

CRÉATION

DU 15 NOVEMBRE AU 7 DÉCEMBRE

TABLEAU D'UNE EXÉCUTION

De Howard BARKER / Mise en scène Claudia STAVISKY



SOMMAIRE

L'auteur	Page 2
Howard Barker	Page 3
Le théâtre de la catastrophe	Page 5
Les oeuvres de Barker	Page 6
Tableau d'une exécution	Page 7
Synopsis	Page 8
Artemisia Gentileschi	Page 9
Les thématiques de la pièce	Page 10
La bataille de Lépante	Page 11
Venise et la peinture au XVI ^e siècle	Page 12
Extraits	Page 13
Les diverses créations de Tableau d'une exécution	Page 18
La mise en scène	Page 19
Claudia Stavisky	Page 20
Entretien avec Claudia Stavisky	Page 21
Entretien avec Christiane Cohendy	Page 24
Équipe de création	Page 25
Les comédiens	Page 26
Carnet de régie plateau	Page 30
Les échos de la presse	Page 32

DU 15 NOVEMBRE AU 7 DÉCEMBRE

TABLEAU D'UNE EXÉCUTION

De Howard BARKER

Mise en scène Claudia STAVISKY

Avec

David Ayala, Carpeta

Geoffrey Carey, Prodo, Un dignitaire

Éric Caruso, Suffici, Un homme en deuil, Le premier marin, Un homme

Christiane Cohendy, Galactia

Anne Comte, Supporta, Une femme en deuil

Valérie Crouzet, Rivera

Simon Delétang, Sordo, Pastaccio

Sava Lolov, Le charpentier, Un homme en deuil, Le troisième marin, Ostensible

Philippe Magnan, Urgentino

Mickaël Pinelli, L'Albanais, Un homme en deuil, Le deuxième marin, L'officiel, Lasagna

Avec la voix de **Didier Sandre**, *de la Comédie Française*

Texte français Jean-Michel Déprats

Scénographie et costumes Graciela Galán

Lumière Franck Thévenon

Son Jean-Louis Imbert

Maquillage et coiffure Cécile Kretschmar

Assistante mise en scène Louise Vignaud

Décor construit à la Comédie de Saint-Étienne.

Peinture Charles Auburtin

Sculpture Olivier Michaud

Production Célestins - Théâtre de Lyon

Coproduction Comédie de Caen - CDN de Normandie, Comédie de Saint-Étienne - Centre dramatique national

Avec le soutien du Grand Lyon, la métropole

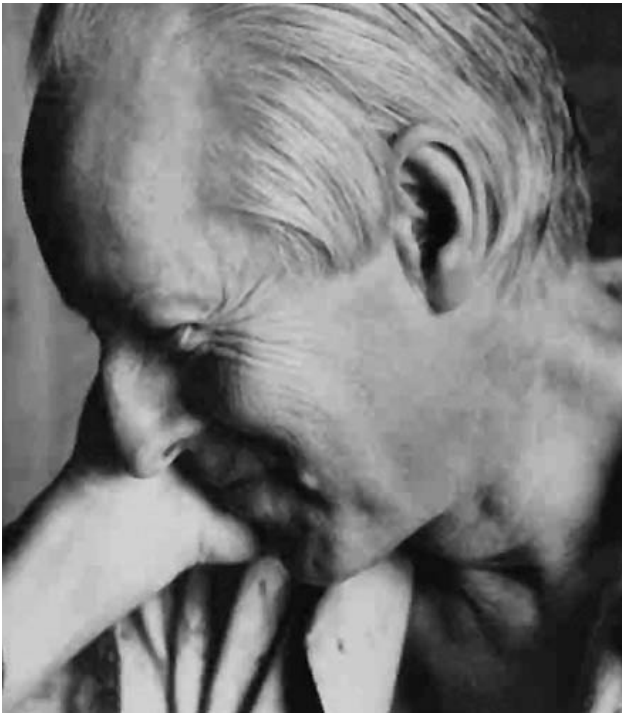
L'équipe des Célestins remercie tous les étudiants de Licence Lettres Modernes de l'Université Catholique de Lyon (UCLy) pour leurs écrits et participations à ce dossier pédagogique.

« Je n'ai pas visité de théâtre. [Parlant de sa famille] aucun de nous n'y allait. Je n'avais pas de préjugés, mais je ne connaissais rien du théâtre. Quand je suis allé au théâtre pour la première fois, j'ai trouvé que c'était un endroit difficile et hostile »

Howard Barker à Nick Hobbes

« Je ne suis influencé, pour autant que j'en sois conscient, par aucun dramaturge, à part Shakespeare. Et il est impossible de ne pas être influencé par lui lorsqu'on considère que la langue est l'élément le plus important au théâtre »

Howard Barker



Howard Barker est né en 1946 en Angleterre à Dulwich. Il est issu du milieu populaire et marqué par l'après-guerre dès son enfance. Ce jeune anglais est un auteur des plus originaux et des plus féconds du théâtre contemporain britannique. Il fut longtemps méconnu en France bien qu'aujourd'hui ses pièces suscitent la curiosité de nombreux traducteurs, metteurs en scène et écrivains. Peintre, poète, auteur d'une cinquantaine de pièces, théoricien du drame et metteur en scène, il écrit notamment pour la scène qu'il s'agisse de théâtre ou d'opéra mais aussi pour la télévision, la radio ou le cinéma.

Sa carrière débute au théâtre politique du Royal Court de Londres, comme d'autres auteurs de son époque tels qu'Edward Bond et David Edgar. Au début des années 1980, ses pièces relèvent d'un théâtre sociopolitique, ayant des thèmes sur le pouvoir et ses vices. En effet, Howard Barker se consacre à l'écriture à partir de la fin des années 1970 alors que le théâtre de l'absurde, mouvement théâtral avant-gardiste, est à ce propos toujours en vigueur. Il débute ainsi à une époque marquée par le renouvellement du théâtre politique, juste avant le développement du théâtre anglais contemporain et après l'abolition de la censure.

En 1987, il fonde avec un groupe d'artistes sa propre compagnie, «The Wrestling School», qui aura pour but de produire exclusivement ses pièces qui appartiennent selon lui au «Théâtre de la Catastrophe». En effet il recherche une conception moderne de la tragédie en s'exprimant sur la complexité des êtres. Il travaille beaucoup sur les thèmes de la violence, de la sexualité et du pouvoir, afin d'explorer l'âme humaine. Barker est partisan d'un théâtre exigeant qui traiterait le spectateur en adulte et qui placerait le langage au centre d'une dramatique nouvelle afin de mieux évoquer la complexité de l'être humain.

Il a écrit de nombreuses pièces comme *13 objets*, *La douzième Bataille d'Isonzo*, *Les Possibilités*, *Judith ou le corps séparé*, ou encore *Combats pour l'amour*. *Tableau d'une exécution*, de son titre original *Scenes from an execution*, est publiée en juin 1993 et a été traduite par Philippe Regniez. Howard Barker ne peut être associé à un mouvement, il a conçu son propre théâtre contemporain : une nouvelle forme de tragédie qui repose sur la souffrance et la catastrophe et dont la création débute par la destruction des codes théâtraux déjà existants.

Au regard de ses réécritures, Howard Barker peut être considéré comme un Shakespeare contemporain à l'esthétique originale. Il est important de souligner la manière dont le dramaturge exorcise la présence écrasante du dramaturge élisabéthain en élaborant une poétique singulière. Bien que Shakespeare soit la source d'inspiration majeure de Barker, Beckett et Tchekhov ainsi que Craig, Brecht et Artaud ont également influencé ce dernier.

Recueils de poèmes, ouvrages théoriques et surtout pièces de théâtre, le parcours d'Howard Barker est ainsi marqué par une abondance de textes que sa plume frénétique place sous le signe du trouble. La singularité de son oeuvre littéraire se manifeste dans l'émergence d'une nouvelle esthétique théâtrale, dont il expose la théorie dans son ouvrage *Argument for a theatre* : le Théâtre de la catastrophe. Réfutant les normes, Howard Barker veut conduire le spectateur vers des terres inconnues, grâce à un théâtre s'élaborant à partir de la «destruction»

Le concept du « Théâtre de la Catastrophe » réside également dans l'idée de renouveler le genre de la tragédie. Il n'est plus question pour Barker de dévoiler un cadre aussi rassurant que celui de la tragédie classique, qui pour lui, n'est plus apte à dire la cruauté et la complexité du monde, dans un siècle où l'horreur règne en maître.

L'auteur britannique ne veut plus éduquer son spectateur par la réaffirmation de valeurs morales tel que peut le faire la catharsis. Il souhaite au contraire les démanteler, les faire « éclater ». La provocation est donc de mise, et se déclare au sein d'une langue crue et brutale dont il mêle les niveaux, mais aussi autour de thèmes toujours virulents abordant les crimes, les pulsions et les passions. La pièce *Tableau d'une exécution* de Barker s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle conception du théâtre et nous entraîne dans un espace imaginaire, où les éléments spatiotemporels sont volontairement vagues et flous. Langage cru, personnages atypiques et provocants, cette pièce nous bouleverse dans nos attentes et donne matière à penser...

Le « Théâtre de la catastrophe » trouve son origine dans un théâtre sociopolitique que met en oeuvre Howard Barker à l'aube de son chemin d'auteur, sous le qualificatif de « théâtre inférieur ». De cette forme dramatique, pourtant conventionnelle, se dégage une conception novatrice du théâtre, où règles et esthétiques alors en vigueur ne cessent d'être détournées. *Claw* est la première pièce prenant pour matière l'esthétique post-brechtienne mais la vidant du même coup de toute substance, par le ton ironique qui se déploie dans son écriture. Barker s'aventure également sur le terrain de la parodie pour renverser les normes de son époque, comme l'illustre la pièce *The Love of a Good Man*. Le théâtre sociopolitique a d'ores et déjà, malgré son aspect comique, une sonorité profondément tragique qui s'amplifiera par la suite dans l'oeuvre de Barker. En effet, il ouvre le champ d'une esthétique de l'extrême où se dévoile une violence sans retenue, se développant dans des thèmes tels que la guerre, la lutte des classes et la société britannique. D'autres pièces vont suivre dans cette lignée, telles que *That Good Between Us* et *The Hag of a Gaol*.

Pourtant, Howard Barker est loin de produire un théâtre réaliste, et on constate ce parti pris dans l'abondance de lieux fictifs dans ses pièces. En outre, le théâtre sociopolitique se singularise par une rupture totale avec toute forme de théâtre didactique, dont l'intention réside dans la diffusion d'un message et qui, selon Barker « traite son public comme un chien en laisse ». En effet, ce dernier déclare : « [...] [L]es attentes du public, forgées par trois décennies de théâtre politique, ont induit chez lui une servilité intellectuelle. Cette servilité s'exprime à travers le besoin désespéré de message, lequel dénigre l'expérience artistique ». Il y a donc une impossibilité pour l'auteur de combiner la transmission d'un « message » et « l'expérience artistique », laquelle représente le fondement de sa conception du théâtre, se devant avant tout d'avoir une résonance profonde sur le spectateur. Howard Barker ne désire pas produire un théâtre qui conforte le spectateur dans ses habitudes mais qui, au contraire, s'empresse de le travailler, de bouleverser ses attentes et ses conceptions, l'entraînant aux confins de son inconscient.

