

La dernière bande

De **Samuel Beckett** (éditions de Minuit)



Pierre Grosbois

Mise en scène Jacques Osinski

Avec Denis Lavant

Création 2019



L'AURORE BORÉALE
Jacques Osinski

Note du metteur en scène

Il est un film un peu mythique réalisé par Samuel Beckett avec Buster Keaton. Buster y apparaît presque nu, dépouillé de tout ce qui faisait de lui le clown le plus merveilleux de l'histoire. C'est l'essence de Buster Keaton : L'homme et non plus le clown et pourtant le clown encore puisqu'on ne peut s'empêcher voyant l'homme Buster Keaton de penser à l'immense clown Buster Keaton.

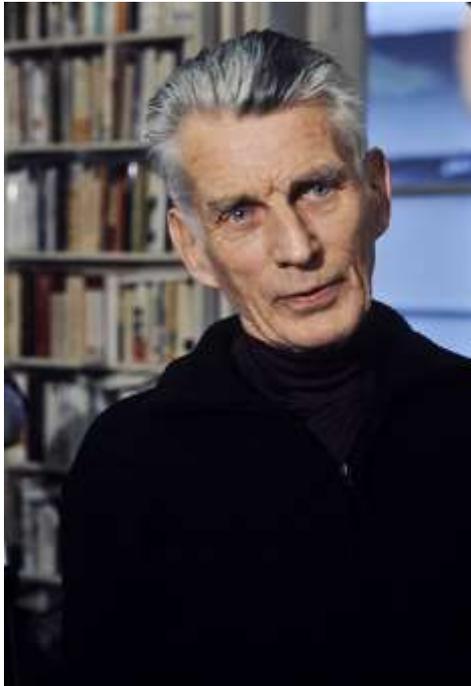
Je songe à ce film en songeant à *La dernière bande*, à un Beckett tel qu'en lui-même et à Denis Lavant.

Un homme (« Visage blanc. Nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé ») en pantalon trop court face à une peau de banane : Ainsi commence *La dernière bande*. Difficile de faire plus clownesque. Pourtant c'est d'autre chose qu'il s'agit. D'ailleurs Beckett lui-même lorsqu'il mit en scène la pièce au Schiller Theater en Allemagne avait atténué certains de ses aspects clownesques.

Denis possède l'art corporel des clowns et sait s'en dépouiller pour n'en garder que l'essence. Ensemble nous avons affronté *Cap au pire* de Samuel Beckett et ce fut pour nous deux une aventure forte, de celles qui resserrent les liens et donnent envie de recommencer, la rencontre avec une œuvre. *Cap au pire* a été un spectacle radical, exigeant, une plongée dans l'écriture où se posait sans cesse, en creux la question du corps. Comment l'écriture le travaille. Denis était immobile et pourtant rarement, je crois, le corps - souffle, muscles- n'a été aussi central dans un de mes spectacles. Nous étions suspendus à Beckett, cherchant la vérité de ses mots. Nous ne pouvions en rester là. Beckett disait que rien ne pouvait être affirmé sur son œuvre, qu'elle devait être perçue et qu'il fallait en faire une expérience. C'est ce que nous avons ressenti lors de la traversée de *Cap au pire*. C'est d'une telle expérience que nous avons envie à nouveau.

Beckett a bouleversé le théâtre. Impossible après lui de faire du théâtre comme on en faisait autrefois. Et pourtant, c'est encore du théâtre. *La dernière bande* est peut-être pour moi la pièce de théâtre parfaite, celle qui atteint le point d'équilibre idéal entre la modernité qui sans cesse veut tuer le théâtre et l'éternité d'un art qui refuse de mourir. Ce n'est plus du théâtre et c'est encore du théâtre, quelque chose de très pur.

Beckett pose sur scène un magnétophone, invention encore nouvelle à l'époque. Krapp écoute l'enregistrement de sa voix et ses propos d'autrefois, poursuivant le fantôme de celui qu'il a été. C'est le temps qui passe et qu'on ne peut saisir. Ce n'est pas encore la lucidité implacable de *Cap au pire*. Il y a encore de l'espoir. La vie frémit.



Tous les temps cohabitent dans *La dernière bande* celui de la jeunesse, celui de la force de l'âge (39 ans), celui de la vieillesse à venir. L'amour aussi fort qu'au premier jour et pourtant disparu. Tous les temps cohabitent y compris le futur (la pièce s'ouvre sur ces mots « Un soir, tard, d'ici quelque temps. » et j'aime ce d'« ici quelque temps », cette idée de science-fiction un peu austère). Sans doute d'ailleurs, est-ce le futur qui a le plus de force. C'est dans la perspective de sa mort à venir que Krapp passe en revue sa vie et que nous l'écoutons. Mais faut-il en faire tout un plat ? La vie est encore là.

