

La société totalitaire
marchande fait
du savoir un pouvoir
et une solitude.

- Sylvain Creuzevault -

ANGELUS NOVUS AntiFaust

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Sylvain Creuzevault

entretien

Que pouvez-vous me dire sur votre travail ? Quelle matière, notamment textuelle, en est la base ?

Notre répétition est un champ magnétique de circulations des paroles – une écriture collective hors d'œuvre, hors du champ papier.

Évidemment, nous travaillons beaucoup à partir d'ami-es *in quarto* qui sont mort-es ou vif-ves, présentement avec Marlowe, Goethe, Grabbe et la rencontre des deux mythes Dom Juan/Faust, Gounod et Marguerite, Ibsen et son Faust nordique – *Peer Gynt* –, Rosa Luxembourg, Brecht et le DramaStation, Hannah Arendt, L'École de Francfort [La Dialectique de la Raison], Mann père et Erika et Klaus [ses enfants], Mikhaïl Boulgakov – *Le Maître et Marguerite* –, Silvia Federici, Kristin Ross, et tant d'autres.

Mais les passages au plateau sont composés en parlant, même les structures les plus difficiles, les plus complexes.

Notre répétition ouvre un champ de forces et de formes qui, me semble-t-il, est au(x) croisement(s) de plusieurs chemins que notre groupe emprunte depuis une dizaine d'années. D'un côté, celui de notre expédition souterraine vers les profondes structures de la société marchande, son mode capitaliste de production matérielle et intellectuelle. De l'autre, nos questionnements formels sur la pratique de la mise en scène et sur le jeu des acteurs/trices.

Longtemps nous nous sommes intéressé-es à la force de travail nue, pauvre, sans qualité, celle dont la valeur marchande est la moins grande, celle dont le progrès machino-techno-pratique contribue tendanciellement à s'étendre à l'humanité planétaire toute entière.

Aujourd'hui, à l'opposé de cette force se tient la marchandise reine, celle qui va nous occuper, celle dont la valeur (et son prix) est la plus importante : le savoir. Le savoir en tant que marchandise, la Marchandise-Savoir, est ce que nous regarderons au cours de cette répétition.

Non pas sous une cloche de verre, non pas en ignorant ses frottements avec la vie quotidienne, non pas conceptuellement ou théoriquement, non pas protégée de l'ensemble des rapports sociaux imaginables dans laquelle elle se trouve prise, mais au contraire en la situant dans trois corps au moins, trois êtres, trois sujets parlants, trois vies.

Nous tisserons trois trames de Faust – ou plutôt d'AntiFausts pour deux et d'un Faust sans démon pour l'un – celle de Kacim Nissim Yildirim, docteur en neurologie, celle de Marguerite Martin, biologiste généticienne, et celle de Theodor Zingg, compositeur, chef d'orchestre, qui, entre autres, produit une fantasmagorie politique.

Le Mythe de Faust voit le jour en un temps où la division sociale du travail ne possède pas le raffinement qu'on lui connaît aujourd'hui. Faust apparaît dans l'organisation féodale de la société comme un être porteur d'un savoir quasi-universel, devenant le reflet d'existences réelles étant capables de porter d'excellents savoirs dans des disciplines aussi variées que la théologie, la philosophie, la médecine, la botanique, ou l'astronomie, le droit, etc. Le Mythe du Savoir universel, déceptif, mène son porteur vers la mélancolie, qui pour s'en distraire ferraille avec le Diable.

Il est très intéressant de parcourir cette force mythique au travers des formes qu'elle a prise aux différentes époques historiques selon les auteurs. Goethe, Grabbe, Heine, Ibsen, Brecht, Mann, Boulgakov, Pessoa, Bond, et tant d'autres. Presque pas d'auteurs. Et d'observer quel champ ces auteurs faisaient embrasser à leur personnage. Ça semble être un mythe de mec. Et Gretchen, ou

Marguerite, souvent se retrouve être cible d'après pacte, jamais actrice du pacte – si ce n'est chez Boulgakov où c'est Marguerite qui s'y colle, mais encore... pour sauver son amour. Aujourd'hui dans une société productrice de marchandises, une femme et un homme c'est tout un-e. Il ne s'agit plus d'un Faust, mais de Fausts. Qu'il soit femme ou qu'il soit homme.