Afin que cette réflexion sur soi, sur le monde et sur l'homme puisse s'accomplir, le théâtre de Barker s'inscrit non seulement dans un processus de destruction des normes, mais aussi de l'espace. Dans ses pièces, Barker plonge le spectateur dans un univers où rien ne le raccroche au réel, où la violence des mots et des images, la singularité des personnages bravant les interdits l'invite à un questionnement profond. C'est pourquoi les lieux de ses œuvres semblent appartenir à un temps suspendu, à un imaginaire lointain.

« J'affirme que le pouvoir du théâtre devrait être bien plus grand qu'il ne l'est dans le monde contemporain mais qu'il a délibérément choisi de s'émasculer lui-même en imitant les façons de faire de ses rivaux. Les écrivains adorent se penser eux-mêmes comme des éducateurs, et ont subordonné les acteurs à leurs désirs. Ils ont créé un théâtre de moralité presque aussi rigide que la scène médiévale et ont contribué à un nouveau style de conformisme social. Ils ont dit ce qu'ils savent, et n'ont pas osé s'aventurer là où ils ne savent pas, ce qui est le territoire authentique du théâtre de boîte noire. Je suis, moi aussi, un moraliste, mais pas un puritain.

Par moraliste j'entends celui qui est dur avec la morale, qui l'expose au risque, à l'oubli même, et ce n'est pas pour rien que j'ai choisi pour domaine le théâtre puisque le théâtre, par essence, n'est pas un lieu moral, comme l'ont bien compris nos ancêtres en le frappant régulièrement d'interdit. Cela fait longtemps que personne n'a plus voulu interdire le théâtre dans ce pays, et le fait parle de lui-même.

Le théâtre est responsable, il est loyal, il contribue activement à faire respecter les réglementations morales. Je me permets de revenir une dernière fois à l'écrivain qui croit que le but de sa vie et de son art est de « faire que les gens se comprennent les uns les autres ». Je dois admettre que pendant des années, quand les gens me demandaient pourquoi j'écrivais, j'avais moi-même recours à ce genre de platitudes lamentables, bien que ce fût avec un profond sentiment de mauvaise foi. J'avais le sentiment que l'art était un luxe et qu'il fallait le défendre contre les accusations de complaisance ou de privilège. En fait, j'écrivais parce que j'en avais besoin. J'écrivais pour moi. Mais cela semblait impardonnable. Ce n'est que plus récemment que j'ai compris qu'en écrivant pour moi, je servais aussi les autres, et que je ne pouvais pas servir les autres si je ne me servais pas moi-même. Plus un artiste se limite lui-même, moins il est utile à ses frères humains ; plus il ose, plus il explore, plus il est immoral, mieux il sert. Alors, il ou elle devient l'ennemi du mensonge collectif. Alors, il ou elle court le risque de voir son oeuvre rejetée.

Le grand art vit en dehors du système moral, et son public, en conscience ou non, réclame cela, particulièrement dans un théâtre où l'obscurité même est la condition d'un pacte secret, un pacte de transgression volontaire, de suspension de la conscience, entre l'acteur et le public. »

Howard Barker

« Le théâtre sans conscience », in *Arguments pour un théâtre*,
Les Solitaires intempestifs, coll. « Essais », 2006, p. 107

LES OEUVRES DE BARKER

2001, Tableau d'une exécution / Les Possibilités

Œuvres choisies vol.1 (réédition en 2010)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2002, Blessures au visage / La Douzième Bataille d'Isonzo

Œuvres choisies vol.2 (réédition en 2009)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2003, La Griffe / L'Amour d'un brave type

Œuvres choisies vol.3 (réédition en 2015)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2003, Gertrude [Le Cri] / Le Cas Blanche-Neige [Comment le savoir vient aux jeunes filles]

Œuvres choisies vol.4 (réédition en 2009)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2004, 13 objets [Études sur la servitude] / Animaux en paradis

Œuvres choisies vol.5 (réédition en 2012)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2005, Embrasse mes mains

12 Petites Pièces pour Adolescents

Collection Théâtrales Jeunesse

2007, Judith, Le Corps séparé / Vania

Œuvres choisies vol.6 (réédition en 2014)

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2007, Il faut manger

25 Petites Pièces d'Auteurs

Éditions Théâtrales

2009, La Cène / Faux Pas

Œuvres choisies vol.7

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2011, Ce qui évolue, ce qui demeure / Graves Épouses/ animaux frivoles

Œuvres choisies vol.8

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2014, Innocence / Je me suis vue

Œuvres choisies vol.9

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

2015, Und / Lentement

Œuvres choisies vol.10

Collection Répertoire contemporain, Collection Scènes étrangères

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

SYNOPSIS

République de Venise, 1571, en pleine Renaissance. Galactia, femme et peintre, se voit commander un tableau monumental pour commémorer la bataille de Lépante et glorifier la victoire de l'État vénitien sur l'Empire ottoman. Au lieu de mettre en scène l'apologie du combat, elle choisit de peindre la vérité d'une guerre, sa réalité faite de chairs mortes et de corps à vif. Le troublant tableau vient alors heurter le politique, entraînant Galactia dans un duel où l'art se fait l'ennemi des mécaniques du pouvoir.



© Simon Cosselin

Cru et cruel, *Tableau d'une exécution* fouille en une vingtaine de tableaux la sphère intime et publique de la création d'une œuvre d'art à travers le parcours tortueux d'une femme à l'état brut. Dans une langue d'une profondeur poétique sans concession aucune, vive et mordante, les mots dévoilent des corps sensibles, convulsifs, acérés. Rien n'est montré dans cette pièce et pourtant la poésie est tout entière sur le plateau. Peintre autant qu'auteur, Howard Barker confronte l'exécution d'une œuvre d'art à la mise à mort de l'expérience créatrice face au pouvoir politique.

ARTEMISIA GENTILESCHI



Autoportrait en Allégorie de la peinture 1638-1639, Royal Collection, Windsor
photo © Simon Gosselin

Artemisia Gentileschi est la peintre inspiratrice du personnage de Galactia dans *Tableau d'une exécution*. Née en 1593, elle est issue de l'école caravagesque du XVII^e siècle et sa vie, marquée par des épisodes dramatiques, s'apparente à un combat permanent pour faire reconnaître son talent et sa place dans un milieu réservé aux hommes. Contrairement à une idée répandue, Artemisia Gentileschi n'est pas la première femme peintre reconnue dans l'histoire de l'art. Depuis le XVI^e siècle, où le statut de l'artiste est sorti du cadre de l'artisanat anonyme pour devenir celui d'un « travailleur intellectuel » nommément reconnu, de nombreuses femmes ont exercé l'art de la peinture, notamment en Flandre et en Italie. Mais Artemisia est sans doute la première à avoir acquis une notoriété comparable à celle d'artistes masculins, tant en raison de son talent que des événements qui ont marqué sa carrière et sa vie personnelle.

Fille d'Orazio Gentileschi, un peintre installé à Rome et spécialisé dans la décoration des églises et palais, elle a grandi entre les ateliers et les chantiers de son père, et y a fait son apprentissage artistique. À l'âge de seize ans, sa maîtrise technique lui permet non seulement de participer aux travaux de son père, mais aussi de réaliser ses premières œuvres personnelles. Elle exprime alors avec force sa volonté de consacrer sa vie à la peinture.

Longtemps partagé entre la crainte des difficultés qui attendent sa fille et le désir d'encourager une vocation servie par un talent incontestable, Orazio finit par céder. Juste avant de partir à Florence, Gentileschi peindra le premier tableau de toute une série sur le thème de *Judith et Holopherne*, d'après le récit tiré de l'*Ancien Testament*, qui raconte l'histoire inventée d'une héroïne juive. Elle met à profit le clair-obscur que Caravage a mis à la mode et sa façon de resserrer l'action pour créer des images spectaculaires qui ont suscité l'admiration ou l'horreur, selon l'époque. Le temps est suspendu, l'atmosphère est feutrée et la personne qui regarde a l'impression de participer à la scène. Sans parler du côté spectaculaire de l'égorgeement, qu'elle rend réaliste. Dans le souci de parfaire sa formation, il la confie à un peintre de ses amis, Agostino Tassi, artiste rompu aux nouvelles techniques de la perspective. Cette rencontre va bouleverser l'existence d'Artemisia, d'abord sur le plan artistique, puis sur le plan personnel. Son professeur tombe amoureux d'elle, la viole, puis lui promet le mariage et avoue finalement qu'il est déjà marié, ce qui conduit Orazio Gentileschi à l'assigner en justice.

Le procès, dont les minutes ont été intégralement conservées, dure neuf mois et se déroule dans des conditions effroyables: Artemisia, constamment dénigrée et humiliée par les juges du tribunal papal, subit un examen gynécologique public et le supplice de la question pour preuve de sa bonne foi. La torture consistant à lui enserrer les doigts dans des fils métalliques ne vise pas seulement à la mettre à l'épreuve, mais aussi sans doute à provoquer des blessures irréparables pour mettre un terme à sa carrière artistique. Mais elle tient bon, et sort du procès plus déterminée encore à s'imposer dans le monde de la peinture. Elle y parvient en quelques années à peine : reconnue du public et des mécènes, sollicitée dans toutes les villes d'Italie et jusqu'à la cour d'Angleterre, première femme à être admise dans des académies de peinture, elle laisse une oeuvre considérable, objet de la présente exposition. Mais les terribles épreuves qu'elle a subies marquent durablement son art : la tonalité sombre des couleurs, comme le choix de thèmes dramatiques souvent empruntés à la mythologie et à l'histoire, révèlent une vision pessimiste du monde, où la violence et la mort sont omniprésentes. La jeune femme meurt en 1652 et laisse derrière elle de nombreux chef-d'oeuvres.

Une femme en avance sur son temps, dont le courage, la détermination et la liberté d'esprit ont fait une icône des mouvements féministes du XX^e siècle, en particulier aux États-Unis. De tous temps et en tous lieux, les progrès de l'art, des sciences, et plus généralement de la pensée, n'ont cessé de se heurter aux préjugés, à l'immobilisme, aux religions et aux pouvoirs établis.

LES THÉMATIQUES DE LA PIÈCE

Tableau d'une exécution, représentée avec succès pour la première fois en 1986, est une œuvre hors-normes, qui use des ressorts du théâtre classique pour mieux se jouer du public et éveiller sa conscience. Au Théâtre de l'Épique, le dramaturge anglais a substitué le « Théâtre de la Catastrophe », moins réaliste, moins didactique, aux réponses moins tranchées, mais néanmoins érigé sur la base de « règles », tout comme la dramaturgie brechtienne : le théâtre de la Catastrophe « *nest manifestement pas une expérience associée au divertissement* » déclare l'auteur, qui, dans cette pièce, nous plonge dans une Venise de la Renaissance réinventée pour les besoins des thèmes qu'il a souhaité soumettre à nos esprits. Le personnage central est une femme peintre, Galactia ; une personnalité complexe et contradictoire, vouée à son art.

Lorsque Urgentino, Doge de Venise, lui commande une toile immense censée représenter la bataille navale de Lepante contre les Turcs, Galactia déborde de vitalité ; son enthousiasme est tel qu'elle en délaisse un peu son amant, le peintre Carpeta ; un homme qu'elle aime pourtant sauvagement, tout en méprisant un peu ses tableaux religieux. Car Galactia sait se faire tour à tour arrogante, cruelle, sensuelle ou maternelle ; mais ce qui compte après tout, c'est qu'elle soit l'un des meilleurs artistes de la cité ; elle peindra ce tableau, soit, mais uniquement la vérité crue et sanglante du carnage, afin de « donner naissance à la vérité » ; elle en oublie la vérité politique...

