

# Opium

librement inspiré des *Paradis artificiels* de **Charles Baudelaire**  
adaptation **Marion Bottolier** et **Ezéquier Garcia-Romeu**  
mise en scène et espace scénique **Ezéquier Garcia-Romeu**

avec **Redjep Mitrovitsa** et **Ezéquier Garcia-Romeu**

**production** Théâtre de la Massue – Compagnie Ezéquier Garcia-Romeu **coproduction** Théâtre National de Nice **coproduction pour la reprise** Théâtre de la Commune – Centre dramatique national d'Aubervilliers **avec l'aide de** la DRAC PACA, de la Ville de Nice, du Département des Alpes-Maritimes et de la Région PACA **avec le soutien du** Conseil Général de la Seine-Saint-Denis (aide à la résidence) et du Conseil Régional d'Ile-de-France au titre de la permanence artistique et culturelle *Le spectacle a été créé en février 2010 au Théâtre National de Nice.*

## petite salle

**du jeudi 23 septembre au vendredi 29 octobre**

mardi et jeudi à 19h30, mercredi, vendredi et samedi à 20h30, et dimanche à 16h

Exceptionnellement le samedi 2 octobre, la représentation commencera à 21h.

durée 1h

## Tarifs

plein tarif 24 € - tarifs réduits 18 € / 16 € / 12 € / 11 € - adhésions 8 € / 6 €

**Réservations : 01 48 33 16 16**

### Service Relations Publiques

Jean-Baptiste Moreno au 01 48 33 85 66 / [jb.moreno@theatredelacommune.com](mailto:jb.moreno@theatredelacommune.com)

Lucie Pouille au 01 48 33 85 65 / [l.pouille@theatredelacommune.com](mailto:l.pouille@theatredelacommune.com)

Véronique Aubert au 01 48 33 16 16 / [v.aubert@theatredelacommune.com](mailto:v.aubert@theatredelacommune.com)

**En savoir plus : [theatredelacommune.com](http://theatredelacommune.com)**

### Comment se rendre au Théâtre de la Commune

• **Métro** ligne 7 direction La Courmeuve - station "Aubervilliers-Pantin-Quatre Chemins", puis 10 mn à pied ou 3 mn en bus 150 (Pierrefite) ou 170 (Saint-Denis) - arrêt "André Karman" • **Autobus** 150 ou 170 - arrêt "André Karman" / 65 - arrêt "Villebois-Mareuil" • **Voiture** par la Porte d'Aubervilliers ou la Porte de la Villette ; suivre direction : Aubervilliers Centre • **Vélib'** à Aubervilliers bornes rue André Karman et avenue Victor Hugo • **Velcom** Plaine Commune bornes rue Édouard Poisson • Le Théâtre de la Commune met à votre disposition une **navette retour gratuite** du mardi au samedi – dans la limite des places disponibles. Elle dessert les stations *Porte de la Villette, Stalingrad, Gare de l'Est et Châtelet.*

# Opium

avec

**Redjep Mitrovitsa**  
**Ezéquier Garcia-Romeu**

collaboration artistique **Laurent Caillon**  
collaboration et supervision technique **Jean-Pierre Laporte**  
marionnettes et accessoires **Ezéquier Garcia-Romeu**  
assisté d'**Olivier de Logivière** et **Andréa Mella Diaz**  
construction décor **Théâtre National de Nice**  
images numériques et captation vidéo **Frédéric Maire**

attachée de presse **Claire Amchin**

*Le spectacle a été créé en février 2010 au Théâtre National de Nice.*

*Ezéquier Garcia-Romeu est depuis 2009 l'un des deux artistes associés du Théâtre de la Commune.*

*Opium* ouvre les **Rencontres Ici et Là 2010** qui se dérouleront du 23 septembre au 10 octobre.

