



Théâtre de la Cité
Centre Dramatique National
Toulouse Occitanie

14 > 17 MAI

Les Démons

Théâtre

14 > 17 Mai

mar 14 mai / 19:30

mer 15 mai / 19:30

jeu 16 mai / 19:30

ven 17 mai / 20:30

présenté avec le
Théâtre de la Cité et au
Théâtre de la Cité
durée 3h45 avec
entracte

Tarifs adhérents Garonne :
de 10 à 19 €/ Tarifs
généraux du
Théâtre de la Cité : de 12 à
30 €

Théâtre de la Cité
Centre Dramatique National
Toulouse Occitanie

FONDOC

Les Démons

Dostoïevski

Sylvain Creuzevault

"JE N'AI JAMAIS CRU AU THÉÂTRE MILITANT, JE N'AI JAMAIS VOULU FAIRE DU THÉÂTRE MILITANT, NI MÊME POLITIQUE. SI JE M'AMUSE DES PETITS TRAVERS DES GROUPES DE RÉVOLUTIONNAIRES, QUE CE SOIT EN 1783 OU EN 1848, C'EST PARCE QU'ON N'EN EST PLUS À PRODUIRE DES IDÉOLOGIES QUI MENTENT SUR ELLES-MÊMES, QUI PRODUISENT UN MASQUE." S. CREUZEVAULT, PROPOS RECEUILLIS PAR DAVID SANSON

Sylvain Creuzevault affirmait il y a quelques temps : « nous manquons de démons », à croire que ce roman-feuilleton de Dostoïevski était fait pour lui. Cette oeuvre tentaculaire et visionnaire est l'aboutissement de trois ans d'écriture ; d'abord dédiée à la mise en garde du nihilisme révolutionnaire, du socialisme athée ou des superstitions religieuses, elle glisse peu à peu vers une écriture plurielle : une plongée au coeur de l'âme humaine aussi vaste et ténébreuse soit-elle. Sylvain Creuzevault s'en empare et poursuit son exploration du tumulte (depuis *Notre terreur* créée en 2009) causé par la politique moderne, jonglant entre le culte de l'individualisme et la souveraineté surpuissante de la sphère sociale. Il parvient à mettre en dialogue la pluralité des voix ; les profondeurs intimes des êtres pétris par leurs penchants et leurs désirs mystiques, voire fous. Le processus de création reste le même : recherches, maîtrise du sujet, une plongée dans les textes puis place à l'improvisation d'où surgit le spectacle.

1) Quel était votre désir en montant cette pièce ? Est-ce que c'est une inquiétude qui vous y a poussé ?

Sava Lolov qui joue Fédka, Fiodor, Virguinski et l'évêque Tikhone dans le spectacle a écrit une réplique « faites attention Dieu est caché dans les décombres ». Il a presque écrit toute la création, en écrivant cela.

Je suis d'une génération qui doit rassembler dans les décombres du XX siècle et qui doit noter, retravailler l'échec du mouvement socialiste européen et désormais nous devons essayer de construire une autre voie à la construction de la société européenne. Dans la déconstruction, dans la déchristinialisation du mouvement socialiste. Parce qu'en fait, tout est là : Dostoïevski dit que la question des socialistes ça n'est pas la question des moyens de production, mais c'est la question de l'athéisme. Pour lui, la question c'est Dieu. C'est quoi une société ? Sur quoi elle se fonde quand elle ne se fonde pas sur un Père symbolique, et donc une société de frères et de sœurs ? Quand il n'y a plus de Dieu, comment on construit le tissu social ? Il se fonde sur quoi ? La société occidentale du XIX siècle a dit : elle se fonde sur les droits et notamment sur la figure emblématique qu'est la France : Liberté Egalité Fraternité (elle représente pour Dostoïevski la figure emblématique des droits). Et il y a une critique de Dostoïevski vis à vis de ces concepts qui sont des concepts extérieurs, et qui ne peuvent pas être vrais. Ils sont faux s'ils ne sont pas portés par les êtres à l'intérieur. Il adosse aux droits abstraits, aux droits de l'homme, Le Christ. Et donc comme moi je suis né dans un moment de reflux historique de cette grande construction, étant né dans les 80's, et que des gens théorisent la fin de l'histoire en 1991... Je me situe à la fin d'une histoire, évidemment on n'y a jamais cru à cette fin d'histoire. Donc je ne veux ni lâcher sur la construction socialiste ou communiste de la société. Mais je sais qu'elle ne peut pas se faire dans la forme qu'elle a pu prendre dans les deux derniers siècles et je ne veux pas lâcher non plus sur le fait que nous sommes assez grands pour vivre sans Dieu. Mais on doit bien pouvoir dire et remarquer que dans les décombres d'une tentative, d'une hypothèse, effectivement on voit ça et là des nouvelles formes religieuses donc nous devons nous interroger. Ainsi, je trouve que Dostoïevski, comme ennemi de la pensée socialiste, et adversaire, est un opposant à la question de Dieu. J'ai trouvé que c'était un matériau particulièrement vivace aujourd'hui.

2/ Quelle(s) ligne(s) de force vous avez tiré de ce roman foisonnant de mille pages pour écrire la dramaturgie de ce spectacle ?

Dans l'écriture des *Démons* ça n'est pas une question de haine. Il est surtout question d'athéisme. Le personnage de Stepane se considère comme un personnage athée, même si on va voir que c'est plus trouble que ça. L'athéisme produit la destruction de la famille, c'est-à-dire la destruction du Père, du Fils. Comme une allégorie de Dieu descendue dans le champ social. Ça s'articule par le

fait que Stepane a un fils dont il ne s'occupe pas. À partir de là on pourrait construire une lecture philosophique mais le nihilisme vient de l'athéisme et l'athéisme s'incarne dans une relation de non-père à son fils et d'une relation de non-fils à son père. À partir de là va s'arc-bouter a contrario la figure de Chatov qui est la figure qui commence socialiste / nihiliste et qui au fur et à mesure, comme Dostoïevski, va faire le chemin inverse et va retrouver une famille quand sa femme va revenir avec l'enfant qu'elle porte, à savoir, celui de Stavroguine et qu'il va pardonner et accepter cet enfant. C'est juste au moment de la reconstruction de cette famille qu'il sera assassiné. On voit très bien l'articulation qu'a essayé de mettre en place Dostoïevski pour montrer le conflit.