D'autres tentent de la persuader d'abandonner ce projet, conscients que cette toile ne saura qu'irriter le Doge et Ostensible, le Cardinal, qui en attendent plutôt une exaltation guerrière de l'héroïsme vénitien... Car même si le Doge est un mécène avisé, grand admirateur du mouvement qui agite les œuvres de la peintre, il est aussi un politicien sans scrupules. Tout du long, nous suivons la conception douloureuse et exaltante d'une œuvre unique, « une grande cascade de chair » ; la composition même de la pièce, quasi picturale, s'adapte parfaitement au thème central : une succession de tableaux vivants, d'instantanés qui soulève peu à peu le voile sur la lutte de l'artiste aux prises avec son travail, pourchassée par les reproches de son amant et de sa fille, par les conseils du Doge et par les mises en garde de Rivera, une intellectuelle « amie » des arts.

Subissant ces affrontements verbaux avec hargne, passion ou désinvolture, Galactia ne cède pourtant pas et peindra sa vérité, ce que lui dictent sa raison et son cœur. Elle refuse de « *peindre comme un homme* », s'opposant au culte masculin de la force et du combat. Au lieu d'exalter la plus grande victoire dans l'histoire de Venise comme l'attendent ses commanditaires, elle révèle la tromperie idéologique à laquelle ils souscrivent. Le portrait que Galactia fait de l'amiral dénonce son hypocrisie en révélant « *la dureté absolue* » de son visage. Elle peint le combat dans toute son horreur sanglante et accentue la violence des combattants, leurs souffrances et leur mort : « *une pluie de lambeaux et de chair* ». Leurs visages sont marqués par la haine, la douleur, le mépris et le désespoir, tous ces aspects qui sont refoulés dans l'historiographie officielle. Son tableau exprime de la sympathie aux victimes, et ce, même s'il s'agit de victimes ennemies. En dénonçant la victoire comme impure, la femme peintre contredit la glorification du triomphe par l'État et discrédite l'abnégation patriotique au lieu de l'encourager.

Jamais nous ne verrons l'œuvre et pourtant, l'évocation qui nous en est offerte à travers la fougue de l'artiste est suffisamment éloquente pour que l'on se dise qu'on préfère après tout ne pas avoir à l'admirer : la terreur se lit sur les visages grimaçants, la nausée submerge les corps et le Cardinal n'hésite pas à la condamner comme « maligne ». On s'en doute, le corps politique et religieux est incapable de comprendre une telle vérité, voire d'admettre que les êtres soient faits d'abord de chair et de sang, et qu'une femme capable de peindre ainsi ne puisse être que perverse.

Tableau d'une exécution explore de nombreux thèmes qui se heurtent ou se mêlent les uns aux autres : un théâtre de la dénonciation subtile (contre l'hypocrisie de l'appareil étatique, qui souhaite tout contrôler, jusqu'aux arts) et de questionnements moraux : un tableau laisse-t-il transparaître le sexe de l'artiste ? Quels sont la responsabilité et le rôle de l'artiste dans le monde ? Un artiste doit-il céder au politiquement correct ou assumer son art ?

Soit, la pièce de Howard Barker est d'abord politique, mais s'attache aussi à faire le portrait poignant d'une femme d'exception, que tous ceux qui l'entourent souhaiteraient pouvoir traiter en femme plutôt qu'en peintre. Galactia illustre ainsi à merveille le principe premier du théâtre de la catastrophe : l'art authentique est indigeste, il irrite, interroge ; un principe qui s'applique autant à la pièce qu'au tableau de Galactia.

LA BATAILLE DE LÉPANTE

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



La bataille de Lépante 07/10/1571 - artiste inconnu fin XVIème - (127 cm x 232 cm) National Maritime Museum, Greenwich/London

En août 1570, un an avant la terrible bataille, la situation s'envenime. Forts de 360 galères et de 50 000 hommes, les Turcs s'emparent de Chypre, possession vénitienne à l'est de la Méditerranée. Famagouste tombe et les représentants des différents Etats finissent par s'entendre. Ils signent un pacte à Rome, le 24 mai 1571. Il s'agit d'un traité instaurant une alliance tout à fait comparable à celle de l'OTAN, et cela il y a plus de 400 ans. Cette alliance militaire, baptisée «Sainte Ligue», regroupe les plus grandes puissances européennes, l'Espagne, la Savoie, la Sicile, Venise, Gênes et Malte. Au matin du 7 octobre 1571, six cents navires se font face au large des côtes grecques. Plus de cent mille hommes combattent dans chaque camp. Bénéficiant de l'armement le plus perfectionné de l'époque, chrétiens et musulmans engagent un bras de fer sans pitié dans le golfe de Patras, pour la domination de la Méditerranée.

Au matin du 7 octobre 1571, le soleil est au rendez-vous. Quelques minutes plus tard, chrétiens et musulmans vont donner l'assaut et l'affrontement va commencer. La supériorité numérique des Turcs est évidente. Mais les chrétiens ont l'avantage au plan de l'armement. Quelques instants après, c'est l'abordage.

«La bataille fut d'une violence inouïe. Sept mille chrétiens et vingt-cinq mille Turcs furent décimés. La mer devint rouge sang, tant il y avait de victimes», dit Tiberio Morro, historien militaire.

VENISE ET LA PEINTURE AU 16ÈME SIÈCLE

Le XVI^e siècle est incontestablement la plus riche période de l'histoire de la peinture vénitienne. Bien que les peintres vénitiens soient parfaitement informés des réalisations artistiques du centre de l'Italie, ils poursuivent leurs propres recherches sur la lumière et la couleur. Les principaux peintres vénitiens du début du XVI^e siècle sont Titien, Tintoret et Véronèse, et s'intéressent à la figure de la femme, plus particulièrement au nu, qui est essentiel dans la peinture vénitienne, et on peut dire que c'est à Venise que l'expression la plus charnelle du nu féminin s'exprime.

Il y a alors à cette époque, l'ambiance générale de la Contre-Réforme, c'est-à-dire le moment où, au Concile de Trente, l'Eglise catholique essaie de refonder une vision, une pratique et une illustration de la religion par les images, combattant le protestantisme qui avait gagné une grande partie de l'Europe.

Les Vénitiens étaient très fiers, ils étaient une des places les plus fortes d'Europe sur le plan économique et social, et ils mettaient cette fortune considérable au service de l'image d'eux-mêmes, à travers des églises somptueuses, des palais magnifiques. La situation de Venise elle-même est extravagante, aucune autre ville n'avait cette forme d'urbanisme tellement étonnant. Pour chacun des marchands, il s'agissait de commander au meilleur architecte, au meilleur peintre, au meilleur sculpteur, les plus beaux monuments, les plus beaux tableaux. Venise est au comble de sa gloire financière. Car c'est une ville d'argent, il ne faut pas l'oublier. Les sénateurs, les procureurs, le Doge, sont avant tout des marchands qui ont été anoblis, dont la fortune est construite sur le commerce, essentiellement avec l'Orient. C'est une place commerciale et économique très forte de banquiers et de commerçants qui font venir de l'Orient souvent très lointain ce qui n'existe pas en Europe, et notamment les épices.

Ce moment très fort va être symbolisé par la fameuse bataille de Lépante. Cette bataille est un effondrement de la flotte turque, plutôt symbolique que réel. À cela s'ajoute un autre événement très fort : la peste dans les années 1574-76, qui va marquer l'imagination des peintres.

Ces deux événements marquants vont toucher les peintres de Venise, ils vont de plus en plus représenter des scènes macabres, des transports de corps, d'une façon très imprégnée par ces malheurs.

SCÈNE 2

Un palais à Venise. Le Doge examine un croquis.

URGENTINO - Je ne vois pas mon frère.

(Un temps)

GALACTIA - Vous ne voyez pas votre –

URGENTINO - Bien sûr que je le vois, ne soyez pas obtuse. Naturellement que je le vois, je veux dire que je ne vois pas assez mon frère. J'aime mon frère et je veux le voir davantage. C'est l'amiral de la Flotte et il n'est pas assez grand sur la toile.

GALACTIA - Il fait – quatre mètres de haut.

(Un temps)

URGENTINO - Écoutez, j'espère que nous allons devenir amis.

GALACTIA - Moi aussi.

URGENTINO - J'aime être ami avec tout le monde. C'est une de mes faiblesses. Mais si nous sommes appelés à être des amis, il me semble qu'il nous faut nous comprendre. Je sais que vous vous êtes une artiste et moi je suis un homme politique, et nous avons tous les deux toutes sortes de petites habitudes, de façons de parler, de croyances et ainsi de suite, auxquelles nous ne serions heureux de renoncer ni l'un ni l'autre, mais afin que la communication soit plus facile, puis-je suggérer que nous arrêtions ce petit ballet de l'amour propre pour nous concentrer sur les faits ? Les faits simples et incontournables ? Mon frère est Amiral de la Flotte et il n'est pas assez en vue sur ce croquis. Voilà tout ! Vous aimez ma veste ? Elle est en soie de Damas.

GALACTIA - Elle est très belle.

URGENTINO - Elle est belle. Je prends les vêtements très au sérieux.

GALACTIA - C'est une chose que j'admire chez un homme.

URGENTINO - Ah bon ? Alors nous allons nous entendre ! Je me flatte de mon bon goût, et mon bon goût s'étend même aux artistes. Saviez-vous que Carpeta a failli obtenir ce travail ? Les cardinaux de la commission des beaux-arts désiraient que ce soit lui.

GALACTIA - Vraiment ?

URGENTINO - Je me suis farouchement opposé à eux. J'ai dit qu'il était fini. Il est fini, n'est-ce pas ? Totalemment.

GALACTIA - Il n'a que trente-cinq ans.

URGENTINO - En aurait-il dix-sept ! Il est fini. Écoutez, je sais que les artistes font semblant de montrer de la bienveillance envers leurs confrères, mais soyez franche, vous vous détestez tous –

GALACTIA - En l'occurrence ce n'est pas le cas –

[...]

URGENTINO - Certes, certes, naturellement, mais au fond –

GALACTIA - Non. En l'occurrence. Non.

URGENTINO - Vous refusez de l'admettre. Cela me plaît. Vous refusez de l'admettre, soit ! Signora, j'ai pris des risques en vous soutenant, savez-vous pourquoi ? Parce que vous suez. Vos tableaux suent. Muscles. Articulations. Tibias. Personne ne se drape dans vos tableaux. Les personnages s'affrontent. Même les baisers, c'est du muscle. Vous voyez, j'ai des yeux, je regarde, mais je renifle aussi, je renifle votre toile et elle sent la sueur. Vous me trouvez blessant ? Je suis un admirateur.

GALACTIA - Je me réjouis de votre appréciation.

URGENTINO - Bien ! Mais écoutez, il s'agit d'une commande de l'État, d'un investissement, un investissement que nous, République de Venise, nous faisons en vous, Galactia. Le pouvoir et l'artiste. La grandeur vous appelle, et la grandeur impose des contraintes. Vous aimez ces raisins ? Ce sont des raisins de Crète. Nous avons laissé là-bas deux mille soldats morts, mais nous avons les raisins. Un peu de sable. Un peu d'histoire.

GALACTIA - Que cherchez-vous à me dire ?

URGENTINO - Je suis en train de vous dire qu'on ne vous a pas demandé de peindre le mur du fond d'un presbytère. Je suis en train de vous dire qu'une toile qui fait trente mètres de long n'est pas un tableau, c'est un événement public.

GALACTIA - Je sais cela. C'est la raison pour laquelle je suis ici.