## Tournée

du 15 au 30 novembre 2010 au Liban, Syrie, Israël avec l'aide de Culturesfrance

## Autour du spectacle

du 23/09 au 15/11 : exposition *Figurants* d'Elvire Caillon  
30/09 à l'issue de la représentation : rencontre avec l'équipe artistique d'*Opium*  
07/10 à l'issue de la représentation : visite de l'exposition *Figurants* en compagnie d'Elvire Caillon  
09/10 à 17h : projection en partenariat avec le Cinéma Le Studio d'*Harold et Maude* d'Hal Ashby (1h31)



*Je veux prouver que les chercheurs de paradis font leur enfer.*

Charles Baudelaire

Le comédien Redjep Mitrovitsa porte avec une belle humanité la voix du grand poète qui rend compte d'un siècle où les opiacés se consommaient librement, avec l'illusion d'une créativité décuplée. *Les Paradis artificiels* tentent de démasquer l'opium et ses lendemains de fête terribles, avec pour sujet d'étude Thomas de Quincey, dont les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* inspirèrent Baudelaire. Dans la pénombre de la scène, au fil d'une langue à la poésie rare, rythmée pourtant de mots sans appel, Ezéquier Garcia-Romeu, maître marionnettiste, officie discrètement pour créer autour de la marionnette de Thomas de Quincey des tableaux impressionnistes où de précieuses poupées s'affairent avec langueur, comme autant d'ultimes tentations d'un rêve d'ailleurs. Une peinture sensuelle et sulfureuse d'une quête d'absolu, sans retour.

**Repères scénographiques :** Un grand arc de cercle de rideaux noirs pour fond de scène, mais ce fond semble se perdre dans un espace insaisissable. Peu de lumière. Quelques lampions chinois. Devant ce fond sont disposés, en labyrinthe et quinconce, des paravents. Ces panneaux nous cachent « une sorte de voie libre et directe ». Ils participent à la création de l'invisible. La sensation d'espace sans limites s'accroît. Au milieu, face aux spectateurs, une table, sorte de plateau de scène surélevé, dont « l'anatomie » est proche de celle d'une table de billard. Une grande lampe, dont la structure est exactement aux mêmes dimensions que la table, recouvre cette dernière. Par un jeu de tringles et de poulies, elle s'élève ou redescend, changeant la dimension du faisceau de lumière dans l'espace. Cette table, représente la chambre de Thomas de Quincey. Alors que le reste de l'espace appartient au monde obscur, toute la vie a lieu dans cette petite chambre symbolique. Un lit apparaît, une table disparaît, un samovar se met à bouillir. Des brumes épaisses recouvrent la table, tout objet se met à flotter. Bien que la table soit équipée de quatre pieds, et que l'on voit ses dessous, le technicien manipulateur qui s'y cache, par un effet magique, reste transparent et invisible.

**Ezéquier Garcia-Romeu**

*Il est des jours où l'homme s'éveille avec un génie jeune et vigoureux. [...] Ce qu'il y a de plus singulier dans cet état de l'esprit et des sens, que je puis appeler paradisiaque, si je le compare aux lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière, c'est qu'il n'a été créé par aucune cause bien visible et facile à définir. [...] Cette acuité de la pensée, cet enthousiasme des sens et de l'esprit, ont dû, en tout temps, apparaître à l'homme comme le premier des biens : c'est pourquoi, ne considérant que la volupté immédiate, il a cherché [...] les moyens de fuir, ne fût-ce que pour quelques heures, son habitacle de fange, et d'emporter le paradis d'un seul coup. Hélas ! Les vices de l'homme contiennent la preuve de son goût de l'infini ; seulement, c'est un goût qui se trompe souvent de route.*

**Charles Baudelaire**

La deuxième partie du livre (*Les Paradis artificiels*) n'est qu'une présentation et traduction des principaux passages d'un des plus délicats chefs-d'œuvre de la prose anglaise : les *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* par Thomas de Quincey, parues en 1821 dans le *London Magazine* et complétées en 1845 par les *Suspiria de profundis*. On sait qu'Alfred de Musset avait publié déjà en 1828 une traduction ou plutôt une adaptation du premier ouvrage signé A.D.M., et, s'il est à peu près avéré que Baudelaire a connu ce travail de jeunesse, il n'est pas sûr qu'il en ait identifié l'auteur.

Le « découpage » et le « montage » du texte original, pour employer le vocabulaire du cinéma, sont de tout point admirables, mais il faut reconnaître qu'ici Baudelaire, tout en déployant son talent d'artiste, nous livre fort peu de lui-même et se met entièrement au service de l'œuvre dont il s'est fait l'introducteur.

