière, à Echirolles, en décembre 1979, "dans le même esprit, oui“, corrige Lavaudant. La forme, elle a évolué. "Parce qu'à l'époque, nous avions dû travailler très vite, avec les moyens du bord“. S'il entendait travailler sur les restes de mémoire, Lavaudant voulait avant tout éviter la reconstitution historique. ”Recréer". "Réinventer“, dit-il. (...)
La grande table de banquet surchargée de verres et d'argenterie, autour de laquelle vont s'accumuler toutes les trahisons, les bassesses des rois et des hommes, est toujours là en revanche. Le monstre aussi, encore vivant, sous les traits d'Ariel Garcia Valdès, habité par le feu intérieur de ce Richard III. Comme un chien enragé. “C'est comme ça que ça se passe quand un grand acteur rencontre un grand rôle“, dit Lavaudant.

Richard, portrait of a serial killer

Si l'écriture shakespearienne, depuis vos années collèges, vous a toujours complexé, cette pièce est faite pour vous. **La Rose et la hache***,* c'est **Richard III**, “nettoyé de sa complexité historique“. C'est une suite vertigineuse de très gros plans sur la laideur et les faiblesses d'un homme (des hommes), le destin tragique d'un roi (des rois).
Il était une fois Richard, duc de Gloucester, être difforme, inachevé, "à moitié fini", qui s'en va jouer de ses handicaps, physiques et... moraux, pour parvenir à ses fins. En brillant acteur. "C'est un type qui n'a jamais fait partie de la liste des présélectionnés", s'amuse Lavaudant. Mais qui va "y arriver", comme on dit. En ce sens préfigurateur d'une fameuse devise du XXème siècle : “just do it".
Ici les rêves, les cauchemars, la cruauté et le désespoir d'un homme se succèdent dans une alternance d'instants de folie et de lucidité extrêmes, **La Rose et la hache***,* c'est la danse macabre de Richard III.

Eric Angelica. in *Le Dauphiné libéré.* 13 octobre 2004

Ariel sort du bois

Ceux qui ont vu en scène Ariel Garcia Valdès ne l'ont jamais oublié. Grâce féline, blonde transparence, tendresse perverse ; à la fois là et pas là, complice et dangereux... "Sur le plateau, le seul plaisir est de sentir qu'on peut mettre les gens dans sa poche et ne pas le faire" murmure-t-il de sa voix rêveuse, étrangement enfantine. Il avait 37 ans au festival d'Avignon 1984, quand, dirigé par Georges Lavaudant, il incarnait dans la Cour d'honneur un **Richard III** de Shakespeare séduisant en diable, doublement maléfique...

Est-ce parce que le succès fut trop grand, la fascination du public, trop forte ? Excepté une ou deux apparitions, Ariel Garcia Valdès n'eut soudain plus envie de faire l'acteur. Il s'avoue d'ailleurs peu acteur, ce fils de réfugiés espagnols anarchistes qui passa son enfance caché au fond des bois pour fuir l'école. C'est juste faire du théâtre qu'il voulait, à 17 ans, du côté de Grenoble, avec l'ami Lavaudant. " Etre acteur, c'est lire des bouquins : Jouvet, Stanislavski... Nous, on était plus près du ciné, du jazz, du foot... c'était violent, cruel, joyeux ? le "pourtour" du métier nous nourrissait davantage que son centre. C'est pour ça que j'ai arrêté." Arrêté de jouer seulement. Car treize ans durant, Garcia Valdès a fait de la mise en scène à Barcelone ; et dirige depuis l'école du Conservatoire dramatique de Montpellier. L'antiacteur, professeur d'acteur... C'est pour ses contradictions qu'on n'a jamais oublié l'ange-démon.