URGENTINO - Bien ! Vous êtes ambitieuse, et l'ambition est une belle chose mais elle implique un changement de perspective. Mon frère est assez grand, mais est-il placé au bon endroit ? C'est ce que j'avais en tête quand je vous ai dit que je ne voyais pas mon frère. Vous voyez, j'ai le sens de l'humour !

GALACTIA - Oui, oui –

URGENTINO - Vous voyez !

GALACTIA - Moi aussi j'ai le sens de l'humour –

URGENTINO - Signora, vous avez à l'évidence le sens de l'humour, seule une artiste dotée du sens de l'humour placerait l'amiral de la Flotte dans un recoin aussi obscur ! Malgré sa taille, il ne domine pas le dessin. C'est très spirituel de votre part mais, voyez-vous, moi aussi j'ai de l'esprit, alors soyons sérieux, voulez-vous ?

GALACTIA - Vous trouvez que le tableau pêche par sa composition ?

URGENTINO - Signora Galactia ! Ferais-je une chose pareille ? C'est vous l'artiste ! Je ne fais que vous rappeler certaines priorités. Un grand artiste doit avant tout être responsable, sinon tous ses coups de pinceau, toutes ses couleurs, si brillantes soient-elles, ne le porteront jamais au premier rang.

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

URGENTINO - Excellent !

[...]

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

URGENTINO - Excellent !

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

URGENTINO - Merveilleux ! Vous voyez, vous êtes passion née, vous êtes magnifique !

GALACTIA - Leur couper le souffle, les faire blêmir !

URGENTINO - Parfait ! Parfait ! Mais aussi les rendre FIERS.

SCÈNE 4

[...]

GALACTIA - Carpeta, comment fais-tu pour peindre la pitié ? Tu as toujours peint la pitié, moi jamais. Dis-moi comme on fait.

CARPETA - Je ne crois pas que tu puisses peindre la pitié, Galactia.

GALACTIA - Pourquoi ?

CARPETA - Je ne crois pas que tu éprouves de la pitié, donc tu ne peux pas la peindre.

GALACTIA - Ah. À présent tu deviens méchant.

CARPETA - Non. Toi tu es violente, donc tu sais peindre la violence. Tu es furieuse, donc tu sais peindre la fureur. Et le mépris, ça tu sais peindre. Oh, oui, tu sais bien peindre le mépris. Mais tu n'as pas assez de grandeur pour peindre la pitié.

GALACTIA - Assez de grandeur ?

CARPETA - Pas de chance pour toi, car si tu savais peindre la pitié, l'Église te soutiendrait, et si tu savais peindre la gloire, tu satisferais l'État. Mais tu ne plairas à personne.

GALACTIA - Tu sais ce que je crois ? Je crois que tu es merveilleux pour faire ton propre éloge. Merveilleux. Mais la pitié n'a rien à faire avec la grandeur : c'est le renoncement. Le renoncement à la passion, ou la passion du renoncement. Capituler devant ce qui est. Plutôt que de m'apitoyer sur ce mort, je dirais – le coupable il est là, accuse-le, identifie-le. Cerne les responsabilités. Sinon le monde n'est qu'un vaste marécage de larmes obscènes qui clapote sur les bottes des salauds. Tu peins très bien la pitié, mais tu subis tout, et pour finir tu trouves les plaies du Christ – excitantes. Tu trouves la souffrance – érotique. Tes crucifixions – ont quelque chose de glauque. L'Église les adore, les évêques en sont onctueux de plaisir, mais à la vérité, ce sont plutôt des images pornographiques, Carpeta. Et si tu étais normal, tu aimerais une femme plus jeune.

SCÈNE 5

[...]

SUPPORTA - Donne-leur ce qu'ils veulent, et ils t'aimeront. Ils t'acclameront. Et après, aucune femme peintre n'aura à lutter contre les préjugés, parce que tu auras prouvé notre valeur. Tu vois, je pense que tu as une responsabilité – pas envers l'État, mais envers les femmes de Venise. Peins tes émotions, bien sûr, tel est ton pouvoir, mais laisse entrer le public, partage avec lui. Le dessin du Turc les insulte.

GALACTIA - Tu veux que je peigne comme un homme.

SUPPORTA - Non –

GALACTIA - Si, tu veux que je fasse un tableau d'homme.

SUPPORTA - Absolument pas. De toute façon quel homme sait peindre comme toi la vigueur, l'effort, la souffrance ? Aucun homme.

GALACTIA - Et aucun homme n'a sincèrement horreur du meurtre. Tu me demandes d'être responsable mais le vrai message c'est : « Célèbre la bataille ! ».

SUPPORTA - Je pense à toi.

GALACTIA - Ah bon ?

SUPPORTA - La vie est chiche, elle ne te donne qu'une part de gâteau. Songe à la façon dont ils vont t'attaquer, ils diront : « Cette femme nous nargue, elle raille notre sacrifice. » Tu arpentes ton propre esprit, tu traques ta propre vérité, mais c'est peut-être de la vanité de refuser tout compromis. Tu es peut-être arrogante, y as-tu pensé ?

GALACTIA - Arrogante, moi ?

SUPPORTA - Tu as beau plaisanter –

GALACTIA - Supporta, écoute-moi. L'acte de peindre est un acte d'arrogance. C'est arrogant de décrire le monde puis de jeter le résultat à la face du monde. C'est arrogant de rivaliser avec la nature en peignant une fleur, ou de défier Dieu en créant de plus beaux paysages que lui. Peindre c'est se vanter, et si tu n'aimes pas la vantardise, ne peins pas. Maintenant, laisse-moi me concentrer. Je négocierai avec le pouvoir parce qu'il le faut. Je lécherai les fentes du doge s'il le faut, parce qu'il a le pouvoir. Je ne suis pas totalement idiot et j'aime manger et boire autant que toi.

SCÈNE 10

[...]

URGENTINO - J'ai, voyez-vous, le plus profond respect pour la Signora Galactia, comme peintre et comme femme.

CARPETA - Moi aussi. Je pense qu'elle est –

URGENTINO - Ne m'interrompez pas –

CARPETA - Excusez-moi –

URGENTINO - Un profond respect. Elle n'est pas finie. Assurément elle n'est pas finie; elle bouge, elle voyage, c'est une sorte de météore qui trace sa voie à travers les espaces obscurs, sans subir d'attraction, je veux dire l'attraction d'astres plus puissants, elle ne subit d'autre influence que celle de son propre désir, et elle a par sa persévérance et peut-être aussi par sa perversité – créé un mouvement, une sorte d'école, et elle est brillante. Le cardinal et moi-même avons pensé et décidé ensemble que Venise ne pouvait manquer de célébrer son génie parce que pour un foyer artistique tel que Venise, pour une clique cynique de bureaucrates tels que nous, qui aimons nous flatter de notre bon goût, laisser filer un gros poisson entre les mailles de notre mécénat, ce serait une erreur. Je vous taquine, mais nous avons horreur de rater qui que soit.

OSTENSIBILE - Nous aurions horreur de vous rater.

URGENTINO - Oui, nous aurions horreur de vous rater vous aussi. Donc nous l'avons choisie. Le talent est rare et précieux, et naturellement il est aussi explosif. Que se passe-t-il, est-elle folle ?

(Un temps)

CARPETA - Folle ? Si elle est folle ? Elle – oui, elle est peut-être un peu folle, elle me demande tout le temps de quitter ma femme. Et – tout à l'avenant. C'est une forme de folie.



DIFFERENTES MISE EN SCÈNE



© Zuleika Henry

1984, théâtre radiophonique

« Tableau d'une exécution » a premièrement été connu de public sous une forme d'une émission de radio, présentée sur BBC. Glenda Jackson prêtait alors sa voix au personnage de Galactia.



© Matthias Olmeta

1990, mise en scène de Ian McDiarmid

Première mise en scène à Londres sur la scène de l'Almeida Théâtre. Avec Glenda Jackson qui reprend son rôle de Galactia.



© Sara Krulwich/The New York Times

2001, mise en scène d'Hélène Vincent - Théâtre des Célestins

Si la metteuse en scène a été enthousiasmée par la force dramaturgique et psychologique du texte d'Howard Barker, elle a néanmoins demandé une nouvelle traduction par Jean-Michel Déprats pour mettre en avant la complexité poétique et narrative de la langue de l'auteur. Le travail scénique d'Hélène Vincent s'est concentré autour de la réponse aux enjeux artistiques posés par la pièce comme les relations conflictuelles entre artistes et institutions que cela soit au XVème siècle à Venise ou à notre époque. Le metteur en scène a aussi mis en exergue d'autres questionnements que soulèvent Howard Barker dans sa note d'intention en 2009 : « Qu'en est-il de l'intérêt que les artistes manifestent à l'égard du travail d'autres artistes ? (...) Qu'en est-il de la relation amoureuse entre deux artistes, lorsque la femme est l'artiste majeur ? Qu'en est-il du processus de la création pour une femme ? Qu'en est-il du pouvoir de la critique en matière d'art ?



© Alain Fonteray

2007, mise en scène de William Oldroyd

Au théâtre Hackney Empire à Londres, avec Melanie Jessop dans le rôle de Galactia et Tom Burke interprétant Carpeta.



© Donald Cooper

2008, mise en scène de Richard Romagnoll

A New York, au Potomac Theatre Project dans le cadre d'Off-Broadway. Jan Maxwell pour son rôle de Galactia a reçu le prix Drama Desk Award. La pièce est reprise en juillet 2015.

2009, mise en scène de Christian Esney

En France, au théâtre de l'Odéon du 26 mars au 11 avril 2009.

Galactia est par exemple jouée par plusieurs comédien(ne)s. Il montre tout : les coulisses, les techniciens, la machinerie et les décors. Il invite aussi le public à assister à certaines répétitions ou au contraire, s'invite sur scène pendant une représentation, voulant faire travailler les acteurs. Ainsi, il révèle les rouages d'une pièce de théâtre qui semble s'exécuter sous les yeux des spectateurs, tout comme le tableau de l'artiste Galactia s'exécute sous les yeux des personnages.



© Patrice Terraz

2012, mise en scène d'Elisabeth Gavalda

Du 13 avril 2012 au 25 janvier 2016, la pièce mise en scène est présentée au Théâtre de la Palabre à Boisset-et-Gaujac. La présence de Galactia dans *Tableau d'une exécution* est considérable, et, pour retranscrire cette domination, Elisabeth Gavalda choisit, contrairement à Christian Esney, de ne placer sur scène que deux comédiens : elle-même dans le rôle phare, et Vincent Lorimy, qui joue tous les autres personnages de la pièce. La mise en scène utilise donc des ombres chinoises, des marionnettes ou de la vidéo, pour donner la réplique aux deux acteurs, qui réalisent une performance magistrale.

« Je choisis les textes que je mets en scène pour tenter de saisir, de comprendre le magma dans lequel nous sommes tous. Pour cela, évidemment, il faut interroger l'humain, et l'interroger dans sa complexité. De ce point de vue, je me sens extrêmement proche de Barker. Je crois, comme lui, que la subversion la plus vive réside dans la question, et non dans la réponse. »

Claudia Stavisky

*« Pour moi, *Tableau d'une exécution* contient la totalité des thèmes qui composent l'œuvre de Howard Barker. C'est un véritable condensé des sujets qui le préoccupent, et qui me touchent : le rapport entre intime et politique, le parcours d'une femme complexe, jusqu'au-boutiste, qui est, à certains égards passionnante, à d'autres détestable... »*

Claudia Stavisky



© Hector Palister

Après le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (classe d'Antoine Vitez), Claudia Stavisky poursuit une carrière de comédienne notamment avec Antoine Vitez, Peter Brook, René Loyon, Stuart Seide, Bruce Myers, Jérôme Savary, Viviane Théophilidès, Brigitte Jaques...