On peut s'étonner qu'il ne fasse pas d'allusion directe à sa propre expérience de l'opium. Cette expérience est pourtant beaucoup plus riche que celle du haschisch et, dans son origine, ressemble singulièrement à celle de l'écrivain anglais. C'est en effet, comme Thomas de Quincey, par l'emploi thérapeutique du laudanum que Baudelaire a connu l'opium. Comme il en faisait un usage constant, pour calmer ses douleurs d'estomac, il avait dû en augmenter progressivement les doses jusqu'à en absorber cent cinquante gouttes en un jour, ce qui a certainement contribué à ébranler son équilibre nerveux. Cependant, à la différence de Quincey, il ne semble pas que Baudelaire ait jamais usé de l'opium pur et qu'il en ait connu les enchantements et les tortures. Aussi laisse-t-il presque constamment la parole à son auteur, se contentant de résumer les passages qu'il a supprimés, sans intervenir en son propre nom. Il ne dit que la vérité, en 1864, dans l'exorde de sa conférence qui introduisait une lecture des principaux passages des *Paradis artificiels* : « J'ai fait un tel amalgame que je ne saurais y reconnaître la part qui vient de moi, laquelle, d'ailleurs, ne peut être que fort petite. »

Dans ce même exorde, il dégage aussi la signification du livre tout entier : « Je veux faire un livre non pas de pure physiologie, mais surtout de morale. » Cette prétention est assez souvent contestée. Il est possible que la beauté poétique des visions évoquées par Baudelaire produise chez certains lecteurs une tentation dangereuse s'ils restent insensibles à ses arguments purement spiritualistes. Pour lui-même il est incontestable qu'il a exploité le thème en artiste en y appliquant toutes les ressources de son talent, mais sa conviction profonde est d'une sincérité que confirme l'ensemble de son œuvre. Là comme ailleurs nous reconnaissons sa préoccupation, – mieux vaudrait dire son obsession du salut, quel que soit le contenu, probablement variable, dont il charge ce mot. La *morale* de son livre, qui lui tient tant à cœur, c'est celle qui se résume en ce cri : « Qu'est-ce qu'un paradis qu'on achète au prix de son salut éternel ? »

**Marcel A. Ruff**, extrait de la préface des *Paradis artificiels*,  
éditions GF-Flammarion, 1966

## De l'usage des psychotropes

Très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, l'opium fut souvent administré comme calmant avant de devenir la drogue favorite des artistes romantiques. [...]

Les poètes ont commencé le plus souvent à prendre la drogue comme remède avant de passer à la drogue-plaisir. Il y a eu connivence entre les poètes ou les écrivains de cette génération et les médecins. Ces derniers, comme un Moreau de Tours, se préoccupent de comprendre mieux l'action d'un remède qu'ils perçoivent déjà comme un modificateur de conscience. À Paris et à Strasbourg, de nombreuses thèses de médecine – dans les années 1800, on peut en dénombrer près d'une quinzaine – traitent de l'opium et de ses effets. Cela continue sous la Restauration quand Paul-Émile Botta publia en 1829 une thèse « De l'usage de fumer de l'opium », véritable initiation à l'art de tirer sur « le bambou », contracté par l'auteur dans un voyage en Chine. Plus que l'opium, le culte du haschisch rassemble quai d'Anjou, dans l'île Saint-Louis, à Paris, ceux auxquels on donnera le nom de Club des Haschischins. Le peintre Boissard de Boisdenier, ami de Delacroix, y convie ses amis artistes, poètes et médecins, à prendre le dawamesk, la confiture verte à base de haschisch alors en vogue. Théophile Gautier se montre assidu aux soirées du quai d'Anjou et fait paraître dans la *Revue des Deux Mondes* de 1846 son célèbre *Club des Haschischins*. Huit ans auparavant, Gautier avait publié *La Pipe d'opium* dans laquelle, après avoir fumé, l'auteur réveille de la mort la belle chanteuse Carlotta, en lui donnant un baiser sur la bouche. Ayant découvert le haschisch au cours d'une série de voyages « thérapeutiques » en Égypte, en Syrie et en Asie Mineure, le médecin Moreau de Tours a procuré à Gautier le dawamesk.