Chaque année, Krapp s'enregistre. Chaque année, lors de son anniversaire, il écoute quelques bandes et peste contre

celui qu'il a été tout en se remémorant certains instants merveilleux. Je n'ai pas envie de voir dans *La dernière bande*, une pièce parlant d'un vieillard. Beckett, lorsqu'il écrit la pièce n'en est pas encore un. Il a cinquante-deux ans. Krapp est un homme qui n'est plus jeune, qui a suffisamment vécu pour ne plus rêver sa vie. Ce qui m'intéresse dans la pièce, c'est la recherche de l'instant T, du moment fondateur : « Sois de nouveau, sois de nouveau » dit Krapp. Derrière le masque de clown de Krapp, j'ai envie de chercher Beckett lui-même. L'instant T dont il est question est peut-être ce moment où Beckett décida de ne pas être professeur, moment qui allait déséquilibrer sa vie, le plongeant dans l'instabilité financière tout en le forçant à faire ce pour quoi il était fait. Les notations autobiographiques abondent dans *La dernière bande* : la mère (« en arrière vers l'année écoulée, avec peut-être –je l'espère- quelque chose de mon vieux regard à venir, il y a naturellement la maison du canal où maman s'éteignait, dans l'automne finissant, après une longue viduité »), l'amour de jeunesse et la lecture d'Effi Briest, roman fondateur dont Beckett disait qu'il aurait aimé l'écrire mais qu'il était arrivé trop tard (« *Me suis crevé les yeux à lire Effie encore, une page par jour, avec des larmes encore. Effie... (Pause) Aurais pu être heureux avec elle là-haut sur la Baltique, et les pins, et les dunes* »)... Krapp, c'est Beckett et j'ai envie de lui ôter son masque comme fit Beckett lui-même avec Keaton.



Nous sommes dans la tête de Krapp, dans cette temporalité intérieure qui est la nôtre quand nous sommes seuls avec nous-mêmes. Krapp s'écoute lui-même, se reconnaît et se découvre. Il y a un formidable travail sur le son à effectuer. Un travail sur l'écoute aussi. Comment écoute-t-on une voix ? C'est de l'écoute de la voix, surprise à la radio malgré les parasites, de l'acteur Patrick Magee qu'est née la pièce : Voix cassée qui portait en elle tous les regrets du monde. Voix charnelle... Comment ne pas penser à celle de Denis ? Nos voix changent avec le temps. La voix du jeune homme n'est pas celle de l'homme fait. La pièce est faite autant de la parole « directe » de Krapp que de son écoute, il faut prendre le temps d'écouter. Ne pas truquer. C'est là, dans l'installation de l'écoute que le théâtre va naître, dans cette union

de Krapp-Beckett-Denis Lavant et du public, écoutant les mots de Krapp.

De la même manière, les « off » de la pièce m'intéressent. Comme toujours chez Beckett, les didascalies sont précises et primordiales. Elles sont une partition (les comédiens qui ont travaillé avec Beckett-metteur en scène ne disent-ils pas que celui-ci les dirigeait comme un chef d'orchestre ?). Elles ne sont pas un carcan. Elles tentent de décrire au plus juste. Elles sont aussi importantes que ce qui est dit. Ces moments où Krapp s'en va chercher en fond de scène un objet (un dictionnaire, une bouteille... objets hautement signifiants !) seront pour Denis et moi un appui. Il ne s'agira pas de les jouer mais de les vivre, totalement, dans l'étirement du temps. Il faut que ce soit un instant de vie, il faut que cela soit absolument. Sans début, ni milieu, ni fin. C'est le rythme de la vie. Et c'est dans un espace de vie que cela doit se dérouler. Pas de scénographie au sens traditionnel du terme mais une installation, où l'on puisse être avec Krapp, le regarder simplement vivre. C'est le temps réel qui passe. Le temps direct du théâtre. Le temps, la force du théâtre.

Textes en regard



La musique

Anne Atik

Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett (éditions L'Olivier)

La façon dont Sam récitait plaçait la barre très haut pour ses acteurs. Tous finissaient par s'imprégner de la musique de ses textes. Rien d'étonnant non plus à ce que son œuvre ait attiré autant de compositeurs : Mihalovici, Dutilleux, Berio, Heinz Holliger, Philip Glass, Morton Feldman, John Beckett...