En 1988, elle passe à la mise en scène et crée notamment *Sarah et le Cri de la langouste* de John Murrell, *Avant la retraite* de Thomas Bernhard au Théâtre national de la Colline (Denise Gence a obtenu le Molière de la meilleure actrice pour ce spectacle), *Munich-Athènes* de Lars Norén au Festival d'Avignon 1993, *Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari* et *Le Soutien de la société* d'Elfriede Jelinek au Théâtre national de la Colline, *Mardi* d'Edward Bond, *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello, *Le Monteplats* de Harold Pinter à la Maison d'arrêt de Versailles (présenté dans une dizaine d'établissements pénitentiaires de la région parisienne et au Théâtre de la Cité Internationale à Paris), *Le Bousier* d'Enzo Cormann, *Électre* de Sophocle, *Répétition publique* d'Enzo Cormann à l'Ensatt.

L'Opéra national de Lyon l'invite à créer *Le Chapeau de paille* de Florence de Nino Rota en 1999, *Roméo et Juliette* de Charles Gounod et *Le Barbier de Séville* de Rossini en 2001.

Depuis mars 2000, elle dirige les Célestins, Théâtre de Lyon où elle a mis en scène *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Minetti* de Thomas Bernhard présenté au Festival d'Avignon 2002 puis au Théâtre de la Ville à Paris, *Le Songe d'une nuit d'été* de William Shakespeare au Grand Théâtre dans le cadre des Nuits de Fourvière, *Cairn* d'Enzo Cormann, *Monsieur chasse !* de Georges Feydeau, *La Cuisine* d'Arnold Wesker créé sous chapiteau, *L'Âge d'or* de Georges Feydeau, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, *Jeux doubles* de Cristina Comencini, *Blackbird* de David Harrower présenté au Théâtre des Abbesses à Paris et au Canada, et *Oncle Vanja* d'Anton Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. En 2010, elle met en scène *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset sous chapiteau, puis elle est appelée par Lev Dodine pour créer une autre version de la pièce au Maly Drama Théâtre de Saint-Petersbourg, en langue russe avec la troupe permanente (création le 11 décembre 2010). En mars 2011, elle monte *Le Dragon d'or*, puis *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig, en septembre de la même année. Elle met en scène *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller en octobre 2012, repris aux Célestins en janvier 2014, suivi d'une tournée nationale, puis *Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams, créé aux Fêtes nocturnes de Grignan en 2013 et repris aux Célestins.

En 2015, elle crée *En roue libre (The Village Bike)* de Penelope Skinner. Elle met en scène *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau, en mars 2016, aux Célestins puis actuellement en tournée en France et à l'étranger.

Invitée en 2015 par le Dramatic Arts Center de Shanghai, Claudia Stavisky recrée *Blackbird* de David Harrower, avec des comédiens chinois. Spectacle présenté à Pékin et suivi d'une tournée en Chine.

Depuis septembre 2014 et jusqu'en 2017, Claudia Stavisky orchestre un projet de médiation et d'ateliers de pratique artistique avec les habitants de Vaulx-en-Velin sur la fable de Philippe Dujardin, *La « chose publique » ou l'invention de la politique*.

Ce projet aboutira à la création de *La Chose publique* en décembre 2016 au Centre Charlie Chaplin de Vaulx-en-Velin et en janvier 2017 aux Célestins.

L'œuvre de Howard Barker occupe une place très particulière dans la dramaturgie anglaise contemporaine. Quel regard portez-vous sur ce théâtre ?

Claudia Stavisky : Howard Barker est un immense auteur et, en particulier, un immense tragédien.

Il est, je crois, le seul auteur vivant de dimension shakespearienne dans la littérature anglaise. Et malgré cela, il n'est selon moi pas assez reconnu, y compris chez lui en Grande-Bretagne. Cela tient probablement à la complexité de son œuvre. Depuis ses premières pièces (qui, malgré leur sujet et leur langue convulsive, étaient de structure assez classique), Howard Barker a affirmé, d'œuvre en œuvre, une singularité formelle tout en creusant les mêmes inquiétudes, les mêmes interrogations sur l'humain.

La place toute particulière qu'il occupe vient également de l'école¹ qu'il a créée et au sein de laquelle il met en scène la plupart de ses pièces.

Howard Barker dit lui-même que son théâtre a sans doute été marginalisé parce qu'il n'a jamais consenti à s'en servir pour délivrer des messages, pour dénoncer des faits de société, transmettre ses opinions aux publics...

C. S. : C' est exact. Dans *Tableau d'une exécution*, par exemple, la dernière scène surprend, « cueille » le spectateur de manière brutale et inattendue. Cette façon de faire sens est essentielle pour comprendre son théâtre.

Ce refus de délivrer des messages, des réponses toutes faites aux situations que ses textes développent, rend ses pièces beaucoup plus complexes et moins immédiatement séduisantes que beaucoup d'autres textes. Mais c'est aussi ce qui les ouvre à une pluralité de perspectives et de sens. Cela m'intéresse et correspond à mon travail de mise en scène.

Pouvez-vous, en quelques mots, présenter *Tableau d'une exécution* ?

C. S. : En 1571, dans la République de Venise, une femme peintre, prénommée Galactia², se voit commander un tableau monumental en commémoration de la bataille de Lépante³. Mais au lieu de glorifier la victoire chrétienne face à l'Islam, elle peint la vérité de la guerre, dans toute sa violence, son atrocité, sa morbidité. Bien sûr, le tableau heurte ses commanditaires. Galactia est alors entraînée

dans un bras de fer où les impératifs de l'art s'opposent aux mécanismes du pouvoir. En une vingtaine de tableaux, à travers le parcours d'une femme à l'état brut, Howard Barker fouille les sphères intimes et publiques de la création d'une œuvre d'art. Il le fait dans une langue radicale et profondément poétique. Dans une langue vive, mordante, qui dévoile des corps et des êtres d'une sensibilité à fleur de peau.

« En une vingtaine de tableaux, à travers le parcours d'une femme à l'état brut, Howard Barker fouille les sphères intimes et publiques de la création d'une œuvre d'art. »

Voilà longtemps que vous pensez à mettre en scène *Tableau d'une exécution*. Pour quelles raisons cette pièce, davantage qu'une autre œuvre de Howard Barker, vous habite-t-elle ainsi ?

C. S. : Pour moi, *Tableau d'une exécution* contient la totalité des thèmes qui composent l'œuvre de Howard Barker.

C'est un véritable condensé des sujets qui le préoccupent, et qui me touchent : le rapport entre intime et politique, le parcours d'une femme complexe, jusqu'au-boutiste, qui est, à certains égards passionnante, à d'autres détestable... *Tableau d'une exécution* est traversé, dans sa dimension tragique, par un souffle shakespearien.

Un souffle qui éclaire intensément ce qui rend humain un être humain.

Comme nous venons de le dire, ce théâtre ne s'applique pas à résoudre des sujets mais, au contraire, à éclairer des thématiques pour tenter d'en faire surgir un maximum de dimensions, de questionnements.

Sur quelles perspectives ouvrent, selon vous, les sujets que vous venez d'évoquer ?

C. S. : Sur la question fondamentale du rapport entre l'art et la politique, entre la sphère intime et la sphère publique. Sur le processus de création artistique.

Sur la lutte constante pour la survie d'une femme libre et indépendante. Sur la question du désir et de l'amour. Sur l'assujettissement de l'individu à ses désirs... Ce que j'aime énormément dans cette pièce, c'est que sa dimension épique s'exprime à travers un point de vue intime.

Quels aspects de la condition féminine Tableau d'une exécution éclaire-t-il ?

C. S. : Pour Howard Barker, la liberté ultime, pour une femme, ou plutôt le point central de toutes ses libertés, est justement de pouvoir être entièrement ce qu'elle est. C'est-à-dire un être humain qui possède un sexe de femme. Il a exploré cette question dans presque toutes ses pièces, ce qui lui a même valu d'être accusé parfois de pornographie. Cette liberté ultime – qui est aussi l'énigme la plus insaisissable pour un homme et, en particulier, pour l'homme qu'il est – est concrétisée par le cri orgasmique de la femme, par la libération d'énergie que provoque l'orgasme féminin. Ce cri devient ainsi la marque fondamentale de l'altérité qui se joue entre l'homme et la femme. C'est aussi, peut-être, le point de cristallisation de la peur viscérale que ressent l'homme face à cette altérité. Cette façon de traiter la condition féminine condense, en elle-même, toute la pensée féministe que l'on a pu développer depuis la fin du XIX^e siècle.

Dans cette pièce, que dit Howard Barker – qui est aussi peintre – sur l'art pictural ?

C. S. : Il parle de l'énigme de la représentation. La quête artistique de Galactia est de représenter l'horreur de la guerre, l'horreur de la déconstruction de l'humain, l'irreprésentable. C'est précisément ce que cherche Howard Barker à travers son œuvre. Il me paraît impossible de dissocier le peintre de l'auteur ou du metteur en scène...
« l'art du théâtre se donne comme expérience viscérale avant d'être intellectuelle », proclame-t-il. Le corps devient alors le lieu de l'Histoire. Le politique se loge dans l'intime et le charnel. Sa peinture est brutale, nue. Il fait dire à Galactia « Mais c'est le travail de l'artiste d'être brutal, voilà ce qui est difficile ». Chez Barker la peinture et le théâtre se nourrissent mutuellement, font partie du même univers.

« Je crois que la subversion la plus vive réside dans la question, et non dans la réponse. »

Est-ce que la metteuse en scène que vous êtes, à l'instar de Howard Barker, travaille à s'affranchir des messages que peuvent vouloir véhiculer certains spectacles ?

C. S. : Ma volonté première est de comprendre et de ne pas me contenter des réponses toutes faites sur le monde.

Je choisis les textes que je mets en scène pour tenter de saisir, de comprendre le magma dans lequel nous sommes tous. Pour cela, évidemment, il faut interroger l'humain, et l'interroger dans sa complexité. De ce point de vue, je me sens extrêmement proche de Barker. Je crois, comme lui, que la subversion la plus vive réside dans la question, et non dans la réponse.

Cette façon d'ouvrir le sens plutôt que d'asséner des vérités est une chose que l'on trouvait dans *En roue libre (The Village Bike)*⁴, pièce que vous avez mise en scène en janvier 2015. Il y avait quelque chose d'irrésolu dans ce spectacle...

C. S. : En effet. Ce spectacle a d'ailleurs provoqué de vives réactions, en particulier chez les femmes. La fin de la pièce a pu paraître antiféministe à certains spectateurs. Mais *En roue libre* est un texte qui n'a pas vocation à être féministe, ou antiféministe ... Ce n'est pas un pamphlet. Et c'est tant mieux.

L'une des dimensions fondamentales du théâtre de Howard Barker est le langage qu'il déploie. Comment pourriez-vous le caractériser ?

C. S. : C'est un langage au couteau. L'écriture de Barker est nerveuse, spasmodique : elle développe en permanence la puissance de la convulsion et de l'explosion. C'est pour cela qu'il n'y a aucun moment de calme, aucun moment de répit. Tout y est charnel. Tout y est brutal.