3/ Kirilova (Valérie Dréville) interpelle les spectateurs sur cette notion d'athéisme : « est-ce que vous êtes athée en activité ? ». Qu'est-ce qu'on entend en Russie par athéisme ? Il y a une différence entre le danger que représente l'athéisme en Russie à cette époque là pour Dostoïevski et la façon dont nous, nous nous revendiquons athées et fiers de l'être. Nous avons perdu ce que c'est l'athéisme. Véritablement, non ?

Vous touchez un point magnifique. On peut faire l'hypothèse que certains français ont grandi dans une tradition déchristianisée, ce qui n'est pas le cas de la majorité des français. C'est pour ça que ce pays est incroyablement difficile à saisir : en même temps c'est la petite sœur, la petite fille de l'Eglise et en même temps elle a l'héritage révolutionnaire déchristianisé. Il y a une construction de tradition athée mais c'est une construction ridicule par rapport à l'histoire du catholicisme en France. C'est ce qui fait qu'on a cet effet de double caractère, et qui après descend dans d'autres sphères et que c'est pour ça qu'on a des luttes politiques aussi grotesques, aussi caricaturales et pleines de masques... On pourrait dire d'un point de vue théologique, peut-être, que plein de personnes se pensent athées avant même de s'être posée la question. Et évidemment, il vaut mieux ne pas se la poser, car une fois qu'on se la pose ça devient théologiquement beaucoup plus complexe. C'est pour ça que Stavroguine dit à l'évêque Tikhone : « Est-ce qu'on peut croire aux démons sans croire en Dieu ? », l'évêque répond : « C'est très fréquent. » Stavroguine répond alors : « c'est quand même mieux ça que de ne pas croire du tout. ». L'évêque répond : « Pas du tout. ».

L'athé parfait est plus proche de la foi parfaite que l'indifférence mondaine qui fait que nous avons peur des démons tout en rejetant Dieu. Vous voyez, il y a une dialectique qui est bien plus fine, subtile. Et Kirilov(a) est athée en croyant à l'athéisme, elle rejoint plus un fervent qui croit en Dieu que quelqu'un qui est complètement indifférent. C'est pour ça que Dostoïevski en fait ce personnage assez drôle, parce qu'il est un peu plus fou. Il construit avec Kirilov(a) un Christ athée en disant « je vais vous libérer de la question de Dieu mais pour ça il faut que quelqu'un se suicide », et c'est lui qui va se suicider.

4/ Est-ce que c'est pour ça que vous avez fait de Chatov et Kirilov(a) des personnages plus importants dans la pièce qu'ils ne le sont dans le roman ?

Ils sont des ombres projetées et inversées qui cernent et entourent le personnage mystérieux de Stavroguine. Stavroguine c'est « l'être qui quand il croit, il ne croit pas qu'il croit et quand il ne croit pas il ne croit pas qu'il ne croit pas. ». Or, Chatov, c'est le personnage qui veut construire le fait de croire tout en étant athée et Kirilov(a) c'est le personnage qui essaie de construire qu'elle ne croit pas tout en croyant. Donc c'est comme l'émanation physique d'une contradiction qu'on peut tous porter et que Stavroguine porte aussi. Il essaie d'en construire le cheminement. Ce sont des démons. Les deux types de démons. Il faut croire absolument.

Vous savez en France, si on prend le thème de la laïcité, les gens qui sont laïques, c'est-à-dire ceux qui pensent que tout le monde peut croire en une confession propre et singulière, mais que dans l'espace public ces prédominances là doivent s'exprimer d'une certaine manière. Eux, ils peuvent croire en une laïcité avec une grande ferveur. C'est la foi en la laïcité. C'est un peu pareil car la croyance pour dire qu'on ne croit pas en Dieu, il faut développer la même force de croyance dans sa négation que dans son affirmation. Et c'est ça qui produit des conflits entre les êtres et dans les corps de chacun. Ça fait entrer les corps dans des crises mystiques même quand il s'agit de non mysticisme.

5/ Avez-vous donné à lire des textes et des penseurs aux comédiens et aux comédiennes? Je pense notamment au texte *Résignation* d'Adorno qui est dit par Stepane.

Il y a dans ce roman l'impression que Dostoïevski raconte sa propre jeunesse. Dans ce qu'il observait dans la jeune génération des années 1870 : il semble mettre en cause au sein de cette génération, la génération précédente. C'est-à-dire, comme si une génération était le produit d'une génération qui la précédait. C'est très commode cette pensée car il suffit de faire tomber la question des pères sur la question des fils. Et quand il n'y a plus Dieu, c'est-à-dire quand il n'y a plus un père qui regroupe des frères et des sœurs, alors on voit bien comment ça se construit de manière intellectuelle... Il y avait cette même chose dans le texte d'Adorno : dans la génération de 68, dans une Allemagne dont le passé est difficile à déficeler. C'est la génération de la RFA, c'est une génération explosive qui se pose la question de ce que leurs parents ont fait. Dans cette génération précédente, il y a eu des résistants et notamment ceux de l'école de Francfort. Cette génération de pensée voit la jeune génération sortir dans la rue dans les 70's. Et il y a un conflit entre Adorno et cette jeune génération.