Un jour de 1957, Alberto Giacometti sonna au 10, villa d'Alésia (A. n'avait pas le téléphone) pour lui dire que Stravinski, qu'il était en train de dessiner, voulait faire la connaissance de Sam. Ayant promis à celui-ci de ne jamais communiquer son numéro, A. transmet le message et Sam et Suzanne rencontrèrent Stravinski le soir même. Sam nous

raconta plus tard, en 1962, que Stravinski avait été frappé, comme compositeur, par la disposition des silences dans Godot.

(...)

Billie Whitelaw, l'«instrument» favori de Beckett – c'est en effet dans cet esprit qu'il écrivait pour elle et c'est également ainsi qu'elle réagissait – rapporte dans son livre *Who He* une anecdote qui mérite qu'on la raconte à nouveau, tout metteur en scène attentif au rythme en conviendra. Elle se souvient que Beckett la pria de « faire des trois points deux points ». Billie comprenait exactement ce qu'il entendait par là. Sam insistait aussi sur la blancheur de la voix. Mais la neutralité, la monotonie et la blancheur de la voix mises en contraste avec les mots produisaient ce que produit le frottement du silex contre l'acier : des flammes.

Il récitait d'autres vers encore comme s'il s'agissait de poèmes symphoniques, Debussy à l'irlandaise pour ainsi dire, ou plutôt de *Lieder*, genre musical auquel il reviendrait sans cesse, plus tard dans sa vie, notamment ceux de Schumann, Brahms et surtout Schubert.... »



Beckett's blessing

Antoni Libera

Paru dans *Beckett remembering, remembering Beckett: uncollected interviews with Samuel Beckett and memories of those who knew him*, edited by James and Elizabeth Knowlson, London, Bloomsbury 2006

Beckett's close friends and those who are experts on his work will know that it was one of his favourite novels, which he often went back to and which he also referred to in his writing. "Let us hasten home", says Mr Rooney to his old wife in the radio-play *All That Fall*, "and sit before the fire. We shall draw the blinds. You will read to me. I think Effi is going to commit adultery with the Major." And in *Krapp's Last Tape*, as he's making his recording, old Krapp muses: "Effi... Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes" - because the action of the novel takes place near Stettin - a city which now, as Szczecin, belongs to Poland.

I too was aware of all these references, and so towards the end of the conversation, when the legendary silence, which anyone who ever met the writer may well have encountered, had descended on the little café table, I asked timidly:

"Are you reading *Effi* again?"

Paraphrasing a line of Krapp's he answered:

"Yes... a page a day, scalding the eyes out."

"With tears again?" I said, picking up the thread of the quotation.

He gave a wan smile.

"No, I wouldn't go so far as to say that."

I plucked up the courage to ask the vital question:

"Why do you like that novel so much?"

There was a long pause before I got an answer.

"I used to dream of writing something like it. And I still have a bit of that dream left. But I never did. I never did write it..." He broke off.

"You never did write it?" I brazenly tried to drag the words out of him.

Another wan smile, and then, unfolding his hands, he said:

"For... I was born too late. No one writes like that nowadays. Nowadays one writes much worse." He glanced at me and added jokingly: "But don't worry. The world is changing. Perhaps you'll manage it."

That was my last meeting with Beckett. After that we only spoke on the phone. He died in December 1989.