L'une des dimensions fondamentales du théâtre de Howard Barker est le langage qu'il déploie. Comment pourriez-vous le caractériser ?

C. S. : C'est un langage au couteau. L'écriture de Barker est nerveuse, spasmodique : elle développe en permanence la puissance de la convulsion et de l'explosion. C'est pour cela qu'il n'y a aucun moment de calme, aucun moment de répit. Tout y est charnel. Tout y est brutal.

Tout y est brutal, et en dehors de tout naturalisme, dans un « discours tragique qui doit être poétique », pour reprendre les mots de l'auteur. Quel type de poétique souhaitez-vous engendrer à travers votre mise en scène ?

C. S. : Une poétique de la chair et des corps en mouvement. Galactia dit « il me faut inventer un nouveau rouge pour tout ce sang, un rouge qui pue ». Dans son atelier, représenté à travers un espace à la fois abstrait et très concret, la peintre travaille avec acharnement, rage, persévérance. Comme Barker, la Renaissance que j'ai envie de faire surgir est une Renaissance de boue, de faim, de déchets, de sang... Très loin de l'univers magnifié que convoquent, par exemple, les films de Franco Zeffirelli.

Vous avez confié le rôle de Galactia à Christiane Cohendy. Pourquoi ce choix ?

C. S. : Parce que c'est une actrice physique et animale. J'aime que Galactia soit une femme mûre qui, malgré son âge, reste profondément charnelle. C'est un personnage aventureux, inattendu et insaisissable. Je trouve que Christiane Cohendy a beaucoup de Galactia en elle.

**Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat,
décembre 2015.**

¹ *The Wrestling School* (l'École de lutte), fondée en 1988 – école qui n'a pas pour vocation de former des acteurs, mais de mettre le théâtre de Howard Barker en pratique.

² Personnage inspiré d'Artemisia Gentileschi (1593 - v. 1652), fille du peintre Orazio Gentileschi (1563 - 1639).

³ Bataille navale qui, le 7 octobre 1571, vit la marine vénitienne triompher de l'Empire ottoman.

⁴ Pièce de Penelope Skinner créée au Théâtre Les Ateliers, à Lyon.

Claudia Stavisky ressentait l'évidence de proposer cette pièce d'Howard Barker, *Tableau d'une exécution*, à Christiane Cohendy. C'est chose faite, la comédienne sera donc Galactia, cette femme peintre du XVI^e siècle, sur la scène des Célestins dès le 15 novembre.

© Simon Gosselin - Photo de répétitions



Théâtral Magazine : En quoi le thème de cette pièce a su vous séduire ?

Christiane Cohendy : En 1571 eut lieu à Lépante une bataille extrêmement importante dans l'Histoire entre l'Occident chrétien et les Ottomans. A Venise, le Doge commande un tableau pour célébrer cette victoire à une femme, Galactia, connue pour l'excellence de sa peinture et son audace. Elle représentera la douleur d'un massacre inutile, un charnier, et non la symbolique de la victoire d'un camp sur un autre. Un tableau qui sera une bombe. Barker s'est inspiré d'un personnage historique, Artemisia Gentileschi, une femme peintre de Venise qui a affirmé une peinture extrêmement audacieuse et puissante, brisant énormément de tabous sociaux. La pièce est d'une intelligence sidérante et parle de ce qui me préoccupe depuis toujours : la création. Qu'est-ce qu'un créateur ? Comment créer ? Les relations entre un créateur et ses commanditaires, la liberté de l'artiste, l'attente de celui qui le finance ...

Quel est le parti de l'auteur ?

C.C : Il ouvre tous les questionnements. Tant sur les intérêts contradictoires du pouvoir que sur les différents positionnements de la démarche artistique, entre subversion et esthétisme. Il creuse, aussi cruel et dur que cela puisse être, et fait naître dans les situations et dans la langue un humour féroce et jubilatoire.

Etes-vous une comédienne qui se fait docile à la direction d'acteur ?

C.C : Je n'emploierais jamais le mot de docilité mais d'accueil, d'ouverture, de souplesse. Une liberté de moyens et d'expression. J'apporte ma propre relation au texte, ma résonance. Nous ne faisons pas que fabriquer un spectacle. C'est une expérience de vie qui nous arrive, que nous traversons et qui nous traverse. Tout ce que je vais vivre va induire le regard, l'écoute et servir mon travail, le murir.

Que ressentez-vous en incarnant cette femme sur le plateau ?

C.C : Cela convoque énormément de forces qui me constituent et se concrétise dans l'énergie de vie engagée dans mon expression. Ce que je ressens du monde trouve dans ce personnage un vecteur essentiel. Cette femme peintre, elle me ressemble. Elle est dans la démesure. Cette dimension me sollicite, m'appelle, me donne un élan, me met en vie et me donne envie. Je suis amoureuse de la peinture et je me jette dans des recherches, des expositions, des lectures ... J'y trouve des clés pour mon travail. Cette femme dont l'ardeur excessive pulvérise la morale convenue trouve une résonance en moi qui ait vécu la fougue et la nécessité des mouvements de libération (dont celui de la femme bien sûr) en 68.

Propos recueillis par François Varlin

GRACIELA GALÁN, Scénographie et costumes

Graciela Galán est diplômée de l'Université des Arts Visuels de la Plata en Argentine, qu'elle complète avec des études de scénographie à Paris VIII et Bratislava. Sa première scénographie *Boda blanca* de Rozewicz dirigé par Laura Yusem, est couronnée en 1980 par un premier prix au Festival de Guanajuato (Mexique). Elle commence alors à travailler parallèlement pour le cinéma, le théâtre et pour l'opéra au Teatro Colón de Buenos Aires. De 1990 à 1996, elle travaille régulièrement comme scénographe à Paris, au Théâtre de la Colline sous la direction de Jorge Lavelli. Parmi ses principales créations (décors et costumes), on retiendra *La Nona* de Roberto Cossa, *Comédies barbares* de Ramon del Valle Inclan, *Heldenplatz* de Thomas Bernhard, *Mein Kampf* de George Tabori, *Maison d'arrêt* d'Edward Bond. Elle poursuit depuis une carrière de scénographe, récompensée par de nombreux prix, conjointement en France et en Argentine. En France, parmi les créations, citons : *Medea* (Rolf Liebermann) mise en scène Jorge Lavelli, *Othello* (Verdi) mis en scène par Andreï Servan à l'Opéra Bastille, *Danse de mort* (Stringberg), *La Bête dans la Jungle* (Henry James) avec Fanny Ardant et Gérard Depardieu, mise en scène de Jacques Lassalle et *Maria de Buenos Aires* (Astor Piazzola), mise en scène Alfredo Arias.

Elle travaille avec Claudia Stavisky comme créatrice de costumes pour *Comme tu me veux* de Luigi Pirandello, *Nora* de Elfriede Jelinek, *La Femme d'avant* de Roland Schimmelpfennig, *Oncle Vania* de Tchekhov, et comme scénographe et créatrice de costumes pour *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Monsieur Chasse !* de Feydeau, *La Cuisine* d'Arnold Wesker, *L'Age d'or* de Feydeau, *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig.

FRANCK THÉVENON, Lumières

Franck Thévenon signe ses premières lumières en 1981 au Théâtre du Lucernaire. Il a travaillé, entre autres, avec Serge Karp, Jacques Lassalle, Joël Jouanneau, Marc Liebens, Francis Huster, Jean-Claude Berutti, Rufus, Sami Frey, Caroline Loeb, Michel Hermon, Michel Raskine, Daniel Roussel, Gabriel Garran, Alain Ollivier, Jean Bouchaud, Philippe Adrien, Didier Long, Christophe Lemaître, Frédéric Bélier-Garcia, Jean-Marie Besset, Gilbert Desveaux, Jean-Christophe Mast.

Avec Claudia Stavisky, il met en lumière au Théâtre des Célestins *La Femme d'avant*, *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe* (R. Schimmelpfennig), *Jeux Doubles* (C. Comencini), *Blackbird* (D. Harrower), *Oncle Vania* (A. Tchekhov), *Lorenzaccio* (A. de Musset), *Mort d'un commis voyageur* (A. Miller), *Chatte sur un toit brûlant* (T. Williams), *En roue libre* (P. Skinner) et *Les affaires sont les affaires* (O. Mirbeau).

JEAN-LOUIS IMBERT, Son

Diplômé de l'ENSATT en 1985, Jean-Louis Imbert fut responsable du service son de l'Odéon, Théâtre de l'Europe pendant 20 ans. Il est l'auteur des créations sonores pour les mises en scène de Lukas Hemleb, Laurent Pelly, Jean-François Sivadier, Georges Lavaudant, Bob Wilson, Krzysztof Warlikowski, Luc Bondy...

Il signe, pour Claudia Stavisky, la création sonore pour *Chatte sur un toit brûlant* (T. Williams) en 2013, *En roue libre* (P. Skinner) en 2015 et *Les affaires sont les affaires* en 2016.

LOUISE VIGNAUD, Assistante à la mise en scène

Sortie de l'ENSATT en octobre 2014, cette jeune metteuse en scène a notamment travaillé lors de sa formation aux côtés de Michel Raskine, Richard Brunel, Christian Schiaretti et Jean-Pierre Vincent. Elle travaille à sa sortie d'école comme assistante à la mise en scène auprès de Michel Raskine (*Le Triomphe de l'Amour* de Marivaux, TNP de Villeurbanne), Claudia Stavisky (*En roue libre* de Penelope Skinner, Célestins, Théâtre de Lyon), Michael Delaunoy (*La Ville* de Martin Krimp, Rideau de Bruxelles), Christian Schiaretti (*Mai Juin Juillet* de Denis Guénoun, TNP de Villeurbanne) et Richard Brunel (*Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, Comédie de Valence).

Elle crée à Lyon la Compagnie Résolue avec laquelle elle met en scène *Calderón* de Pasolini. À la Comédie de Valence, elle a présenté *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau créé dans le cadre des Controverses (2015). Avec sa compagnie, elle créera *Tailleur pour dames* de Georges Feydeau au Théâtre des Célestins en janvier 2017.

D.R.



DAVID AYALA

Il a notamment travaillé sous la direction de Pierre Pradinas, Paul Golub, Richard Brunel, Joël Dragutin, Gabriel Monnet, Lionel Parlier pour *Toto le Môme*, Joël Jouanneau, Edward Bond, Jean-Louis Benoît, Jean-Claude Fall et Alain Françon.

Dan Jemmett le met en scène dans *Ubu*, *La Comédie des erreurs*, *Dog Face* et *Macbeth (the notes)*. Il est nommé aux Molières 2015 pour *Le Dernier jour du jeûne* de et mis en scène par Simon Abkarian. Il interprète des textes variés allant de Shakespeare à Bond, en passant par Beckett, Marivaux ou encore Brecht, Dragutin, Wallace, Artaud, Dugowson, Rassov, Molière ou encore Racine et Feydeau.

Metteur en scène, il dirige la Compagnie La Nuit Remue. Il a également adapté et mis en scène des pièces d'après les écrits de Bond, Shakespeare et Liddell pour *Laisse venir l'imprudence (et tu penseras grâce à la rage)* ou également Michaux, Beckett, Artaud. À partir des écrits de Céline, il met en scène *Ma peau sur la table* et tire de l'œuvre de Debord Scanner, *Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu*. Il prépare la mise en scène d'un spectacle intitulé *Le vent se lève (Les Idiots)*, d'après Pasolini, Sade, Bond et Muray, créé en septembre 2016 au Domaine d'O à Montpellier et

présenté aux Célestins en juin 2017.