Ainsi, le revoilà sur les lieux du crime, retrouvant, dans **La Rose et la hache,** ce même Richard III - revu et corrigé par Carmelo Bene - qu'il avait créé à Grenoble en 1979. Il dit avoir l'impression de reprendre une conversation à peine interrompue, sans nostalgie, sans fatigue du corps non plus. Il dit que le métier d'acteur reste épouvantable, qu'il ne se pose aucune question, ne se concentre jamais : "Si je nomme les choses, c'est foutu ". Il a 57 ans, susurre qu'il voudrait trouver en lui la part aveugle qui crée la lumière, le secret qui montre l'évidence.

Fabienne Pascaud, in ***Télérama.*** le 20 octobre 2004

Georges Lavaudant - biographie

Né en 1947. Après vingt années de théâtre à Grenoble, avec la troupe du Théâtre Partisan d'abord, puis à la codirection du Centre Dramatique National des Alpes (à partir de 1976), et de la Maison de la Culture de Grenoble (en 1981), Georges Lavaudant devient codirecteur du TNP en 1986. Sa première mise en scène au TNP en 1987, fut **Le Régent** de Jean-Christophe Bailly. Georges Lavaudant poursuivait ainsi la démarche commencée au début des années 70 à Grenoble : présenter des auteurs contemporains en alternance avec des classiques. Des textes de Denis Roche (**Louve basse**), Pierre Bourgeade (**Palazzo Mentale**), Jean-Christophe Bailly (dont il a monté deux autres pièces (**Les Céphеïdes** et **Pandora**), Michel Deutsch (**Féroé**, **la nuit**...), Le Clézio (**Pawana)** et, depuis peu d'années ses propres pièces : **Veracruz, Les Iris**, **Terra Incognita**, **Ulysse/Matériaux**, entrecroisés avec le théâtre de Musset, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, Labiche, Pirandello, Genet...

Ses mises en scène, créées principalement à Grenoble jusqu'en 1986, puis à Villeurbanne jusqu'en 1996, ont vu également le jour à la Comédie Française (**Lorenzaccio**, **Le Balcon**, **Hamlet**) à l'Opéra de Paris (**Roméo et Juliette** de Gounod) ; à l'Opéra de Lyon (**L'enlèvement au sérail** de Mozart, **Malcolm** de Gérard Maimone, **Rodrigue et Chimène** de Debussy) et, au-delà des frontières, à Mexico : **Le Balcon, Pawana**; à Montevideo : **Isidore Ducasse**/Fragments ; à Bhopal : **Phèdre** ; à Hanoï : **Woyzeck** ; à Saint-Petersbourg : **"Reflets".**

En 1995 et 1996, il a créé **Lumières (I) "Près des ruines"** et **Lumières (II) "Sous les arbres"**, spectacles conçus par Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch, Jean-François Duroure et lui-même. Il met en scène les comédiens du Théâtre Maly de Saint-Petersbourg dans l'adaptation russe de **Lumières : Reflets**, présenté à l'Odéon en 1997. La même année, il met en scène la création mondiale de **Prova d'orchestra** de Giorgio Battistelli à l'Opéra du Rhin.

Georges Lavaudant est directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe depuis mars 1996. Il y crée avec la troupe de l'Odéon :
Le Roi Lear de Shakespeare (1996), **Bienvenue** de Lavaudant (1996), **Reflets** de Jean-Christophe Bailly (1997), **Ajax et Philoctète** de Sophocle (Petit Odéon, 1997), **Histoires de France** en collaboration avec Michel Deutsch (1997), **La noce chez les petits bourgeois** et **Tambours dans la nuit** de Bertolt Brecht (1998), **L'Orestie** d'Eschyle (1999), **Fanfares** (2000), **Un Fil à la patte** de Feydeau (2001), **La Mort de Danton** de Büchner (2002), **El Pelele** de Jean-Christophe Bailly (mai 2003), **La Cerisaie** de Tchekhov, janvier 2004.
Et y reprend certaines de ses mises en scène récentes :
Un chapeau de paille d'Italie d'Eugène Labiche (1997), **La dernière nuit** de Lavaudant (Petit Odéon, 1997), **Pawana** de Jean-Marie Le Clézio (1997), **Les Géants de la Montagne** de Pirandello (1999, en catalan), **La Rose et la hache** (2004).