Beckett pour la dernière fois

Par Siegfried Unseld, éditeur allemand de Samuel Beckett

Il faisait une chaleur étouffante, ce midi-là, le quartier, la rue, morts. La porte du n° 26 était ouverte. J'entrai et comme je venais de la clarté, il fallut d'abord que mes yeux s'habituent à l'obscurité de la pièce. Une télévision mal réglée, deux vieilles femmes sur un canapé, devant, les jambes de l'une d'elles entourées de bandages, l'autre blessée au visage ; un vieil homme ronflait dans un fauteuil. — "Je voudrais parler à Monsieur Beckett". Pas de réponse, je répétai la phrase, l'une des femmes finit par dire : "Le bureau est là". J'allai dans l'autre pièce, tout aussi sombre. Là aussi il y avait une télévision allumée et devant, une vieille femme dans une chaise roulante. J'étais consterné, c'était donc là que vivait Beckett ? — Le bureau était vide, sur une petite table un téléphone, par terre un classeur avec deux feuilles arrachées. Vide. Désolation, Alors cela s'empara de moi : est-ce que je n'étais pas en train de voir les figures de Beckett, ses décors, ses accessoires ? Est-ce que ce ne sont pas là ses visions de l'attente, du désespoir, de la solitude, du refus ? Ses visions l'ont-elles rattrapé ici ou bien est-il venu les rejoindre dans cette maison ? Je quittai le bureau, allai dans la cour intérieure, passai devant plusieurs portes. Dans la cour, dans le jardin desséché, un seul arbre dénudé. Tout à coup j'entends : "Siegfried, Siegfried". Je ne parvenais pas à localiser la voix. Une porte était ouverte, j'entrai. Beckett m'attendait debout. Troublé comme je l'étais, je ne voyais que son visage, comme lumineux. C'est peu à peu, seulement, que je découvris ce que Max Frisch avait appelé un jour "une tête de bonne architecture", et puis je vis sa silhouette tout entière. Beckett était devenu plus émacié, plus décharné, plus sec encore. La tête comme si elle avait grandi encore trônait, démesurée, sur le corps étique. Maintenant, je distinguai aussi la pièce : quatre mètres sur quatre ou cinq mètres sur cinq, un lit, une armoire, une étagère à livres, une table branlante, trois chaises, dans le coin un appareil d'assistance respiratoire. Était-ce réel ?

Beckett : il se sentait bien ici, il avait tout ce dont il avait besoin, c'était son quatrième domicile depuis qu'il avait déménagé du boulevard Saint Jacques, sa femme était très malade, elle avait besoin de soins et il ne voulait pas, en plus, lui être à charge ; ici, c'était tranquille, son médecin habitait juste à côté et il allait encore une fois par semaine à son appartement du boulevard Saint-Jacques pour prendre son courrier.



Notre conversation se déroula autrement que d'habitude, plus péniblement, avec plus de peine, il avait disait-il, de plus en plus de mal maintenant à parler allemand. Mais il y avait son aimable curiosité : Que devient la maison d'édition ? Comment va Max Frisch ? Les Allemands lisent-ils toujours Hermann Hesse ? Qu'est-ce que Peter Handke est en train d'écrire ? Je lui parlai de *l'Essai sur la fatigue* de Peter Handke, Beckett s'enflamma pour ce titre, oui, il comprenait cela très bien, quelque chose de productif, à quoi on ne s'attendait pas, pouvait résulter de la fatigue.

Je lui demande avec hésitation et prudence s'il arrivait à travailler dans cette pièce ? Il traduisait en français son dernier ouvrage, le texte écrit en anglais *Stirrings still* que son éditeur anglais venait de publier en édition de luxe. Cela lui donnait du mal, il n'arrivait pas à faire plus d'une phrase ou deux dans la journée, mais il s'y contraignait, la littérature avait toujours été pour lui "les travaux forcés", d'un côté, mais de l'autre elle était "la véritable activité métaphysique", comme Nietzsche l'avait dit, être le sens de l'art.

Je lui racontai que nous venions de publier en allemand la biographie de Beckett par Alfred Simon. Oui, les professeurs en savent plus sur lui que lui-même. Quant à lui, il avait toujours préféré se taire et continuer. Il me demanda si j'étais seul à Paris. Non, mon fils était là, occupé au Salon du Livre, il lui rendrait volontiers visite. Nous fixâmes un rendez-vous pour le lendemain. Ulla Berkévitch était elle aussi à Paris. Pourquoi ne l'avais-je pas amenée ? Elle était dans un bistro à côté, il me dit que je pouvais la faire venir quand je voudrais. J'allai la chercher, je la conduisis à travers ces pièces, ces coulisses, à travers ce non-environnement, à l'homme au visage lumineux. Alors elle se mit à pleurer. Beckett la regarda : "Look Siegfried she is crying, fit-il en riant, Isn't it wonderful ?" — Un de ces Beckett encore, rires et larmes — chez Beckett on rit et pleure toujours. Larmes sans chagrin, rires

sans joie.

Je ramène la conversation sur le travail. Pourquoi la traduction de *Stirrings still* était-elle tellement difficile ? Ce n'était pas une traduction, en traduisant en français, il pensait d'une manière nouvelle, il avait toujours fait ainsi et pourtant maintenant il avait du mal. Était-il d'avis qu'aucune traduction ne pouvait exister pour toujours ? Eliot souhaitait qu'on retradise les poèmes tous les dix ans, donc à plus forte raison encore les textes de théâtre qui en plus devaient être dits. Beckett approuva, pourtant il rappela Schlegel et Tieck qui avaient fait un Shakespeare pour toujours.