Pour la télévision et le cinéma, il travaille sous la direction de Tony Gatlif, Benoît Jacquot, Carine Hazan, Alex Morand, Cédric Jabureck et Raphaël Jacoulot.

Il est l'amant de Becky dans *En roue libre* de Penelope Skinner mis en scène par Claudia Stavisky en 2015.

© Nathalie Mazéas



ÉRIC CARUSO

Il se forme à la comédie à l'École du Théâtre National de Strasbourg.

Au théâtre, Éric Caruso joue sous la direction de Hubert Colas (*Purifiés* de S. Kane), Bernard Sobel (*Don, mécènes et adorateurs* d'A. Ostrovski), Iouri Olecha (*Un homme est un homme* de B. Brecht, *Troïlus et Cressida* de W. Shakespeare et *Le Mendiant ou la mort de Zand* d'Iouri Olecha), Stéphane Müh (*Cinq hommes* de D. Keene), Cyril Teste (*(F)lux* de P. Bouvet), Philippe Delaigue (*Le Baladin du monde occidental* de J.M. Synge et *Si vous êtes des hommes !* de S. Valletti), Michel Didym (lectures de textes contemporains dans le cadre de la Mousson d'Été), Michèle Foucher (*Avant/Après* de R. Schimmelpfennig), Jean-Louis Martinelli (*Kliniken, Détails, Catégorie 3:1* de L. Norén, *Platonov* d'A. Tchekhov, *Le deuil sied à Électre* de E. O'Neill et *J'aurais voulu être égyptien* de A. El Aswany), Thierry de Peretti (*Valparaiso* de D. DeLillo), Christophe Perton (*Roberto Zucco* de B.-M. Koltès), Stéphane Braunschweig (*Maison de poupée* de H. Ibsen), Thierry Roisin (*Un ennemi public* de H. Ibsen), Alain Françon (*Oncle Vania* d'A. Tchekhov) et David Lescot (*Les Glaciers Grondants*).

Au cinéma, Éric Caruso tourne sous la direction de Jean-Luc Gaget, Nicolas Philibert, Françoise Lebrun, Kamen Kalev, Solveig Anspach, Frédéric Berthe, Diastème et Ziad Doueiri.

Il est le marquis de Porcelet dans *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau, dernière création de Claudia Stavisky.



GEOFFREY CAREY

Venu étudier dans la classe d'Antoine Vitez au Conservatoire National de Paris, Geoffrey Carey est un californien amoureux des ciels intenses et gris de Paris.

Au théâtre, il a notamment joué sous la direction de Georges Wilson, Claude Régy, Pascal Rambert, Bruno Meyssat, Philippe Labaune, Jean-Claude Fall, Pascal Dusapin, Stanislas Nordey, Hubert Colas, Dan Jemmett, Pierre Mailliet, Roger Planchon, Robert Sandoz et Claudia Stavisky (*La Cuisine* d'A. Wesker). Plus récemment, Ludovic Lagarde l'a dirigé (*Richard III* de P. Verhelst), David Géry (*Le Legs* et *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux) ainsi que Richard Brunel (*Re Orso* de M. Stroppa), Joris Lacoste (*Suite n°1*) et Thomas Jolly (*Henry VI* de W. Shakespeare).

Acteur pour le cinéma, il joue pour des réalisateurs comme Wim Wenders, Jacques Demy, Raoul Ruiz, Luc Besson, Luc Moullet, Arnaud Desplechin, mais aussi Robert Wilson, Maïwenn et Leos Carax.

Il est le Vicomte de Fontenelle dans *Les affaires sont les affaires* d'Octave Mirbeau mis en scène par Claudia Stavisky en mars 2016.



CHRISTIANE COHENDY

Après la fondation du Théâtre Éclaté d'Annecy avec Alain Françon, André Marcon et Évelyne Didi, Christiane Cohendy rejoint le Théâtre National de Strasbourg dirigé par Jean-Pierre Vincent.

Ces trente dernières années, elle a participé aux grandes aventures du théâtre subventionné avec les plus grands metteurs en scène : Alain Françon, André Engel, Jean-Pierre Vincent, Klaus Michael Grüber, Matthias Langhoff, Jorge Lavelli, Georges Lavaudant, Patrice Chéreau, Luc Bondy.

Elle enseigne (TNS, ISTS, CNSAD), joue au cinéma et à la télévision (Chantal Ackerman, René Allio, Fabrice Cazeneuve, Richard Dindo, Jean-Paul Rappeneau, Gérard Depardieu..), met en scène (*Les Orphelins* de Jean-Luc Lagarce, *C'est à Dire* et *Moi et Baudelaire* de Christian Rullier), collabore aux mises en scène de Charles Berling (*Caligula*, *Fin de Partie*, *Gould/Menuhin*).

On a pu la voir ces dernières années dans *Le Caïman* d'Antoine Rault (Hans Peter Cloos), *Vassa 1910* de Gorki (Gilberte Tsaï), *Equus* de Peter Shaffer (Didier Long), *Collaboration* avec Michel Aumont et Didier Sandre de Ronald Harwood (Georges Werler), *Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams (Claudia Stavisky), *Oh les beaux jours* de Beckett (Anne Bisang, Comédie de Genève), *Ivanov* de Tchekhov (Luc Bondy, Théâtre National de l'Odéon).

Christiane Cohendy a reçu le Prix de la Meilleure Actrice du Syndicat de la Critique en 1995, le Molière de la Meilleure Comédienne en 1996 pour *Décadence* de Steven Berkoff (mise en scène Jorge Lavelli) et a été promue en 2012 au grade d'Officier des Arts et des Lettres.

ANNE COMTE

En suivant l'enseignement, entre autres, d'André Steiger, Gérard Guillaumat, Marc Liebens, elle se forme à la Section Professionnelle d'Art Dramatique de Lausanne. Elle termine sa formation en intégrant l'ENSATT et suit les cours de Jerzy Klesyk, Christian Schiaretta, Philippe Delaigue, Adolf Shapiro.

Elle travaille ensuite auprès de Philippe Faure (*Thérèse Raquin*, d'après E. Zola, *La Petite Fille aux Allumettes...* et *On ne badine pas avec l'Amour* d' A. Musset) ; Philippe Delaigue (*Andromaque et Bérénice*, Racine) ; Adolf Shapiro (*Chacun sa Vérité*, de Pirandello) ; C. Von Treskow (*Penthésilée*, de H. Von Kleist) ; E. Daumas (*Enfants, nos Vies étaient pareilles à des Gongs*, d'après V. Woolf) ; V. Farasse (*Je puis, n'est-ce-pas, laisser la porte ouverte*, de Y. Mishima) ; Marc Liebens (*Calderon*, de Pasolini) ; G. Guillaumat (*Si c'est un Homme*, de P. Levi) ; A. Steiger (*Comme une Bête Noire*, de M. Berreti) ; Sarkis Tcheumlekdjian (*La passion de Médée* d'après Euripide et Sénèque) ; Andrea Novicov (*Requiem de salon* de C. Rebetez et M. Fourquet) ; Christian Geffroy-Schlittler (*L'âne et le ruisseau*, d' A. de Musset) et Thibault Fayner (*Conversations avec Nina*).

Au cinéma, elle a été notamment dirigée par Claudio Tonetti, Henri Helmann, Arnaud Des Pallières, Dominique Othenin-Girard ou encore Sophie Fillières (*Arrête ou je continue*) pour des téléfilms et longs métrages.

VALÉRIE CROUZET

C'est avec Ryszard Cieślak, acteur emblématique du Théâtre-Laboratoire de Jerzy Grotowski qu'elle commence sa formation, puis elle suit les cours de l'École du Passage dirigée par Niels Arestrup, où elle reçoit aussi l'enseignement, entre autre, de Bruce Myers, Anne Alvaro et Pierre Pradinas. Elle entre ensuite au Théâtre du Soleil dirigé par Ariane Mnouchkine, où elle participe à plusieurs spectacles : *Les Atrides*, *La Ville parjure*, *Le Tartuffe*, *Et Soudain Des Nuits d'éveil*.

Avec la compagnie Achille Tonic, elle joue dans *Cabaret Citrouille* sous chapiteau à Paris et *Les Caméléons d'Achille* dont elle est co-auteur. Elle travaille aussi avec Dan Jemmett, Christophe Rauck, Denis Chabroulet, Alejandro Jodorowsky, Irina Brook, Samuel Benchetrit, Vincent Goethals, François Méchali et Marc Prin.

Au cinéma, elle tourne avec Michèle Rosier, François Ozon, Jean-Pierre Sinapi, Yann Coridian, Pierre-François Martin-Laval, Hélène Zimmer, Alejandro Jodorowsky, Antoine de Caunes et Agnès Jaoui.

Elle joue le rôle principal dans *Chatte sur un toit brûlant* de Tennessee Williams et Jenny dans *En roue libre* de Penelope Skinner pièces mises en scène par Claudia Stavisky.

SIMON DELÉTANG

Metteur en scène et comédien, Simon Delétang est titulaire d'une licence d'études théâtrales (Paris III Censier) et a fait partie de la 61^e promotion de l'ENSATT (art dramatique). Entre 2005 et 2007, il intègre l'Unité Nomade de mise en scène du CNSAD de Paris, puis dirige le théâtre Les Ateliers (Lyon) entre 2008 et 2012. Il est aussi metteur en scène associé à la Comédie de Reims - centre dramatique national de 2009 à 2012.

En tant que comédien, il a joué dans les spectacles de Ludovic Lagarde, Claudia Stavisky, Michel Raskine, Richard Brunel, Philippe Delaigue, France Rousselle, Éric Vautrin, Paulo Correia.

Il a mis en scène une trentaine de spectacles et de mises en espace parmi lesquelles *9 petites filles* de Sandrine Roche, *Chef d'œuvre* de Christian Lollike, *(der) Misanthrope* d'après Molière, Goethe et Bataille, *Manque* de Sarah Kane, *For ever Müller* d'après Heiner Müller et *Shopping and Fucking* de Mark Ravenhill.

Actuellement, il dirige la compagnie Kissmykunst à Lyon pour laquelle il créera *Tarkovski*, consacré au cinéaste Andreï Tarkovski au TNS durant la saison 2017-2018. Il joue cette saison dans *Malentendus*, *l'enfant inexact* de Bertrand Leclair mis en scène par Éric Massé.



© Olivier Allard



© Carole Bellaïche



© Olivier Allard



© Simine Rassi

SAVA LOLOV

Formé au Conservatoire National Supérieur d' Art Dramatique de Paris, il travaille de 1997 à 2004 sous la direction d'Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil.

Il a joué sous la direction de Richard Brunel, Gabriel Garran, Hans Peter Cloos, Jérémy Lippmann, Alain Françon, Irina Brook, Dobtchev-Mladenova, Georges Bigot, Alfredo Arias.... Il a mis en scène en 2011 *Etty* d'Etty Hillesum avec Bérangère Allaux.

Au cinéma, il a travaillé, entre autres, sous la direction de Pierre Schoendoerffer, Michel Deville, Frédéric Jardin, Mathieu Amalric, Pascale Ferran, Ulrich Köhler, Isabelle Czajka ainsi qu'avec Woody Allen, Joann Sfar, Antoine Delesvaux et Sébastien Jaudeau.

Il a joué pour la télévision dans la saga *Voici venir l'orage...* de Nina Companeez, dans plusieurs téléfilms réalisés, par Rodolphe Tissot, David Delrieux, Alain Brunard, Pierre Isoard et interprète le Comte de la Borde dans la série *Nicolas Le Floch* de Nicolas Picard.