Je ne pouvais pas m'empêcher d'y voir un lien entre ce qu'il se passe entre Stepane et la génération de laquelle il a été le précepteur. Mais toutes les figures de cette génération semblent être la conséquence de cette cause là. C'est très drôle parce que c'est comme quand je vois ma génération qui passe son temps à faire des spectacles en pleurnichant sur la génération de 68, sur celle des parents en disant « vous ne nous avez rien laissé. Vous avez brisé nos rêves etc... ». Je déteste ça. Je trouve ça réactionnaire. D'une part je trouve que c'est un héritage formidable et difficile, qui se recontextualise dans un tout autre monde qu'en 1970. Nous avons grandement à faire, et il n'est pas temps de baisser les bras, il

faut construire les armes théoriques et pratiques pour essayer de lutter sur ce qui nous semble être injuste, dépersonnalisant et insensible. Nous sommes très chatouilleux mais ce n'est pas pour ça qu'il faut produire des textes en disant « papa, maman, bobo. » C'est ridicule, donc on arrête, on se réunit, on articule et puis on jump. J'aurais bien aimé entendre ce que notre génération dirait si on avait eu des parents conservateurs. Ce n'est pas dans l'autorité, c'est pas dans la figure du père, du roi, de Dieu, ni de la nation qu'on va trouver une issue de secours. C'est en continuant le chemin difficile d'organiser la société avec des personnes qui ne produisent pas des fétiches morbides.

6/ Axel Honnet qui est l'actuel directeur de l'institut qui a hébergé l'école de Francfort au sein de laquelle est élaborée la théorie critique, a écrit : « nos sociétés sont travaillées par une contradiction étonnante et inexplicable. Jamais autant de gens n'ont simultanément dénoncés les conséquences sociales et politiques générées par la mondialisation, jamais autant de gens n'ont été incapables de dépasser l'état de chose existant et d'imaginer un état social innovant au-delà du capitalisme. » (*La société du mépris*). Qu'est ce que ça vous inspire ?

Si j'ai proposé le texte d'Adorno, le texte *Résignation...* là, je vais m'exprimer personnellement. Il arrive des heures où face au sentiment d'une réalité si bloquée, on en vient à écouter (et il le faut) un sentiment personnel profond : ce sont des affects quotidiens qui peuvent faire naître des actions gigantesques. Et notamment la tentative ou l'hypothèse d'un passage à l'acte violent. Parce que parfois quand on tend son esprit, quand on étudie, qu'on construit les pratiques de vies autres ou bien des formes de luttes, contre un système d'exploitation qui nous semble irrecevable et inacceptable, on se retrouve face à une machine de guerre qui semble ne pas avoir d'auteur. Le capitalisme est un texte sans auteur, d'où la difficulté de le saisir. Et parfois, la réalité comme aujourd'hui semble à ce point bloquée, que nous viennent des désirs de passage à l'acte qui frisent l'absurdité. Non pas l'absurdité au sens de faire une bêtise mais quelque chose qui est simplement l'expression, sur le plan symbolique de la violence et qui n'est pas très constructif : il faut qu'on trouve un caractère constructif à cette destruction. Mais la lente destruction, celle qui demande la patience d'un horloger, le détissage jusqu'aux origines qui produit les ombres projetées monstrueuses ou morbides, prend du temps. Parfois on est éreintés, on tombe de fatigue et on va vouloir casser la table. La tabula rasa parfois vient de ce geste de foutre en l'air tout ce qu'il y a devant soit parce qu'on arrive plus à agencer les choses différemment. Je comprends qu'on puisse construire tout à coup, dans la tête et le corps, un passage à l'acte violent. Je reste persuadé que la construction du communisme ou d'une certaine lutte contre l'état de choses existant, c'est ce que Karl Max appelait le mouvement réel, qui détruit l'état actuel, est la construction de quelque chose qui essaie de dépasser tout en construisant, ce qui n'est pas forcément une tabula rasa. Il n'y a pas d'homme nouveau. C'est bien plus dialectique, il y a des choses qui se dépassent en étant conservées et il y a des choses qui se dépassent en étant détruites, donc cette lutte là on ne sait pas si

elle n'a jamais été aussi forte, on ne sait pas. Quand Axel Honnet écrit ça c'est inscrit dans notre réel : c'est parce que là on est vivant, on voit ce qu'un corps peut et ne peut pas. C'est pharamineux la capacité que nous avons de nous adapter au pire.

**Extrait d'entretien de Sylvain Creuzevault, réalisé par Sarah Authesserre,
en novembre 2018 au Théâtre National de Bordeaux**

LES DÉMONS

RÉSIGNATION D'ADORNO

C'est à nous, les vieux représentants de ce que l'usage désigne sous le terme d'Ecole de Francfort, que l'on aime depuis peu faire le reproche de la résignation. Nous aurions, dit-on, développé des éléments d'une théorie critique de la société, mais nous ne serions pas prêts à en tirer les conséquences pratiques. Nous n'aurions ni donné des programmes d'action, ni même soutenu les actions de ceux qui se sentent inspirés par la théorie critique. J'élimine la question de savoir si l'on peut exiger cela de penseurs théoriques, qui sont des instruments quelque peu sensibles et ne résistant nullement à tous les coups. La détermination qui leur est revenue dans la division sociale du travail peut être problématique, ces penseurs peuvent eux-mêmes être déformés par elle. Mais c'est aussi cette détermination qui les forme ; ils ne peuvent certainement pas abolir ce qu'ils sont devenus par un pur acte de volonté. Je ne prétends pas nier le moment de faiblesse subjective attaché à tout resserrement sur la théorie. Je considère que le côté objectif est plus important. L'objection qui tombe facilement s'énonce à peu près en ces termes : quiconque doute à cette heure de la possibilité d'une transformation profonde de la société et refuse pour cette raison de participer à des actions violentes et spectaculaires ou de les recommander, a renoncé. Il ne tient pas pour réalisable ce qu'il projette, en fait il ne veut même pas le réaliser. En laissant les choses en l'état, il les approuve sans se l'avouer.