Puis il veut se lever, n'y arrive pas et n'y parvient qu'en prenant appui sur la table branlante. Il ne se tient debout que difficilement, chancelle un peu, silhouette filiforme. Il va, toujours s'appuyant jusqu'à l'étagère à livres, prend l'exemplaire de *Stirrings still*, nous le montre. Je lis : "One night or day then as he set at his table hood on hands he saw himself rise and go. First rise and stand clinging to the table. Then sit again. Then raise again. Then go. On unseen feet start to go...»

Cela s'impose à moi : cet endroit ici à sa magie propre. C'est celui que Beckett a sans cesse décrit ainsi. Les objets diminuent en nombre. Les objets d'ailleurs s'en vont. John Cage, le parent de Beckett par l'esprit, m'a un jour raconté que le supérieur d'un couvent Zen avait dit de son jardin, de son sable et de ses pierres : "Il est le refus de tout le reste et en même temps l'acceptation de tout le reste".

"Celui qui n'a pas de nom" pose sa question de sorte que la question soit la réponse, hommes et choses faut-il qu'ils existent ? Tout devient de moins en moins et au bout du moins il y a le rien. "Leave him or not alone again waiting for nothing again" ; "En attendant Godot", attendre encore pour rien.

Je vais revenir, dis-je à Beckett. Lui : Siegfried nous n'allons probablement pas nous revoir. Il se sentait par trop faible. "There will be an end". Ses paroles d'adieu, je ne les oublierai pas, je les ai notées mais ne puis les communiquer pour le moment. On peut les relire sous une autre forme dans le roman de Beckett écrit en anglais, intitulé *Watt* dans ces pages où se révèle un secret de base de son œuvre. «Que Dieu vous bénisse M. de Baker, dit Louit. Et vous, Mr Louit, dit Mr de Baker. Non, non, vous Mr de Baker. Vous, dit Louit. Pourquoi justement moi Mr Louit, bon, s'il le faut absolument, en tout cas vous aussi dit Mr de Baker. Vous voulez dire que Dieu nous bénisse tous deux, Mr de Baker ? dit Louit, Diable, dit Mr de Baker."

(Traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt) Disponible en ligne sur le site Œuvres Ouvertes <https://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article2016> Paru dans la Quinzaine littéraire n° 533 du 16 avril 1990

Cap au pire, quelques extraits de presse



« Il faut courir voir ça. Pour y apprécier une splendide performance d'acteur-passeur d'un texte ardu, et y vivre une expérience de vadrouille métaphysique. La vie, la mort, la vieillesse qui désarticule le corps et peut-être la pensée, tout défile dans ces phrases courtes avec des trous, dans les trous mêmes. »

Télérama, Emmanuelle Bouchez

« Sous le regard pénétrant de Jacques Osinski, debout et totalement immobile, au bord d'un carré de lumière au sol, comme une obsédante page blanche, Denis Lavant éclaire de sa personnalité puissant le texte. Son timbre très prenant, sa manière, parfois, de suspendre, dans le silence, l'écriture de Beckett, tout subjugué. »

Le Figaro, Armelle Héliot

« La mise en scène vertigineuse de Jacques Osinski pour *Cap au pire* met Denis Lavant devant la responsabilité physique de donner corps à ce roman-testament d'un Samuel Beckett flamboyant dans le désespoir. »

L'Humanité, Gérald Rossi

Un vrai coup de cœur

La Provence

« Le metteur en scène ne s'y est pas trompé. Lavant fait partie de ses fidèles compagnons. Peu nombreux sont les comédiens capables d'embrasser « Cap au pire ». Denis Lavant en a toute la trempe et l'envergure. (...) Magnifié par les sublimes lumières discrètes de Catherine Verheyde qui voguent selon son tempo, lui seul est comptable des efforts de lâcher-prise, de concentration et de discrétion demandés au spectateur. (..) Tout se passe dans son regard mobile, et dans ses intonations fluctuantes. Il révèle alors l'immense musicalité du texte de Beckett, fait sonner les mots et résonner le sens. De fragment en fragment de subtils traits d'humour peuvent même se faire jour, épiphénomènes incongrus qui jaillissent d'un texte sombre. C'est là aussi la marque des génies : faire naître la lumière de la pénombre la plus obscure. »

Les Echos, Vincent Bouquet

« Along with Kathryn Hunter in *Rockaby*, directed by Peter Brook and Simon McBurney and Mark Rylance in *Endgame*, this is one of the best performances of Beckett's work that i've seen. »

Exeunt magazine, Eila Parry-Davies

L'équipe

Jacques Osinski

Metteur en scène

Il fonde à 23 ans sa première compagnie. Dès ses débuts, son goût le porte vers les auteurs du Nord tels Knut Hamsun (*La Faim*, avec Denis Lavant en 1995), Ödön von Horváth (*Sladek soldat, de l'armée noire* en 1997), Georg Büchner (*Léonce et Léna* en 2000), Stig Dagerman (*L'Ombre de Mart* en 2002), Strindberg (*Le Songe* en 2006) ou Magnus Dahlström (*L'Usine* en 2007). Parallèlement il aborde également le répertoire classique avec *Richard II* de Shakespeare en 2003, *Dom Juan* de Molière en 2005 et à nouveau Shakespeare avec *Le Conte d'hiver* en 2008.