Il est Ben et Howard Wagner dans *Mort d'un commis voyageur* de Tennessee Williams pour Claudia Stavisky et a tenu dernièrement le rôle principal dans *Benjamin, dernière nuit* de John Fulljames à l'Opéra de Lyon.



© Charlotte Very

PHILIPPE MAGNAN

Au cours de sa carrière, Philippe Magnan met ses talents de comédien aussi bien au service du cinéma, de la télévision que du théâtre où il est mis en scène notamment par Daniel Delprat, Éric Civanyan, Stéphane Hillel, José Paul, Étienne Bierry, Gérard Savoisien, Jean-Michel Ribes, Francis Veber, Samuel Benchetrit,...

Il est nommé pour le Molière du comédien dans un second rôle en 2001 pour *Les Directeurs* de Daniel Besse, mise en scène Étienne Bierry et en 2002 pour *Elvire* de Henri Bernstein, mise en scène Patrice Kerbrat.

Au cinéma, il tourne avec Patrice Leconte, Claude Lelouch, Bertrand Blier, Jean Becker, Benoît Jacquot, Alain Corneau, Philippe Lioret ou encore Éric Rohmer dans un court métrage, *Le Canapé rouge*.

Pour la télévision, il travaille notamment sous la direction de Stéphane Clavier, Serge Moati, Yves Boisset, José Dayan, Laurent Heynemann, Élisabeth Rappeneau, Laurence Katrian, Miguel Courtois ou encore Denys Granier-Deferre.



© Milla Photo

MICHAËL PINELLI

Formé au Cours Florent puis au sein de la 66^e promotion de l'ENSATT, Mickaël Pinelli, reprend, dès sa sortie, *Les Visionnaires* de Desmarests de Saint-Sorlin sous la direction de Christian Schiaretti, au TNP à Villeurbanne.

Depuis, il a travaillé avec Simon Delétang, Philippe Delaigue, Aymeric Lecerf, Pascale Daniel-Lacombe, Mathieu Gerin, Philippe Adrien, Vincent Garranger, Guillaume Delaveau, Thierry Bordereau, Guy Delamotte, Vassili Noulas et Elli Papakonstantinou dans le cadre du festival « Écrire et mettre en scène » consacré aux dramaturgies grecques, mais aussi dans les deux mises en scène d'Olivier Maurin, *En courant, dormez !* d'Oriza Hirata et *Illusions* d'Ivan Viripaev.

Récemment il a travaillé sous la direction de Louise Vignaud dans *Caldéron* de Pier Paolo Pasolini et dans *La nuit juste avant la forêt* de Bernard-Marie Koltès ; avec Julie Guichard dans *Grozny Panzani Paradis* de Samuel Pivo et enfin avec Antonella Amirante dans *La revanche* de Michel Santeramo.

Il joue le rôle de Bernard dans *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller mis en scène par Claudia Stavisky en 2012.

CARNET DE RÉGIE PLATEAU

DISPOSITIF TECHNIQUE

Claudia veut exprimer le côté atelier, entrepôt voire industriel de cette scénographie, pour cela elle souhaite un plateau nu, sans pendrillon et sans frise . Le mur du lointain jouera jusqu'à l'arrivée de la toile avec le charpentier scène 3.

Mise en place pour scène 19 (dernière scène) d'un mur du palais. Composé de chassis bois 1,30x130m habillés de velours certainement noir. Il fera 13m x 6,50m de haut et sera équipé à environ de 7m du bord de scène. Une entrée 1,30 x 3,90m de haut est placée à Jardin.

Nos frises seront certainement plafonnées pour casser l'écho de la cage de scène.
La lumière pourrait être à vue et perchée très haut, 10m ?

3 trappes d'accès des dessous de scène au plateau pour entrée comédiens, Lointain/Cour, Lointain/mitar et Lointain/Jardin.

Au moins 3 micros suspendus apparaîtront (sur ponctuel) à différents endroits et moments de jeux à une hauteur de 5m, d'autres HF pourront être placés dans les éléments de décors (tourelle, échafaudage, passerelle). Enceintes au lointain en bout du parapet (au sol sous les escaliers ?)

Installation de l'extension du bord de scène. Pas d'escalier en salle.

4 fonds de couleurs suspendus apparaissent suivant les scènes. Ils seront équipés sur perches ou ponctuels et manoeuvrés par le cintre.

Deux ou trois esquisses sont en place lors des scènes dans l'atelier de Galactia, elles aussi manoeuvrées par le cintre.

La toile suspendue par Supporta scène 5 est manoeuvrée manuellement par elle. Elle attache sa commande à une tavelle bord coulisse Jardin. Cette tavelle devra sortir avant la scène7.

ACCESSOIRES :

Petit carnet de croquis sur tourelle pour Gallactia

Scène 1 : 3 pots de peintures et pinceaux, éponge et chiffons pour Galactia

Scène 2 : Raisins rouge pour le doge

Scène 5 : Sac avec pots de pigments et tavelle pour Supporta

Scène 5 et 6 : Fusains et craies sanguines pour Galactia

Scène 7 : Croix de procession et encensoir pour Geoffrey

Scène 8 : Sur l'echafaudage 2 pots de peintures et pinceaux, éponge et chiffons pour Galactia

Scène 9 : Carton à dessin pour Carpeta, rouleaux de dessins pour Sordo

Scène 10 : Cartons à dessins avec son support pour dignitaire

Scène 11 : Crochets et tavelle pour Galactia

Scène 13 : Verre de théâtre que cassera Suffici dans sa main avec poche de sang ?

Scène 14 : Fauteuil du Doge

Scène 15 : Guinde en chanvre avec menotte pour Galactia

Scène 16 : Chevalet avec pinceaux, chiffon et écuelle pour Carpeta

Scène 17 : Lettre pour Carpeta

Scène 19 : Monnaie pour Supporta. Cigarettes pour Sordo et Lasagna
et verres à cocktail pour tout le monde

Récapitulatif de la semaine et petit déroulé probable

Scène 1 : Galactia jette un fond de seau de peinture rouge sur un carton au sol, environ 50cl, plutôt liquide, qu'elle travaille ensuite. Ce carton de grande taille (2x5m) aura été préparé au préalable avec un fond bleu Galactia utilise 3 types de peinture : rouge très liquide pour le jeté
bleu qui fait des gouttes
blanc qui fait des fils

J'essaie de garder la peinture pour enfant (plus facile à nettoyer) et joue sur la fluidité, essais avec des verres doseurs en cours. Entrée de Prodo par la passerelle qui croise la sortie de Carpeta.

Scène 2 : Galactia dans son atelier, Urgentino rentre au plateau et déambule avec un cornet de raisins rouge à la main

Scène 3 : Supporta peint la toile sur la passerelle, Galactia range son matériel à la face et roule son porte-seaux derrière la méridienne, devant la table basse (attention au passage avec le cadre de scène).

Entrée du Charpentier et apparition de la toile de fond, la toile était massée au sol et équipée sur la perche 43 au plus bas et donc à vue, le pont de singe lui vient des cintres et se placera au plus près de la toile. L'échafaudage du lointain a toujours été là, seule son échelle est amenée par le charpentier.

Scène 4 : Galactia et Carpeta allongés sur la méridienne Face/Cour.

Scène 5 : L'Albanais est allongé et suppliant en bas de l'escalier Face de la passerelle, Galactia fais son croquis d'en haut. Supporta à l'entrée de la passerelle. Supporta déplace le chevalet trépied vers la barque.

Scène 6 : L'amiral Suffici est sur sa tourelle Face/Jardin (attention au passage avec la barque et le cadre de scène), il a un fond bleu suspendu derrière lui. Galactia au pied de la tour le dessine au sol sur de grandes feuilles qu'elle aura amenées. Fin de scène, l'amiral sort la tour du plateau, la passerelle sort en coulisse Cour en même temps.

Scène 8 : le Pied est sorti, la barque ?

Galactia peint sur l'échafaudage la nuit, assise les pieds ballants face à la toile du lointain, éclairée par des bougies dans un support posé auprès d'elle.

Rivera est dans l'ombre avec 2 coupes de champagne et bouteille. Un petit chevalet (ou support de toile) sur l'échafaudage. Fin de scène avec les marins pas travaillée ici mais ces «déménageurs» vont se charger de vider le plateau, certainement aidés par 2 ou 3 machinos.

Scène 9 : Plateau nu, Sordo, toiles et dessins roulés sous le bras, Carpeta avec grand carton à dessin épais se croisent à la face.

Scène 10 : Plateau nu, fond doré suspendu Lointain/mitar derrière les dignitaires.

Devant, un support de carton à dessin (je le bricole) posé au sol, amené par un dignitaire, le doge feuillète les études de Carpeta

Voilà c'est tout pour l'instant, et c'est déjà pas mal ;)

Fin de la 3ème semaine de création de « Tableau »

LE FIGARO

[...] Comme son compatriote Edward Bond, l'Anglais Howard Barker veut que son théâtre nous éclaire, nous conduise à prendre la mesure de la réalité. [...] Son théâtre est exigeant. La langue en est puissante, ardue, violente. Tableau d'une exécution est ici donné dans la traduction fidèle, inventive, faite pour le jeu de Jean-Michel Déprats. C'est un atout essentiel. Les personnages de Barker se servent de la parole comme d'armes bien affûtées. Il ne leur laisse guère de répit. Claudia Stavisky n'aurait sans doute pas monté ce texte sans Christiane Cohendy, interprète exceptionnelle qui trouve là un personnage à sa démesure. [...]

Le Figaro – Armelle Héliot

La Terrasse

[...] Claudia Stavisky fait entendre ce texte dans toutes ses dimensions, sociales, politiques, artistiques, mais aussi intimes, sans aucun surplomb, préférant la question aux réponses définitives, plus idéologiques qu'humaines. [...]

Journal La Terrasse – Agnès Santi

sceneweb.fr
l'actualité du spectacle vivant

[...] C'est le combat d'une femme artiste qui se joue devant nous. Nous sommes dans la République de Venise en 1571 mais nous pourrions être en 2016. [...] Christiane Cohendy est magistrale dans cette pièce. Elle incarne une Galactia qui va au bout de ses convictions, une femme libre, amoureuse. [...]

Sceneweb.fr – Stéphane Capron

leJDD.fr

[...] Dans sa mise en scène, Claudia Stavisky ne recherche pas l'illustration inutile, elle laisse filtrer le processus de création, l'exécution du tableau, à travers des brossages de cartons à grands traits, des couleurs rouges, et entendre les interrogations de l'artiste, sa détermination et sa capacité de résistance face à la critique, au pouvoir. [...]

Annie Chénieux – Le Jdd.fr

Les Trois Coups.com
le journal quotidien du spectacle vivant

[...] [Galactia] Seule dans son atelier face à l'immense toile ou face au Doge son commanditaire, elle revendique d'exister pour elle-même, de faire de son art le vecteur d'une vérité qu'elle compte bien faire entendre. Or la pièce ne tient que par la force de ce personnage et celle des conflits qui l'opposent aux autres, rôles donnés à des comédiens assez solides pour lui tenir tête : David Ayala, touchant et versatile, Philippe Magnan formidable en Doge de Venise. [...]

Les trois coups.com – Trina Mounier

Célestins

THÉÂTRE DE LYON

Billetterie : 04 72 77 40 00

Administration : 04 72 77 40 40

www.celestins-lyon.org

4 rue Charles Dullin - 69002 Lyon