La société totalitaire marchande fait du savoir un pouvoir et une solitude. La Valeur en a fait sa marchandise numéro 1, loin devant les armes à feu. Une personne porteuse de savoir peut-elle découvrir un lieu, un territoire, construire un pays où l'usage de son savoir ne s'achève ni en amertume ni en corruption ? De cette tendance, nous dresserons les contradictions, nous les ferons jouer dans la vie d'un homme, d'une femme, d'une société.

Pourquoi une époque où la rationalité scientifique peut éclairer les ombres qui étaient sources de mythes est-elle incapable de procéder à leur désactivation ? Pourquoi diable les Idoles, produites en réponse à l'incompréhension des phénomènes naturels, une fois ceux-ci déchiffrés, ne retournent-elles pas au Néant d'où la peur les avaient tirées ? Et pourquoi diable les voit-on être réactivées, non plus dans la sphère de la nature mais dans la sphère sociale – entre les individus même – et politique ?

« Pourquoi
une époque
où la rationalité
scientifique peut
éclairer les ombres
qui étaient sources
de mythes est-elle
incapable de
procéder à leur
désactivation ? »

Pourquoi en somme le Savoir – enfin le savoir sous sa forme scientifique – ne suffit-il pas à calmer en nous ce « je-ne-sais-quoi » ? Pourquoi le Savoir sous sa forme scientifique vers lequel toute notre société à mesure de sa reproduction tend toujours plus, pourquoi diable laisse-t-il à son porteur, ses porteur-ses, un – comment pourrait-on dire – un manque-à-être ? Nous devons penser que l'émotion vitale ne peut, et ne pourra jamais y être absolument circonscrite. Peut-être est-ce une force beaucoup trop puissante bien qu'elle apparaisse si faiblement ?

Et qu'est-ce que la Valeur, cette grande abstraction matérielle, reine des rapports sociaux, vient-elle, dans ce problème, complexifier ? Et qu'est-ce que la délégation du savoir toujours plus étendue dans les machines vient-elle, dans ce problème, complexifier ? Quand on sait précisément que dans un mode capitaliste de production sociale la déportation du savoir dans les machines est une question de valeur ou de mort. De guerre. Sommes-nous rassuré-es par le savoir sous cette forme ?

Or, nous pensons que notre théâtre, s'il veut être de son temps, doit ferrailer avec toutes ces étourdissantes questions. Et participer autant qu'il peut (c'est-à-dire sans se tromper lui-même : que

peut un théâtre ?] à la nécessité historique d'une bifurcation.

C'est une écriture au travail qui parie (au contraire de contracter un pacte) sur un voyage dialectique au cours duquel une figure trouve à construire des voies bifurquantes en essayant d'en réchapper pleine de vifs.

C'est un combat entre forces, morbides/vives.

Dans le mythe, le Pacte permet à Faust de devenir tout ce qu'il n'est pas. Nous le renverserons, puisqu'au contraire aujourd'hui le capital faustien nous somme (sommer) de ne rester que ce que nous sommes (être). «Deviens toi-même» n'est pas seulement une publicité pour l'Armée de terre française, c'est aussi la meilleure voie vers la subordination. «Tiens-TOI tranquille», slogan universel sécuritaire des gouvernements des peuples et de soi.

Nous manquons de Démons, ces autres-de-nous. Ou ils nous manquent. Les temps en sont presque vides. Les Idoles sont partout, et la guerre est entre leurs grimaces, les peaux humaines crèvent. Dans leurs plis, l'insoutenable silence des Démons.

Le nôtre n'est pas Méphistophélès, c'est Baal, Seigneur des mouches. Il est ce que nous logeons en nous sans le savoir. On peut l'appeler une voix, un fou, un démon, un inconscient, un diable, une

émotion... Baal est, pour une domination sociale abstraite, le nom d'un asocial insoumis vivant ; il est, pour un Moi sûr de lui, sa gêne livide, son agacement ; et il est, pour une majorité, son devenir-minoritaire, sa révolte, sa volte en face-à-face avec nos habitudes, sa petite folie, son écart, son jeu. Ce «u» à la terminaison nerveuse du «je», comme un fer à cheval, comme les traces de sabots de bouc.

Il s'agit peut-être d'écrire un Faust contre son propre mythe, un AntiFaust. Et d'en construire une représentation qui participe à l'essai de son dépassement réel dans la vie quotidienne affective. D'entrer dans la danse, et que l'invitation de nos Démons sur les planches devienne une excitation au voyage. C'est un éloge du pire visiteur du soir, notre locataire qui ne paye même pas son loyer, et nous dit être « une partie de cette force qui, éternellement, veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien ».