La distance de la praxis est suspecte à tous. On jette la suspicion sur qui refuse de se retrousser les manches, de se salir les mains, comme si l'aversion pour cela n'était pas légitime et altérée seulement par le privilège. La défiance à l'égard de qui se méfie de la praxis va de ceux qui du côté de l'opposition reprennent le vieux mot d'ordre « Assez de paroles » à l'esprit objectif de la réclame qui diffuse l'image — ce qu'ils appellent un modèle — de l'homme en pleine activité, qu'il soit dirigeant dans l'industrie ou bien sportif. Il faut être de la partie. Qui ne fait que penser, se tient en retrait, est un faible, dit-on, un lâche, virtuellement un traître. Le cliché hostile de l'intellectuel agit profondément et sans qu'ils l'aient remarqué sur le groupe d'opposants qui sont de leur côté traités d'« intellectuels ».

Les activistes pensants répondent : il s'agit justement de modifier, entre autres, l'état de division entre théorie et praxis. Pour se débarrasser précisément de la domination des gens pratiques et de l'idéal pratique, on a besoin, disent-ils, de la praxis. Mais cela devient vite une interdiction de penser. Il suffit d'un minimum pour retourner la résistance à la répression de manière répressive contre ceux qui, quand bien même refusent-ils de glorifier leur soi, n'abandonnent pas ce qu'ils sont devenus. L'unité maintes fois conjurée entre théorie et praxis a tendance à devenir prééminence de la praxis. Certaines directions diffament la théorie elle-même comme une forme d'oppression ; comme si la praxis ne dépendait pas beaucoup plus immédiatement de celle-ci. Chez Marx, la doctrine de cette unité

était animée par la possibilité présente de l'action — qui déjà à l'époque n'était pas réalisée. Aujourd'hui, c'est plutôt au contraire qu'on assiste. On se cramponne à l'action à cause de l'impossibilité de l'action. Chez Marx déjà, se cache d'ailleurs là une blessure. Qui sait si Marx n'a pas énoncé la onzième thèse sur Feuerbach de manière si autoritaire parce qu'il savait ne pas en être si sûr ? Dans sa jeunesse, il avait réclamé « la critique impitoyable de tout ce qui est ». A présent, il se moquait de la critique. Mais son célèbre trait d'esprit contre les Jeunes Hégéliens, le mot de « critique critique » ne fut qu'un raté, il se perdit comme une pure tautologie. La prééminence forcée de la praxis paralysa de manière irrationnelle la critique exercée par Marx lui-même. En Russie et dans l'orthodoxie d'autres pays, la dérision sournoise de la critique critique devint un instrument permettant une organisation effrayante de la situation existante. La praxis ne signifiait plus que ceci : production accrue d'instruments de production ; on ne tolérait plus la critique, excepté celle que l'on ne travaille pas encore assez. Avec quelle facilité la subordination de la théorie à la praxis tombe au service d'une nouvelle oppression !

L'intolérance répressive à l'égard de la pensée qui ne s'accompagne pas aussitôt d'une directive pour des actions est fondée sur la peur. On doit craindre la pensée sans tutelle et craindre l'attitude qui ne la laisse pas se vendre parce que l'on sait, en son for intérieur, ce que l'on n'a pas le droit de s'avouer : que la pensée a raison. Un mécanisme bourgeois très ancien, bien connu des penseurs des Lumières au dix-huitième, se déroule de nouveau, mais inchangé : la souffrance devant un état négatif, ici devant la réalité bloquée, se transforme en rage contre celui qui l'exprime. La pensée, l'Aufklärung consciente d'elle-même, menace de désenchanter la pseudo-réalité dans laquelle, selon la formulation d'Habermas, se meut l'activisme. On le laisse agir seulement parce qu'on l'évalue comme pseudo-réalité. Son corollaire dans le comportement subjectif est une pseudo-activité, un faire exubérant qui surjoue et s'échauffe pour sa propre publicité, sans s'avouer dans quelle mesure cela sert un substitut de satisfaction et s'élève pour devenir un but en soi. Des enfermés veulent désespérément sortir. Dans de telles situations on ne pense plus, ou seulement avec des suppositions fictives. Dans la praxis hypostasiée on ne fait que réagir, et alors mal. Seule la pensée pourrait trouver une issue, une pensée à laquelle il ne serait pas prescrit ce qu'il doit en sortir, comme si souvent dans ces discussions où il est établi d'avance qui doit garder raison et qui pour cela n'aident pas la chose à avancer, mais dégénèrent inmanquablement en mouvements tactiques. Lorsque les portes sont verrouillées, la pensée ne doit alors pas s'interrompre. Elle devrait analyser les motifs et en tirer la conséquence. C'est à elle qu'il incombe de ne pas accepter la situation comme définitive. Cette dernière ne saurait être modifiée, pour peu qu'elle le soit, que par un examen sans restriction. Le saut dans la praxis ne guérit pas la pensée de la résignation tant qu'il est payé par le secret savoir que cela ne va pourtant pas ainsi.