De 2008 à 2013, il dirige le Centre dramatique national des Alpes à Grenoble. Il s'attache à y mettre en avant un répertoire très contemporain avec *Le Grenier* du japonais Yôji Sakaté (2010), *Le Moche* et *Le Chien, la nuit et le couteau* de Marius von Mayenburg (toutes trois jouées au Théâtre du Rond-Point) ou encore *Mon prof est un troll* de Dennis Kelly (2012). Au printemps 2009, il met en scène *Woyzeck* de Georg Büchner. Cette pièce initie un cycle autour des dramaturgies allemandes la *Trilogie de l'errance* qui se poursuit en écho par la présentation d'*Un fils de notre temps* d'Ödön von Horváth et par *Dehors devant la porte* de Wolfgang Borchert, repris au Théâtre national de Strasbourg. Durant ces années, il créera encore *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux (2010), *Ivanov* d'Anton Tchekhov (2011), *George Dandin* de Molière (2012), *Orage* de Strindberg (2013, repris au Théâtre de la Tempête) et *Dom Juan revient de guerre* de son auteur fétiche Ödön von Horváth (2014) repris au Théâtre de l'Athénée en avril 2015.

Au sortir, du Centre dramatique national des Alpes, il crée la compagnie L'Aurore boréale et met en scène *Medealand* de Sara Stridsberg à la MC2 :Grenoble et au Studio-théâtre de Vitry puis *L'Avare* de Molière (création au Théâtre de Suresnes et tournée à l'automne 2015) suivi de *Bérénice* de Racine (création 2017, tournée).

Au festival d'Avignon 2017, Jacques Osinski dirige Denis Lavant dans *Cap au pire* de Samuel Beckett au théâtre des Halles puis à L'Athénée-Théâtre Louis Jovet à Paris (tournée 2018-2019). A l'automne, il crée à Nanterre-Amandier *Lenz* de Georg Büchner avec Johan Leysen (tournée Comédie de Reims, KVS, NTGent...)

A l'opéra, il met en scène en 2006 *Didon et Enée* de Purcell sous la direction musicale de Kenneth Weiss au Festival d'Aix-en-Provence. En 2007, il y reçoit le prix Gabriel Dussurget. Vinrent ensuite *Le Carnaval et la Folie* d'André-Cardinal Destouches sous la direction musicale d'Hervé Niquet créé au Festival d'Ambronay et repris à l'Opéra-Comique puis *Iolanta* de Tchaïkovski sous la direction musicale de Tugan Sokhiev au Théâtre du Capitole à Toulouse (2010). A l'automne 2013, il crée avec Marc Minkowski et Jean-Claude Gallotta à la MC2 :Grenoble *Histoire du soldat* d'Igor Stravinsky et *El amor brujo* de Manuel de Falla, production reprise à l'Opéra Comique en avril 2014. En mai 2014, il met en scène *Tancredi* de Rossini au Théâtre des Champs-Élysées puis, en 2015, *Iphigénie en Tauride* de Glück (direction musicale Geoffroy Jourdain) pour l'Atelier

lyrique de l'Opéra national de Paris ainsi que *Lohengrin* de Salvatore Sciarrino et *Avenida de los incas* de Fernando Fiszbein avec l'ensemble musical Le Balcon (direction musicale Maxime Pascal) au Théâtre de l'Athénée, spectacle qui reçoit le prix de la critique pour les éléments scénique (Hélène Kritikos et Yann Chapotel). A la rentrée 2018, il mettra en scène *Le Cas Jeckyll* de François Paris et Christine Montalbetti (création Arcal) puis, au printemps 2019, à l'Athénée *Into the Little Hill* de George Benjamin et Martin Crimp, sous la direction musicale d'Alphonse Cemin (ensemble Carabanchel).

Denis Lavant

Comédien

Formé à l'école du mime et de l'acrobatie et au Conservatoire National Supérieur d'Art

Dramatique, Denis Lavant commence sa carrière de comédien dans les années 1980.