Comptez-vous situer les trois figures dont il est question – Kacim Nissim Yildirim, Theodor Zingg, Marguerite Martin – géographiquement, en ce qui concerne leur naissance et leur présent ?

Kacim Nissim Yildirim est né en RFA, d'une mère allemande et d'un père turc immigré, un GastArbeiter.

Marguerite Martin est née en France.

Theodor Zingg, orphelin, est né comme les deux autres dans les années 1970.

Nous les situerons au présent. Mais il est trop tôt pour dire où, ni jusqu'où.

Des voyages auront sans doute, sur ces figures fictives de vrai, des conséquences.

Ont-elles une appartenance religieuse ?

Nous verrons. Faust est possédé d'un caractère religieux. Mais un AntiFaust ?

Le Baal que vous évoquez est-il un mélange de celui de Brecht et de Belzebuth ? Est-ce l'idée du poète, de la divinité païenne ou du démon qui vous intéresse le plus ? Ou le fait qu'il puisse être les trois à la fois ?

Baal est le nom de notre Démon.

Oui, par souci d'observer une distance avec Brecht, c'est-à-dire une certaine proximité, très grande ; oui, c'est aussi Belzebuth, le mauvais ange, le bon mouvement de l'intranquillité de soi ; oui, un démon. Je ne vois pas de contradiction fondamentale entre les trois formes qui viennent dans votre question. Plutôt trois formes passionnantes d'une force variable qui nous fait éternuer, et qui ouvre des brèches de passages dans nos mythomanies.

Pensez-vous construire une dramaturgie en plusieurs « parties » ?

Le spectacle aura un entracte. Il sera composé en deux parties. Et les trois histoires s'y tisseront.

Theodor Zingg est un compositeur très célèbre, un chef d'orchestre très célèbre, un instrumentiste très célèbre, et qui produit son petit conte politique, une fantasmagorie ; il se voit en chef d'État.

Vous dites que Theodor Zingg, dont la « spécialité » est la musique, est aujourd'hui chef d'État. Savez-vous déjà pourquoi ou est-ce justement l'idée de travailler sur le « pourquoi ? » qui vous intéresse ?

Theodor Zingg est compositeur, très productif, très célèbre, pas de doute. Pas de démons.

Et un chef d'État. Pourquoi ? Wagner aurait fait un très bon chef d'État. Ou Boulez peut-être. Theodor, c'est aussi peut-être ce soleil social-démocrate au crépuscule qui s'accroche à l'horizon pour ne pas disparaître.

Vous voulez dire la social-démocratie à son origine, dans son courant révolutionnaire ?

Non non, à mes yeux, la social-démocratie n'a jamais été un courant révolutionnaire, con/réformiste tout au plus, en son commencement historique, puis

« C'est un combat
entre forces,
morbides/vives. »

très vite une antichambre du faSSSisme. Elle a été une catastrophe en Allemagne, ce que nous avons exposé dans *Le Capital et son Singe*, elle reste une cata partout où il existe des électeurs, et qu'un pied n'a pas été mis dans la porte.

Comme disait Brecht, « le fascisme est le produit de tous les siècles », j'ajouterais volontiers : « et la social-démocratie son moyen de production ».

Je vous posais cette question du pourquoi car c'est un « tournant de vie », sortir de la musique pour se consacrer à la politique. Est-ce que c'est lié à la rencontre d'un « Baal » ? Est-ce que vous pensez faire opérer chez les AntiFausts ce type de « tournants » ?

Theodor est compositeur et il le reste, il n'y a aucune raison de penser a priori qu'il arrête la musique pour se consacrer à la politique. Il est compositeur et chef d'État. D'ailleurs il travaille à un opéra qui sera donné pendant le spectacle, une représentation dans la représentation. Theodor Zingg aura, quant à lui, dans la sphère du pouvoir des difficultés à entendre la voix du *daïmon*. Il essaiera de la percevoir à travers son opéra. Ce qui doit être directement vécu comme voyage dialectique dans les sphères de Marguerite et Kacim ne peut pas l'être dans la sphère du

pouvoir politique. Il lui reste le lieu d'une œuvre, une sublimation, un éloignement de l'expérience vécue dans la production d'une œuvre, dans la représentation. Mais peut-être cette œuvre se retournera-t-elle contre lui ? *Who knows* ?