La pseudo-activité est en général la tentative de sauvegarder des enclaves d'immédiateté au sein d'une société médiatisée et rigidifiée de part en part. On rationalise cela en disant que la petite modification est une étape sur le long chemin menant à celle du tout. Le modèle fatal de la pseudo-activité est le *do it yourself*, « fais-le toi-même » : des activités qui depuis longtemps peuvent être mieux accomplies avec les moyens de la production industrielle seraient nécessaires pour éveiller la confiance de l'individu asservi et paralysé dans sa spontanéité. La stupidité du « fais-le toi-même » dans la fabrication de biens matériels, et même dans de nombreuses réparations, est évidente. Néanmoins elle n'est pas totale. En raison de la raréfaction de ce qu'on appelle les services, les mesures superflues qu'accomplit un individu privé remplissent, du moins selon le niveau technique, une finalité quasi rationnelle. Le « fais-le toi-même » en politique n'est pas tout à fait de la même espèce. La société qui, impénétrable, fait face aux hommes, ce sont pourtant eux-mêmes qui la constituent. La confiance en les actions limitées de petits groupes rappelle la spontanéité qui s'étirole sous la dure totalité et sans laquelle elle ne saurait devenir autre. Le monde administré a tendance à étouffer toute spontanéité, pour ne pas dire à la canaliser en pseudo-activité. Cela au moins ne fonctionne pas aussi simplement que l'espéraient les agents du monde administré. On ne saurait cependant hypostasier la spontanéité, ni la séparer de la situation objective et l'idolâtrer comme le monde administré lui-même. Sinon, la hache qui n'épargne jamais le charpentier enfonce la porte, et la patrouille de police est sur les lieux. Même les actions politiques peuvent se dégrader en pseudo-activités, en théâtre. Ce n'est pas un hasard si les idéaux de l'action immédiate, même la propagande de l'action, ont ressuscité après que des organisations auparavant progressistes se furent volontairement intégrées et développent dans tous les pays de la terre les traits de ce contre quoi elles luttaient jadis. Mais cela n'a pas néanmoins rendu caduque la critique de l'anarchisme. Son retour est celui d'un spectre. L'impatience vis-à-vis de la théorie, qui se manifeste en lui ne contraint pas la pensée à se dépasser. En l'oubliant, la patience retombe derrière la pensée.

Tout cela est rendu plus facile pour l'individu par sa capitulation devant le collectif auquel il s'identifie. On lui épargne de reconnaître son impuissance ; le petit nombre se change en un grand. C'est cet acte, et non la pensée déroutée, qui est de résignation. Aucun rapport transparent ne règne entre les intérêts du moi et le collectif auquel il se remet. Le moi doit s'effacer pour entrer dans la grâce du collectif. Imperceptiblement un peu d'impératif catégorique kantien s'est élevé : tu dois souscrire. Le sentiment d'une sécurité nouvelle se paie par le sacrifice de la pensée autonome. Trompeuse consolation que l'on pense mieux dans le contexte de l'action collective : la pensée prise comme seul instrument d'action s'émousse comme la raison instrumentale dans son ensemble. Aucune forme plus élevée de la société n'est visible concrètement à cette heure : c'est pourquoi ce qui se donne l'allure d'être à portée de main a quelque chose de régressif. Mais qui régresse n'a pas, selon Freud, atteint l'objet de sa pulsion. La formation rétrograde est objectivement renonciation même si elle se prend pour le contraire et propage ingénument le principe de plaisir.

En face de lui, le penseur critique sans compromis, qui ne met pas une étiquette à sa conscience et ne se laisse pas terroriser à agir, est en vérité celui qui ne cède pas. La pensée n'est pas la reproduction intellectuelle de ce qui existe de toute façon. Tant qu'elle ne s'interrompt pas, elle retient solidement la possibilité. Ce qu'elle a d'inassouvissable, la réticence à se payer de mots, s'interdit la sottise sagesse de la résignation. En elle le facteur d'utopie est d'autant plus fort qu'elle s'objective moins en utopie — également une forme de régression — et sabote par là la possibilité de sa réalisation. Une pensée ouverte fait signe vers ce qui la dépasse. Elle-même une attitude, une figure de la praxis, elle est plus proche de celle qui transforme qu'elle ne l'est d'une pensée qui obéit au nom de la praxis. En fait, avant tout contenu particulier, la pensée est la force de résister et elle ne lui a été aliénée qu'avec peine. Un concept aussi emphatique de la pensée n'est couvert certes ni par l'ordre existant, ni par les buts à atteindre, ni par des bataillons quels qu'ils soient. Ce qui fut pensé une fois peut être réprimé, oublié, disparaître. Mais on ne peut nier qu'il en survit quelque chose. Car la pensée a le moment de la généralité. Ce qui a été pensé de manière prégnante doit être pensé ailleurs, par d'autres : cette confiance accompagne même la pensée la plus solitaire et la plus impuissante. Celui qui pense n'est jamais en rage dans la critique. La pensée a sublimé la rage. Comme celui qui pense ne doit pas se l'infliger, il ne veut pas non plus l'infliger aux autres. Le bonheur qui point dans l'œil du penseur est le bonheur de l'humanité. La tendance universelle à la répression va contre la pensée en tant que telle. La pensée est bonheur, même encore là où elle détermine le malheur : en l'exprimant. C'est ainsi seulement que le bonheur pénètre jusque dans le malheur universel. Celui qui ne se laisse pas prendre ce bonheur, celui-là ne s'est pas abandonné à la résignation.

Traduit par Nicole Gabriel, Antonia Birnbaum et Michel Métayer

Dostoïevski et Creuzevault dans le chaudron des *Démons*

Entouré d'une formidable équipe d'acteurs, Sylvain Creuzevault dialogue avec *Les Démons*, roman monstre de Dostoïevski. Il en résulte un spectacle de plus de quatre heures, complexe et passionnant.

Il y a quelque chose de réjouissant et d'éprouvant à voir deux soirs de suite des spectacles d'envergure d'une durée à peu près équivalente de plus de quatre heures. Deux spectacles « d'après » des oeuvres littéraires connues mais pas forcément lues par les spectateurs à la veille de la représentation. Le premier soir, *Le Procès* de Kafka par Krystian Lupa (lire ici) à l'Odéon ; le second, *Les Démons* de Dostoïevski par Sylvain Creuzevault aux entrepôts Berthier. Deux spectacles à l'affiche du Théâtre de l'Europe, présentés dans le cadre du Festival d'automne.

Dans la chaleur du touffu

Le « d'après » dit la fidélité à l'oeuvre mais non la servilité, il instaure le pas de côté qui permet de mieux voir, et le dialogue furieux avec l'oeuvre, comme si le spectacle en germe s'asseyait à une table de bistrot et demandait à l'oeuvre avec laquelle il a pris rendez-vous : « Qu'est-ce que tu bois ? », avant d'en découdre, texte en mains et improvisations en jambes.