« L'action du haschisch fut vive et saisissante », écrit Moreau de Tours, après en avoir offert quelques grammes à Théophile Gautier. L'écrivain observe soigneusement les sensations éprouvées. Modification de l'ouïe, la voix semble si forte qu'il n'ose parler ; impression de se dédoubler : « J'étais si fondu dans le vague, si absent de moi-même, si débarrassé de moi, cet odieux témoin qui vous accompagne partout » ; modification de la perception du temps : « À mon calcul, cet état dura trois cents ans car les sensations s'y succèdent tellement nombreuses et pressées que l'appréciation réelle du temps était impossible ; l'accès passé, je vis qu'il avait duré un quart d'heure. » Avec lyrisme, Gautier décrit les illusions de la drogue mais peut-être plus en dilettante qu'en praticien véritable à la différence d'un Baudelaire pour lequel, comme chez de Quincey, le culte de la drogue sera bien autre chose. Avec de Quincey, Coleridge, Baudelaire, le rapport à l'opium est quotidien et crée la vraie dépendance ; les récits de ces expériences donnent des arguments à la campagne anti-opium de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. [...] in *L'Express*, n° du 1<sup>er</sup> mai 1995

## De la littérature psychotrope

L'histoire littéraire des stupéfiants commence véritablement en 1821 avec la publication des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* de Thomas de Quincey. L'ouvrage est très rapidement adapté par Alfred de Musset, puis traduit par Baudelaire. La drogue apparaît alors, aux yeux des aliénistes, des psychologues mais aussi des artistes et des poètes, comme un véritable instrument d'exploration mentale. L'époque romantique (parce qu'elle valorise l'inspiration et non plus l'imitation) s'intéresse beaucoup aux mécanismes de l'imagination tels qu'ils se manifestent à nu dans le rêve, l'hallucination ou la folie. La drogue apparaît d'ailleurs comme une « folie expérimentale », volontaire et provisoire. L'opium, le haschisch puis la morphine et l'éther à la fin du siècle (avant que d'autres produits ne suscitent d'autres expériences au XX<sup>e</sup> siècle : peyotl, mescaline...) permettraient donc de surprendre la pensée et la mémoire telles qu'elles fonctionnent en deçà des bornes de la conscience. De surcroît, les récits de de Quincey, Baudelaire, Gautier permettent d'expérimenter (à l'instar de l'écriture fantastique et du récit de rêve) de nouvelles formes d'écriture moins soumises à l'ordre logique et chronologique et livrées aux vertiges de l'analogie et aux cocasseries du *coq à l'âne*. Inversement, la littérature elle-même pourra être considérée comme un stupéfiant, voire un poison. L'importance thématique de la drogue au XIX<sup>e</sup> siècle n'est donc pas uniquement le résultat d'un hasard qu'on dira sociologique ou économique (l'augmentation effective de la consommation dans certains milieux), elle est surtout profondément motivée par une révolution esthétique.

## Entretien avec Ezéquier Garcia-Romeu

### *Comment s'est faite ta rencontre avec les marionnettes ?*

J'ai commencé très jeune. J'ai vu des spectacles de marionnettes comme tout enfant, mais je n'ai pas le souvenir d'un spectacle qui m'ait particulièrement passionné. C'était d'abord pour moi une manière de faire travailler mes mains, mon imaginaire, et d'avoir un résultat immédiat. Raconter des histoires, en raconter aux autres, par ce moyen était simple, direct. De chez soi, dans peu d'espace, avec peu de choses, on fait appel à toutes les conventions du théâtre. En voulant me professionnaliser, j'ai suivi cette voie, avec toujours à l'esprit mon goût prononcé pour le théâtre.

### *Quelles relations entretiens-tu avec tes marionnettes ?*

C'est comme une prolongation de moi-même, comme peuvent l'être, pour le peintre : le pinceau, la peinture et l'histoire qu'il pose sur la toile. J'entretiens vraiment un rapport artistique avec elles, très proche des arts plastiques. Mes personnages ne racontent pas d'histoires particulières, j'aime l'idée qu'ils puissent à eux seuls engendrer des histoires universelles. Finalement c'est un peu comme si je faisais de la peinture abstraite avec des personnages qui ont une tête, des corps et des bras.

### *Ton travail évolue-t-il avec le temps ?*

Pendant longtemps, j'ai exploré les possibles des marionnettes en miniature ; il y a un tel mystère quand on est face à de si minuscules personnages. Aujourd'hui, je tends vers des marionnettes plus grandes qui n'exigeront plus de jouer devant un nombre réduit de spectateurs, tout en cherchant à conserver la même magie qu'on a avec de petites marionnettes. Je réfléchis aussi beaucoup plus à l'histoire qui se raconte, aux personnages que je fabrique, de quelle pâte ils vont être faits, quelle âme va les habiter, quelle énergie va les faire se mouvoir. En ce moment, il y a une véritable recherche à aller vers autre chose, quelque chose de plus incarné peut-être.