Pour la composition musicale, nous travaillons avec Pierre-Yves Macé, *who knows*.

Kacim Nissim Yildirim – docteur en neurologie – et Marguerite Martin, qui est biologiste-endocrinologue, sont les deux figures qui vont produire un voyage (dont la nature plastique n'est pas encore arrêtée) au cours duquel l'usage de leur savoir se transformera peut-être... allez savoir ! Plutôt que d'être toujours plus conformé-es par le mode de production capitaliste, ils vont essayer de construire une bifurcation, ou qu'une bifurcation se construise en lui, en elle. Bon, alors là ouais pour Marguerite, pour Kacim Nissim Yildirim, y'a un sacré besoin de Baal.

Mais les Idoles veillent. Elles sur-veillent même.

Vous avez hésité semble-t-il à faire de Theodor Zingg un chef d'État ou l'un des meneurs de Nuit Debout. Quelles problématiques souhaitez-vous soulever avec l'une ou l'autre de ces « fonctions » ?

Celle de la construction d'une fantasmagorie de soi. Theodor se prend pour, se voit être, développe en théâtre ce qu'il a en lui d'idole.

Se croire président de la République c'est le devenir certainement, produire une réalité de soi. S'idolâtrer dans une figure de pouvoir. Claquer la porte à l'éventualité d'une entrée de démons, se garder sûr de soi, devenir un dispositif.

Pouvez-vous parler de la place de la fiction – notamment de l'opéra composé par Theodor Zingg – dans *ANGELUS NOVUS AntiFaust* ?

Theodor Zingg utilise son opéra comme un piège à représentation, comme un piège à mouche. Il compose un opéra, qui s'appelle *Enfant de Faust*, et que vous entendrez, dans lequel il met en scène l'enfant noyé de Faust et de Marguerite dans la pièce de Goethe. Cet enfant réclame vengeance. Dans le livret, Theodor appelle les parents de cet enfant, les Faust. Ce sont des images non déguisées de Kacim Nissim Yildirim et de Marguerite Martin. Il veut emprisonner ces figures dans des personnages de représentations d'opéra. Pourquoi ? Nous n'allons pas vous le dire ici. Mais quelle subtile prison sociale que d'enfermer les personnes pour lesquelles nous avons des ressentiments dans une représentation, quel truc ! C'est le plus excellent moyen pour contrecarrer les voyages, les bifurcations, les désertions, les folies... les démons.

Comment se passe le travail d'improvisation ? Évoquez-vous, comme point de départ, une situation, une énergie, un «état d'esprit», un langage ? Partez-vous de lectures, de discussions ? Qu'est-ce qui convoque le passage au plateau ?

Nous parlons. Nous écrivons. Ça va ça vient. Au plateau très vite, les acteurs/trices essaient des trucs. Nous pouvons partir d'une figure. Ou je donne aux acteurs des fragments de textes, des citations. Ou j'écris. Ils écrivent aussi. Une idée passe, peut devenir incontournable alors qu'elle avait été simplement dite en passant. Ou la composition d'une image en mouvement, d'une variation scénique. Ça ne se fait pas sur plan. Ça tisse au fur et à mesure, puis ça accroche, se défait, et recommence, etc. etc. etc. Puis une structure vient, puis sa précision, son interprétation, son développement, son jeu.

Avez-vous une idée de l'espace ? Qu'est-ce qui vous semble le plus important dans les choix scénographiques ?

L'espace naîtra de la confrontation d'un dessin de scène du Théâtre du Radeau et de notre répétition. J'ai demandé au Théâtre du Radeau de pouvoir fréquenter un de ses espaces, comme point de

« Ce " u " à la terminaison nerveuse du " je ", comme un fer à cheval, comme les traces de sabots de bouc. »

départ. Un espace pictural, allégorique. Au fur et à mesure des répétitions, nous ôtons des éléments, des châssis, des cadres, nous en ajouterons d'autres. Espace d'effeuillage de cadres, de volumes, de lumières, de quincaillerie technologique aussi, de mouvements, de composition formelle plus picturale que discursive, où les spectateurs font face au cadre de scène. Où le premier rang est utilisé par notre équipe.