Le début du spectacle d'après *Les Démons* s'avère démonté comme on le dit des mers et des moteurs. Rien ne semble en place, tout est sens dessus dessous, un paysage de fête au milieu de la nuit quand arrivent des gens que l'on n'attendait pas, et qu'on lance un « vous prendrez bien une petite coupe ? ». C'est ce que fait avec engouement, comme d'autres acteurs, Nicolas Bouchaud, en offrant une flûte de champagne à différents spectateurs comme s'il avait été garçon de café toute sa vie ; c'est ce que fait avec moins d'emphase Valérie Dréville qui a besoin des mots pour faire sortir son corps de ses gonds. Deux acteurs, souvent vus et que l'on aime retrouver. Pour la première fois, ils sont distribués dans un spectacle mis en scène par Sylvain Creuzevault sur l'air de « restons groupés ». Ils font bon ménage avec les acteurs habituels du metteur en scène, tel Arthur Igual méconnaissable avec son crâne rasé dans le rôle de Chatov.

Les flûtes à champagne passent parmi les spectateurs, au fond du plateau une fille et un garçon en toute petite tenue se coursent comme deux ados à l'heure de leur première nuit, on exhibe un panneau sur lequel on a écrit en lettres rouges « Suisse », ça s'agite sur les côtés de la scène où sont disposées des chaises. C'est gai, cela pétille. Creuzevault voue aux gémonies (et plus si affinités) ce qu'il nomme le théâtre « sérieux ». Il aime le rire, celui des philosophes et celui de Buster Keaton, il adore pointer le risible, dessiner des moustaches à la Joconde, non servir une oeuvre genoux à terre mais la dépecer tout en la creusant encore et encore. Et c'est ce qu'il fait avec *Les Démons* de Dostoïevski, long roman magnifiquement complexe, « touffu, bourré de situations imprévues et d'incidents inexplicables sur le moment », un roman où « les traits satiriques, les détails grotesques, les scènes comiques » interviennent dans « les drames les plus noirs »

comme l'écrivait Pierre Pascal ; un roman « deltaïque », dit joliment Creuzevault.

Feuille anti-panique

Le narrateur de Dostoïevski qui, témoin, raconte l'histoire des *Démons* passe une centaine de pages à expliquer et détailler qui est qui, avant d'écrire cette phrase : « J'en viens maintenant à la description de l'événement quelque peu comique par lequel ma chronique commence à proprement parler ». Et c'est là qu'on arrive en Suisse (d'où le panneau sus-mentionné) avant de revenir dans la province russe où tout se passe. Chez Creuzevault, après l'entrée apéritive qui n'est pas une séance explicative, on glisse insensiblement des zakouskis pétillants au vif du sujet. Il ne faut pas en perdre une miette si l'on veut tenir la route. Cependant, tôt ou tard, on s'embrouille quelque peu. Dans un grand éclat de rire faussement paritaire, Creuzevault va jusqu'à attribuer des rôles d'hommes dans le roman à des actrices, telle l'excellente Michelle Godet qui interprète la vieille Prascovia puis Chigalov devenu Chigalova, auteur(e) d'un rapport apportant une solution finale et radicale à la question des rapports sociaux.

Pressentant un peu tard cette difficulté de réception pour les spectateurs, on a glissé, dans un programme de salle, une feuille volante intitulée « feuille anti-panique » qui relate la chronologie du roman au demeurant respectée par Creuzevault et ses acteurs mais avec des trous, des ellipses, des écarts... Alors, faute de pouvoir lire la feuille anti-panique dans le noir, que fait le spectateur ? Il s'accroche à ces bouées que sont les acteurs et ce sont eux qui le ramènent à la nage, non dans le moment présent de la représentation – il y est à fond car c'est d'une constante invention – mais dans le roman.

Prenons Chatrov (Arthur Igual). C'est un ruminant, il rôde l'oeil noir et la peau sombre. Son père était serf du papa de la riche, pingre et autoritaire Varvava Stavroguina (Valérie Dréville). Il retrouve le fils de cette dernière Nicolaï Stavroguine (Vladislav Galard) qui revient en Russie après plusieurs années d'absence à l'étranger dont un séjour en Suisse où il s'est passé de drôles de choses. Nicolaï a été le mentor de Chatrov. Ils se retrouvent après que Chatrov l'a giflé pour s'être mal conduit en Suisse avec sa soeur Daria (Blanche Ripoché). Scène terrible. Stavroguine est ailleurs. Chatrov est resté vissé aux idées qu'il tient de lui. Que « la raison et la science dans la vie des peuples », hier comme aujourd'hui, « n'ont assumé qu'une fonction secondaire, une fonction de service », que « le but de tout le mouvement du peuple », depuis toujours, « c'est seulement la recherche de Dieu, la recherche de leur Dieu », à chaque peuple son Dieu. « C'est ce genre de texte qui m'a aimanté », dit Creuzevault.

La croix et le seau

A côté des nombreux débats d'idées, le roman est truffé d'intrigues où se mêlent argent, mariages d'intérêt et mariage caché – celui de Stavroguine avec Maria la boiteuse (Amandine Pudlo) –, duel, groupuscule, crime commandité, etc. Au milieu du deuxième volume (il y en a trois), sous la plume de son narrateur, Dostoïevski écrit : « Il est dommage qu'il faille mener le récit plus vite, et qu'il n'y ait pas le temps de tout décrire, mais sans digression aucune, ce serait quand même impossible. » Il ne s'en prive pas et Creuzevault non plus, jetant par brassées son ironie caustique dans la bataille.