### *On dit souvent de tes spectacles qu'ils créent des fragments d'ailleurs, comme hors du temps. Te reconnais-tu dans le rôle d'horloger de la vie qu'on t'attribue volontiers ?*

Même si c'était le cas, ce serait bien prétentieux de ma part de m'attribuer ce rôle. Il est vrai cependant que le temps me fascine, aussi bien le temps onirique, imaginaire, celui qu'on peut se créer, que le temps réel. Les mettre en balance m'intéresse profondément. On est au cœur du théâtre, de cet instrument à raconter des histoires. Mais plus que le temps, ma préoccupation principale reste la présence – qu'est-ce que le théâtre si ce n'est une présence ? Elle peut être physique comme artificielle, ce qui ne la rend pas moins vivante. Je dirais que je m'approprie finalement toute la magie du théâtre en suivant une voie singulière, celle de la recherche du mystère. Mon travail évolue physiquement, mais le souhait reste intact de créer du mystère, de poser des questions mystérieuses, avec les personnages que je fabrique. Longtemps, mes personnages resteront chargés de toutes les interrogations du monde. J'ai envie de conserver cette caractéristique de mon théâtre.

### *Dans La Méridienne, le spectateur était en tête-à-tête, pendant une minute, avec un minuscule personnage, plein de mystères. On ressortait tous de ce moment avec l'impression d'avoir touché à une vérité. Il y a dans ton univers comme quelque chose de métaphysique...*

Je pose des questions, vagues, diffuses, qui me servent à interroger de quoi est faite la vie. Si je l'interroge, je le fais sans dramatiser, sans angoisse. C'est pour moi un jeu. Aussi si c'est de la métaphysique, elle est plutôt très malicieuse. Quand je crée des miniatures face à des

objets gigantesques à tout moment susceptibles de les écraser, j'invite à réfléchir sur la condition humaine mais comme le ferait un enfant, de manière très innocente, en s'amusant presque. Après bien entendu il faut que le spectateur se questionne de la même manière que moi. Pour cela je travaille de manière très précise à la scénographie, aux personnages, pour tenter au mieux de reproduire, restituer sur scène les sensations que je porte en moi, pour qu'elles puissent atteindre le spectateur. Cela demande un travail méticuleux de création d'ambiance.

***Tu parles d'ambiance, la mise en condition du spectateur en fait-elle partie ? Quand je dis mise en condition du spectateur, je pense par exemple à ton spectacle Aberrations du documentaliste où le public après avoir été accueilli dans un sas avec des amuse-bouches, était guidé dans un labyrinthe, sombre, avant de s'installer autour du lieu de la représentation qui s'allumait tout doucement.***

C'est essentiel cette mise en condition du spectateur surtout quand sur scène s'animent des objets minuscules, à peine visibles, aux mouvements extrêmement précis. Pour pouvoir observer cette vie en tout petit, il faut avoir des loupes dans les yeux. Et avant de se poser des questions, de réfléchir, il faut se rendre disponible. Si j'ai le souci de recevoir le public de manière chaleureuse, ludique même, comme à la maison, c'est pour qu'il prenne ses aises, se familiarise avec les lieux, mon univers, avant de recevoir, non pas le plat, mais le spectacle que je lui ai préparé.