Nous essayons de composer un espace selon les mouvements de la répétition, ce n'est pas conçu avant, à part certains éléments qu'avec Jean-Baptiste [Bellon, scénographe] nous avons envie de voir au plateau. Travailler différemment serait impossible, trop rigide, trop figé. La scénographie ne doit pas représenter quelque chose, ni un lieu, comme « devant le Palais » ou « le désert de Libye ». Elle doit, avec les autres éléments du théâtre au moment du jeu, se composer pour devenir et/ou pour repartir. Elle me semble pouvoir n'être que ce qui, composée avec le reste, devient une hantise, ou son objet un instant saisi.

Vous évoquez trois figures d'AntiFaust. Chacune d'elle sera-t-elle incarnée par un-e seul-e comédien-ne ? Si c'est le cas, souhaitez-vous aborder, avec les autres comédiens, l'entourage amoureux, familial, professionnel, de ces figures ?

Kacim Nissim Yildirim est joué par Arthur Igual (Bertolt Brecht, Sigmund Freud, Michel Foucault, Auguste Blanqui, Karl Weiss, Karl Liebknecht, Haïm Nissim dans *Le Capital et son Singe* ; Nicolas Billaud-Varenne dans *Notre terreur* ; Le nègre John dans *Baal*)

Marguerite Martin est jouée par Servane Ducorps qui travaille avec nous pour la première fois. Ça fait dix piges que je lui demande de nous rejoindre, elle vient maintenant, je suis très content.

Theodor Zingg est joué par Éric Charon (Robespierre dans *Notre terreur*, le père dans *Le Père tralalère*, August Stramm dans *Baal*, Le champion du monde des avaleurs de petits LU en moins d'une minute dans *Fœtus*, le père dans *Visage de feu*).

Les autres acteurs/trices :

Antoine Cegarra (Charles Pré-Baudelaire, Karl Vogel, Friedrich Ebert dans *Le Capital et son Singe*, Claude-Antoine Prieur-Duvernois dit Prieur de la Côte d'Or dit entre nous Prieur de Dijon dans *Notre terreur*, le fils dans *Le Père tralalère*). Lionel Dray (Vincent-François Raspail, Aby Weiss, Une Vestale, Abd el-Kader dans *Le Capital et son Singe*). Pierre Devérines (Albert dit l'Ouvrier, Arbeiter Albrecht et Spartakus dans *Le Capital et son Singe*, Robert Lindet dans *Notre terreur*, l'ami de la mariée

dans *Le Père tralalère*, un facteur, un charretier, un bucheron, un paysan dans *Baal*].

Évelyne Didi joue avec nous pour la première fois.

Michèle Goddet (La mère de Baal dans *Baal*).

Frédéric Noaille (Eugène Pré-Varlin, Heinrich Neumann, Alphonse de Lamartine, Alexandre Ledru-Rollin dans *Le Capital et son Singe*).

Amandine Pudlo (Jeanne Pré-Duval, Johanna Vogel, Rosa Luxembourg dans *Le Capital et son Singe*, Sophie Barger, Luise dans *Baal*, Une femme sur le comptoir dans *Fœtus*).

Alyzée Soudet, *first time with us*.

Ils/Elles donnent donc leur peau à une infinité de figures dans chaque cosmogonie, des figures sociales évidemment oui, comme un Soldat (Pierre Devérines), comme un Marquis de ZAD (Frédéric Noaille), ou une vache (je ne sais pas encore qui), le Mendiant Cloche, beaucoup d'autres... des cosmogonies peuplées comme un tableau de Brueghel l'Ancien, mais aussi des figures allégoriques comme Monsieur le Chiffonnier (Michèle Goddet), comme la Glaneuse (Évelyne Didi), ou l'Allégresse (Alyzée Soudet), métaphysiques comme L'Épouvantail Ukobach (Antoine Cegarra), des chimères, et des grimaces. Aujourd'hui, ce sont des dizaines et des dizaines de figures, la planche, le pain, la soupe, le lard.

Y aura-t-il un ou plusieurs « Baal » ? Fera-t-il partie de ce(s) cercle(s) ou se situera-t-il à part ? Est-ce un humain ou une figure « surnaturelle » ?

Il y a Baal, Seigneur des mouches, joué par Lionel Dray.

Mais Baal est une force qui prend plusieurs formes, tant humaines qu'autrement humaines, tout aussi bien sociales qu'allégoriques... ou surnaturelles, comme vous dites.