Le spectacle abonde de gags qui ne sont pas seulement des gags : la cloche qui ne sonne pas, le baigneur en celluloïd, fruit d'un accouchement à vue, la croix en glace qui fond dans un seau, le Christ de Holbein sur une planche, etc. Sans parler des multiples graffitis et de la scénographie mouvante et sonore (Jean-Baptiste Bellon). Ces scènes sont le plus souvent dans le texte lui-même, comme celle du duel entre Stavroguine et Gaganov interprété par Frédéric Noaille qui assure également le rôle clef de Piotr Verkhovenski qui lui aussi revient de l'étranger. Ce dernier est le fils de Stepane Verkhovenski (Nicolas Bouchaud) personnage aux idées et aux poches désargentées, un peu ridicule dans son costume dont la couleur rappelle le vomi au sortir d'une cuite au vin rouge (tous les costumes sont signés Gwendoline Bouget), un être toujours « parfumé et pomponné », se moque Varvara, d'autant plus facilement qu'il vit à ses crochets. Varvara Stavroguina est interprétée par Valérie Dréville qui assure également le rôle d'Alex Kirillov devenu donc Alex Kirillova. Pas simple.

Non, rien n'est jamais simple chez Creuzevault, tout comme chez Dostoïevski. Il y a cependant des moments d'une perfection presque classique, comme la fameuse entrevue entre Nikolaï Stavroguine et l'évêque Tikhone (Sava Lolov qui interprète également le rôle du forçat Fédka) qui, dans le roman, vit en retraite dans un monastère. Creuzevault reprend le dialogue tel que l'a écrit Dostoïevski traduit par André Markowicz (trois volumes chez Babel, les citations sont reprises de cette édition) tout en le mettant en scène avec sagacité (en particulier quand Tikhone lit la lettre où Stavroguine confesse avoir connu « une incommensurable jouissance » en voyant une fillette battue par sa mère pour une faute qu'elle n'avait pas commise. Tout comme, à la fin, Creuzevault mettra en scène la pendaison de Stavroguine en faisant rire les spectateurs avec la complicité de son acteur. Rire mettant un terme à cette soirée dense qui donne une double envie : celle de se plonger dans *Les Démons* et celle de revenir voir ensuite ce spectacle dont une première vision n'épuise pas la richesse.

par Jean-Pierre Thibaudat, 24 septembre 2018

Théâtre : les « Démon » échevelés de Creuzevault

Sylvain Creuzevault adapte et met en scène *Les Démons*, de Dostoïevski. A 36 ans, cet artiste intransigeant, qui a fait le choix de quitter Paris pour s'installer en Haute-Vienne, contracte en quatre heures un roman de plus de mille pages. Autant dire qu'il a trié, démonté, remonté, sacrifié, bref choisi, avec l'appui d'une troupe de comédiens fidèles (parmi lesquels les remarquables Arthur Igual et Léo-Antonin Lutinier) ou fraîchement débarqués (Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville et Sava Lolov notamment) ce qui, dans ce récit publié en 1872, est devenu le sel d'un spectacle éruptif et haletant proposé aux Ateliers Berthier de l'Odéon-Théâtre de l'Europe. Dans ce même lieu, en 2006, Sylvain Creuzevault mettait en scène avec aplomb *Baal*, une pièce de jeunesse de Brecht. Cette proposition témoignait d'entrée de jeu d'une totale liberté d'être, de penser et de faire.

Ce geste inaugural sera suivi de créations à fleur de peau, portées par des acteurs rompus à l'improvisation qui

n'économisent ni leurs mots ni leur corps. L'artiste veut en découdre avec l'histoire et la politique. Qu'il monte Brecht, s'empare de Marx (*Le Capital*), affronte Faust (*Angelus Novus Anti Faust*), il provoque le débat, questionne l'homme, ses choix et ses actes. Il fait de la dialectique un préalable à son travail, quitte pour cela à paraître hermétique au public. Il aime le frisson du free-style, n'hésite pas à rebattre les cartes des spectacles jusqu'à leurs dernières minutes. A chaque fois, il semble remettre sur le tapis sa raison même de faire du théâtre. Certains ne manqueront pas de dire, devant ces Démon échevelés, qu'il trahit Dostoïevski. Qu'à trop le malmener, il l'outrage, voire le blasphème, à coups d'insertions contemporaines – il est question du glyphosate – ou d'impuretés textuelles qui n'ont plus rien d'originelles – un brillant pamphlet d'Adorno surgit dans le flux des discours. Ils n'auront pas complètement tort, mais pas vraiment raison non plus.

LA SCENE EST BIEN VITE SACCAGEE PAR UNE TROUPE D'ACTEURS EN SUEUR QUI SE DEMULTIPLIENT POUR PASSER, SANS TEMPS MORT, D'UN ROLE A L'AUTRE

L'outrage, ici, est hommage. Et cette cavalcade anxieuse que mène à cru Sylvain Creuzevault sur l'échine d'un texte privé de sérénité nous est restituée avec netteté. Elle n'a rien à envier à la lumière blanche des néons suspendus au-dessus d'un plateau brut de décoffrage. En guise de matériaux scénographiques, de l'eau en abondance, du bois, du vrai et du faux béton, du plastique. L'ensemble est bien vite saccagé par une troupe d'acteurs en sueur qui se démultiplient pour passer, sans temps mort, d'un rôle à l'autre. Il n'est pas besoin d'avoir lu le livre (paru dès 1871 en feuilleton) pour saisir à quel scanner Dostoïevski soumet la Russie de la fin du XIXe siècle. La perte de sens est l'horizon d'un peuple qui ne sait plus à quel Dieu se vouer. Dix ans avant l'assassinat du tsar Alexandre II (en 1881), l'auteur saisit avec acuité l'entropie qui menace. Derrière qui se ranger lorsqu'on a perdu

sa boussole ? Les nihilistes ? Les socialistes ? Les anarchistes ? Toutes les options sont sur la table. Elles se déploient dans le chassé-croisé des prises de parole portées par les protagonistes. Mais l'itinéraire des deux principaux héros, Nikolai Stavroguine et Piotr Verkhovenski (formidables Vladislav Galard et Frédéric Noaille) n'incite pas à l'optimisme.