Au théâtre, il joue notamment sous la direction d'Antoine Vitez *Hamlet* de William Shakespeare,

Orfeo de Claudio Monteverdi - Matthias Langhoff *Si de là-bas si loin* de O'Nee, - Hans Peter

Cloos *Le Malade imaginaire* de Molière, *Cabaret Valentin* de Karl Valentin, *Roméo et Juliette* de

William Shakespeare - Bernard Sobel *Cache-cache avec la mort* de Mikhail Volokhov, *Coeur*

ardent de A.Ostrovski, *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, *Homme pour Homme* de Bertold Brecht -

Jacques Nichet *La Prochaine fois que je viendrai au monde* - Jacques Osinski *La Faim* de Knut

Hamsun, *Le Chien, la nuit et le couteau* de Marius von Mayenburg - Antonio Arena *Giacomo le tyranique* de

Giuseppe Manfridi - Jean-Paul Wenzel *Croisade sans croix* de Arthur Koestler - Franck Hoffmann *Dans la*

solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès - Dan Jemmet *William Burroughs surpris en possession*

du Chant du vieux marin de Samuel Taylor Coleridge de Johny Brown- Jean-Claude Idée *Rue* de Michel de

Ghelderode - Jean-Claude Grindvald *Le Bouc* de Reiner Weiner Fassbinder - Habib Naghmouchin *Timon*

d'Athènes de William Shakespeare- Razerka Ben Sadia-Lavant *Le Projet H.L.A.* de Nicolas Fretel - Bruno Geslin *Je*

porte malheur aux femmes mais je ne porte pas bonheur aux chiens de Joë Bousquet...

Au cinéma, il est l'acteur fétiche du cinéaste Léos Carax avec qui il travaille depuis 1983 : *Boy meets girl*,

Mauvais Sang, *Les Amants du Pont-Neuf*, *Holy motors*. Il tourne également avec Diane Kurys *Coup de foudre*,

Robert Hossein *Les Misérables*, Patrice Chéreau *L'Homme blessé*, Claude Lelouch *Viva la vie*, *Partir*, *Revenir*,

Pierre Pradinas *Un tour de manège*, Patrick Grandperret *Mona et moi*, Simon Reggiani *De force avec d'autres*,

Yves Hancher *La Partie d'échecs*, Jean-Michel Carre *Visiblement je vous aime*, Jacques Weber *Don Juan*, Vincent

Ravalec *Cantique de la racaille*, Rolando Colla *Le Monde à l'envers*, Kim Ki-Duk *Yasaeng dongmool pohokuyeok*,

Claire Denis *Beau travail*, Lionel Delplanque, *Promenons-nous dans les bois*, Veit Helmer *Tuvalu*, Fabrice

Genestal *La Squale*, Delphine Jaquet et Philippe Lacote, *L'Affaire Libinski*, Noli *Married-Unmarried*, Jean-Pierre

Jeunet *Un long dimanche de fiançailles*, Christophe Ali et Nicolas, Bonilauri *Camping sauvage*, André Vecchiato,

Luminal, Harmony Korine *Mister Lonely*, Berkun Oya *Happy new year*, Philippe Ramos *Capitaine Achab*, Paul

Greengrass *Bourne ultimatum*, les frères Larrieu (*21 nuits avec Pattie*) Emmanuel Bourdieu (*Louis-Ferdinand*

Céline).



Hélène Kritikos – costumes

Petite fille et fille de tailleurs pour hommes installés à Tunis, Hélène Kritikos - artiste d'origine grecque - a été formée à ESMOD, école de stylisme parisienne. Elle participe aux présentations de collections d'Azzedine Alaïa et Thierry Mugler. Après un passage à l'atelier de costumes du Théâtre du Soleil, sa carrière la mène dans les années 80 au domaine de la publicité où elle croise des photographes tels que Jean-Loup Sieff, Jean-Louis Beaudequin ou des réalisateurs tels que Bill Evans, Billy August... Elle revient ensuite au spectacle vivant, conçoit et crée des costumes pour la danse, le théâtre ou l'opéra (Jacques Osinski, Pascale Henry, Marie Potonet, Anne-Laure Liégeois, Jean-Jacques Vanier, Philippe Macaigne, Karol Armitage, François Veyrunes, Christel Brink-Przygodda...). Sa démarche actuelle tend à intégrer l'aspect scénographique à son travail sur le costume proprement dit, dans une approche globale du visuel scénique. Hélène Kritikos a reçu en 2015 avec le vidéaste Yann Chapotel le prix de la critique (meilleurs éléments scéniques) pour *Lohengrin* et *Avenida de los incas* mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale de Maxime Pascal (ensemble le balcon) (Théâtre de l'Athénée)