Entretien réalisé en février 2010 par Delphine Menjaud

## Ezéquier Garcia-Romeu

Né à Buenos Aires, après avoir terminé ses études de guitare classique au Conservatoire de Nice, il décide de réaliser des spectacles de marionnettes pour un public adulte. Le succès lui fait parcourir divers festivals de marionnettes européens jusqu'en 1988. Soucieux de perfectionner ses capacités de mise en scène et dramaturgie, il se forme auprès de Jean-Pierre Vincent et du dramaturge Marc-Vincent Howlett. Il met alors en scène des opéras : *Les Tréteaux de Maître Pierre* avec l'Orchestre de Cannes PACA sous la direction de Philippe Bender, ainsi que *Didon et Enée* de Henry Purcell sous la direction d'Alex de Valera. Parallèlement, il élabore des décors pour le cinéma, la télévision ou encore le Musée de la Mode au Pavillon de Marsan du Louvre où il signe en 1991 la scénographie de l'exposition *Horst, 60 ans de photographie*. Il revient à la mise en scène avec un spectacle de marionnettes tout public pour la compagnie espagnole « ETC » qui a tourné à travers l'Europe, l'Iran et l'Amérique latine. Il signe également la mise en scène et les décors de l'Opéra de Marcel Landowski *La Sorcière du Placard aux Balais* et *Le dernier voyage de Lapérouse* avec l'Orchestre de Cannes sous la direction d'Alain Joutard. Pendant le Festival d'Avignon 95, il obtient un grand succès avec les représentations au Musée Calvet de *La Méridienne*, spectacle de 5 minutes pour un spectateur. En 1998, il co-écrit et met en scène avec François Tomsu *Aberrations du documentaliste* avec le comédien Jacques Fornier, puis il devient artiste associé du Théâtre Le Granit – Scène nationale de Belfort. En janvier 2003, sa compagnie est conventionnée par la Région PACA, il crée *Micromégas* d'après le conte de Voltaire, et prépare une résidence dans la Maison Folie des Moulins à Lille Capitale Culturelle. En 2004, il prépare un laboratoire d'exploration des nouvelles technologies avec le soutien de l'Université Laval à Québec et de la compagnie de Robert Lepage en tant que lauréat de la Villa Médicis Hors-les-Murs. Il présente ses dernières créations en France et à l'étranger (au Festival de Gent en Belgique, à la Mostra de Barcelone, au Berliner Festspiele, au Carrefour International de Québec, à l'International de Théâtre de Modène et Udine, au Festival de Dublin, au Festival de Sao Paolo et Santos...). En 2005, il présente *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, une commande du Musée d'Orsay qu'il crée en 2007 pour les théâtres. En 2006, il invente un spectacle pour le tout jeune public en région PACA *Métamorphoses* et un atelier-spectacle d'écriture automatique autour d'auteurs contemporains *Le Scriptographe*. En 2007, il crée *Ode Maritime* de Pessoa à Belfort. Il est associé au CDN de Nancy Lorraine pour la saison 2007/2008. En 2008, il monte *Anagrammes pour Faust* au Théâtre de la Manufacture à Nancy, repris ensuite au Théâtre de la Commune. En 2009, quatre de ses spectacles étaient présentés aux *Rencontres Ici et Là* du Théâtre de la Commune. Depuis la saison dernière et pour encore deux saisons, il est artiste associé au Théâtre de la Commune où il a présenté en mars 2010 aux côtés d'Henri Gougaud *L'Arbre d'Amour*.



## Redjep Mitrovitsa

Formé au Théâtre Blanc par Gérard Robard, puis au Théâtre du Miroir par Daniel Mesguich, à l'Ouvroir de Chaillot par Antoine Vitez et Madeleine Marion, et enfin au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique par Claude Régy, il a souvent travaillé avec ses maîtres.

Il était de ceux que Vitez invita à participer à des aventures telles que *Hernani* et *Le Soulier de Satin* présentés dans Cour d'Honneur du Festival d'Avignon, avant de lui confier Oreste dans sa version d'*Électre* à Chaillot et de le diriger une dernière fois dans *La Vie de Galilée* de Brecht à la Comédie-Française. Sous la direction de Daniel Mesguich, il a interprété *Le Grand Macabre*, *Le Roi Lear*, *La Dévotion à la croix*. Avec Claude Régy, il a participé à *Jeanne au bûcher* et, à l'automne 2007, à *L'Homme sans but*.

Il a également travaillé avec des metteurs en scènes comme Georges Lavaudant qui l'a dirigé à deux reprises dans deux rôles-titres à la Comédie-Française : *Hamlet* et *Lorenzaccio* (Molière de la Révélation Théâtrale), Brigitte Jaques qui lui donne le rôle du *Dom Juan* de Molière, Olivier Py, Yannis Kokkos, Lluís Pasqual, Isabelle Nanty, Philippe Adrien, Lukas Hemleb, Michel Didym...

Interprète claudélien, il a joué, outre *Le Soulier de satin*, dans *La Trilogie des Coufontaine* mise en scène Jean-Paul Lucet et dans *Tête d'Or* mise en scène Gérard Robard. Il est aussi un interprète de monologues (*Egarés dans les plis de l'obéissance au vent* de Victor Hugo, mise en scène Madeleine Marion au Petit Odéon, *Le Journal de Nijinski* mise en scène Isabelle Nanty et créé au Verger Urbain V, repris au Théâtre de l'Athénée, avant une longue tournée).

Au cinéma, il a tourné avec Miklós Jancsó, Andrzej Żuławski, Yves Angelo, Gilles Bourdos, Alexandre Sourine, Bruno Herbulot, Fabrice Cazeneuve, Patrick Tringale...