Rire sarcastique

Le premier s'est affranchi des notions de bien et de mal, il plane au-delà de toute morale. C'est pourtant lui que prend pour maître cette société en déshérence.

Quant au second, il prône une révolution qui va tout droit au terrorisme. Vers quel enfer se précipite donc la Russie ? Le spectacle n'apporte pas de réponse. Mais, après l'entracte, une chose étrange se produit. Stavroguine s'efface.

Verkhovenski, devenu le leader, propage le chaos. Avec lui, la mort déboule à grand fracas. Tous les personnages, ou presque, tombent assassinés ou suicidés. Et nous, public occidental du XXI^e siècle, faisons face à un drôle de manque. Celui de Nikolai Stavroguine. Comme si, à l'instar de ces Russes crédules et égarés, nous avons besoin d'un Dieu, même fabriqué de toutes pièces, pour continuer à nous repaître d'illusions. Après l'entracte, le spectacle perd peu à peu de sa concision. A croire que, dans sa forme même, il dit son incapacité à tenir debout, une fois éjecté de l'histoire ce faux Dieu qui lui tenait lieu de colonne vertébrale. Le théâtre se dissipe au sens ludique du terme. Il joue de ses codes, avoue ses artifices et s'achève sur deux suicides aussi cocasses l'un que l'autre. Fascinant palimpseste écrit à même le plateau et qui se conclut dans un rire sarcastique. Au talent et à l'intelligence, Sylvain Creuzevault sait, en plus, adjoindre l'humour.

Joëlle Gayot, *Le Monde* 27 septembre 2018

Né en 1982, cofondateur du groupe d'ores et déjà, **Sylvain Creuzevault** signe sa première mise en scène en 2003/2004 (*Les Mains bleues* de Larry Tremblay), puis monte en 2005 *Visage de feu* de Marius von Mayenburg. À l'Odéon, il participe à la création de *Foetus* dans le cadre du festival Berthier '06, puis met en scène *Baal* de Brecht (2006). *Le Père Tralalère*, créé au Théâtre-Studio d'Alfortville en 2007, est repris à La colline, où Sylvain creuzevault met en scène la même année *Notre terreur* (2009). Suivent, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, *Le Capital et son Singe* en 2014, et en novembre 2016, *Angelus Novus AntiFaust*, créé au TNS. Depuis 2016, il est installé à Eymoutiers, en Haute-Vienne, où il transforme d'anciens abattoirs en lieu de théâtre avec le groupe Ajedtes Erod.

Il a présenté au théâtre Garonne : *Notre terreur* en 2010, *Le Capital* en 2013, et *Angelus Novus* en 2016.

LES DÉMONS

Dostoïevski publie *Les Démons*, en feuilleton, à partir de 1871 jusqu'en 1872 dans *le Messager russe*, un journal mensuel russe. Dostoïevski devenu conservateur et nationaliste a voulu exprimer dans ce roman sa crainte vis à vis des révolutionnaires. Il met ainsi en scène plusieurs personnages : les conservateurs face aux « ennemis de la Russie », à savoir, les socialistes et les nihilistes. Cependant, malgré les craintes de l'auteur, ce roman-feuilleton se révèle être une critique acerbe de toutes les idéologies. Dostoïevski n'impose aucun point de vue et laisse vivre ses personnages aussi bien dans leurs contradictions, leurs forces et leurs faiblesses... De telle sorte qu'il fait de son roman un grandiose livre d'histoire qui éclaire les travers des hommes de cette époque russe : entre chaos politique, désordre administratif, légèreté et corruption des classes dirigeantes, fanatisme obsédant, et révolte de la jeune génération. C'est la déliquescence de la société russe qui est traitée, notamment avec en point d'orgue Stavroguine, séducteur et érudit qui commet un grand nombre d'actes immoraux, caractérisés par un nihilisme inhérent.

« C'est à ce moment, tandis que je buvais du thé et bavardais avec ma bande, que je pus me rendre compte très nettement, pour la première fois de ma vie, que je ne comprenais pas et ne sentais pas le Bien et le Mal ; que non seulement j'en avais perdu le sentiment, mais que le Bien et le Mal, en soi, n'existaient pas (cela m'était fort agréable), n'étaient que des préjugés, que je pouvais certainement me libérer de tout préjugé, mais que si j'atteignais cette liberté, j'étais perdu. »

confession de Stavroguine dans *Les Démons*

d'après Dostoïevski

traduction André Markowicz

adaptation Sylvain Creuzevault

avec Valérie Dréville, Vladislav Galard, Arthur Igual, Sava Lolov, Léo-Antonin Lutinier, Frédéric Noaille, Amandine Pudlo, Blanche Ripoché, Anne-Laure Tondu

scénographie Jean-Baptiste Bellon

costumes Gwendoline Bouget

création musicale Nicolas Jacquot

masques Loïc Nébréda

lumière Nathalie Perrier

son Michaël Schaller

film Sylvain Creuzevault, Adrien Lamande

production Le Singe

coproduction Odéon - Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, Scène nationale Brive Tulle, TAP Scène Nationale de Poitiers, Théâtre de Lorient, Le Parvis, Scène Nationale Tarbes Pyrénées, La Criée Théâtre national de Marseille (en cours)

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National la compagnie est soutenue par la Direction Générale de la Création Artistique du Ministère de la culture et de la communication.

Sylvain Creuzevault est artiste associé à l'Odéon - Théâtre de l'Europe

création le 21 septembre 2018 à l'Odéon - Théâtre de l'Europe / Ateliers Berthier en partenariat avec le Festival d'Automne à Paris

Contact Presse

Bénédicte Namont
b.namont@theatregaronne.com
+33 (0)5 62 48 56 52

Assistée de Pauline Lattaque
p.lattaque@theatregaronne.com

1, av du Château d'eau
31300 Toulouse - France

www.theatregaronne.com