Catherine Verheyde – lumière

Après une licence d'histoire, Catherine Verheyde intègre l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, section lumière. Elle se forme auprès de Gérald Karlikow ainsi que de Jennifer Tipton et Richard Nelson. Elle travaille ensuite avec Philippe Labonne, Jean-Christian Grinevald... Elle rencontre Jacques Osinski en 1994. Leur première collaboration sera *La Faim* de Knut Hamsun. Ils travailleront ensuite sur *ensemble sur toutes les productions du metteur en scène* (dernièrement *Bérénice* de Racine, *Cap au pire* de Samuel Beckett (Athénée-Théâtre Louis Jouvet, *Lenz* de Büchner (Nanterre-Amandiers)... Parallèlement, Catherine Verheyde a

travaillé avec les metteurs en scène Philippe Ulysse, Marc Paquien, Benoît Bradel, Geneviève Rosset, Antoine Le Bos..., et les chorégraphes Laura Scozzi, Dominique Dupuy, Clara Gibson-Maxwell, Philippe Ducou.

Elle éclaire des concerts de musique contemporaine notamment à l'IRCAM (concerts Cursus, récital Claude Delangle) et aux Bouffes du Nord (concerts des solistes de l'EIC) et récemment, en Tchéquie, des pièces de Benjamin Yusupov avec Petr Rudzica et Juan José Mosalini. Elle éclaire également plusieurs expositions (Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Musée du Luxembourg, Musée d'Art Moderne de Prato...) et travaille régulièrement à l'étranger (Ethiopie, Turquie, Arménie, Italie, Etats-Unis, Allemagne...).

A l'opéra, elle éclaire *Le mariage sous la mer* de Maurice Ohana mis en scène par Antoine Campo, *Didon et Enée* de Purcell mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale de Kenneth Weiss au Festival d'Aix-en-Provence, *Le Carnaval et la Folie* d'André-Cardinal Destouches mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale d'Hervé Niquet, créé au Festival d'Ambronay puis repris à l'Opéra-Comique, *Iolanta* mis en scène par Jacques Osinski sous la direction musicale de Tugan Sokhiev au Théâtre du Capitole de Toulouse, *Tancredi* de Rossini au théâtre des Champs Elysées, *Iphigénie en Tauride* de Gluck à l'Opéra Nationale de Paris et *Lohengrin* de Sciarrino au théâtre de l'Athénée.

Christophe Ouvrard- scénographie

Diplômé de l'école Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg Christophe Ouvrard signe ses premiers décors et costumes dès 1999 auprès des metteurs en scène Stéphane Braunschweig, Yannis Kokkos et Lukas Hemleb. Depuis il crée de nombreux décors et costumes au théâtre pour des metteurs en scène comme Laurent Gutmann, Anne Laure Liegeois, Jean-Claude Gallotta, Marie Potonet, Jean-René Lemoine, Guy-Pierre Couleau ou encore Bérénice Collet.

Depuis 2003, Il est le collaborateur régulier du metteur en scène Jacques Osinski qu'il accompagne sur tous ses spectacles (parmi lesquels *Richard II* de Shakespeare, *Dom Juan*, *George Dandin* de Molière, *Woyzeck* de Büchner, *Le songe*, *Orage* de Strindberg, *Ivanov* de Tchekhov, *Le triomphe de l'amour* de Marivaux, *Medealand* de Stridsberg, etc...)

Passionné par l'opéra on a pu également découvrir son travail sur de nombreuses scènes lyriques françaises. Il travaille ainsi à plusieurs reprises à l'Opéra de Paris (citons notamment le spectacle *Lumières* de Duplex au Palais Garnier, ou encore *Iphigénie en Tauride* de Gluck avec l'atelier Lyrique), à l'Opéra Comique (*Le carnaval et la folie* de Destouches, *L'histoire du soldat* de Stravinsky, *El amor brujo* de De Falla), au Capitole de Toulouse (*Iolanta* de Tchaikovsky), au Festival d'Aix-en-provence (*Didon et Enée* de Purcell) au Théâtre des Champs-Élysées (*Le petit ramoneur* de Britten, *Tancredi* de Rossini) à l'Opéra de Metz (*Vanessa* de Barber), au Théâtre du Châtelet (*Le Verfugbar aux Enfers* de Tillion) etc.