La forme surnaturelle, c'est comme un p'tit salé sucré non ? Elle est souvent une manière craintive de représenter une force très sensible, très concrète, pas du tout abstraite.

Loïc Nébréda – notre facteur de masques dans *Le Capital et son Singe*, *Notre terreur*, *Le Père tralalère*, *Baal* – fabrique en ce moment des masques qui nous permettront de vous faire des surprises.

Dans votre travail, que pouvez-vous dire de la nécessité de l'humour et d'une forme de légèreté dans les sujets les plus graves ?

Euh... C'est la vie ça, non ? Euh... Rien... Je ne peux rien dire de la nécessité de l'humour. Ni d'une forme de légèreté dans les sujets les plus graves. « Une forme de légèreté dans les sujets les plus graves » ça pourrait aussi être

« Espace d'effeuillement
de cadres, de
volumes, de lumières,
de quincaillerie
technologique aussi,
de mouvements, de
composition formelle
plus picturale que
discursive, où les
spectateurs font face
au cadre de scène. »

un éclair dans un ciel lourd de gros nuages, ou
une île tanteFlo dans les acides gastriques d'un
Hannibal, ou évidemment le Prince Mychkine
dans une cellule syndicale.

Non mais, l'esprit au théâtre qui vient et dit :
« c'est trop grave pour en rire », j'ai tendance à
penser que soit il surestime le théâtre, ce qui est
une faute de goût, soit il se surestime lui-même
ce qui est une faute de politesse.

En tous cas, je déteste les gens qui répondent
toujours qu'ils se pressent de rire de tout de peur
d'être obligé d'en pleurer.

Lorsque je regarde les acteurs jouer c'est grave,
lorsque les acteurs jouent c'est léger, parfois
– aussi fréquent mais plus rarement – c'est le
contraire, un je-ne-sais-quoi de ce que nous
faisons ensemble se qualifie d'être entre ces
deux positions : un ÉQUI-LIBRE, un peu instable,
un rapport ? euh... oui, oui, c'est ça il y a entre les
gens un rapport ludique qu'on aime à voquer...
exciter ce rapport, éviter le caractère sacré que
peut – aussi, souvent, à la folie, jamais pas du
tout – la représentation prendre ; et qui est très
périlleux à convoquer, invoquer, composer.

Le caractère sacré des choses graves que la représentation théâtrale peut prendre, je m'en méfie comme Venise de la peste. Le Vivant n'est pas composé des couleurs graves des réalités, il est la revanche mouvementée de Vifs sur les Fétiches, déjà dit : danse danse danse et finalement comme un rire au théâtre. Rire au théâtre, même de Dieu, même de la gravité de sa position de merde, ou même des choses qui nous tuent, même de la gravité des Singes, oui, oui, c'est le coup de pétard de départ sur IDOLA THEATRI, ça dessoude. Mais en fait Fanny, on ne rit pas pour abolir la gravité, ou s'en moquer, on rit pour provoquer un déchaussement d'la molaire.

Pouvez-vous nous dire d'où provient l'ANGELUS NOVUS de votre titre ?

C'est le titre d'une aquarelle de Paul Klee peinte en 1920. Elle fut la propriété de Walter Benjamin, dont la pensée nous est importante et traverse de manière cachée le spectacle. Benjamin développa par ce dessin son Ange de l'Histoire, qu'il décrit dans la Thèse IX sur le Concept d'histoire. Je n'en dis pas plus, car nous vous raconterons cela dans la pièce.

Où en êtes-vous du travail avant la dernière période de répétitions au TNS ?

C'est la merde Fanny, qu'est-ce que tu crois ?

Sylvain Creuzevault

Entretien avec Fanny Mentré réalisé par écrit
février - août 2016

Questions à Antoine Cegarra Pierre Devérines Amandine Pudlo

Fanny Mentré : Que représente pour vous l'idée de travailler à une « écriture collective » ? Comment l'abordez-vous ?

Amandine Pudlo : C'est une écriture très exigeante, qui demande de l'endurance et un appétit féroce en lecture, en « refaire », je peux dire aussi gourmandise, c'est plus joyeux, moins carnassier, mais c'est un travail mordant, vivifiant ; une cohabitation entre un foisonnement et une précision comme un amaigrissement de l'écriture personnelle ; c'est une manière d'être à la fois au centre et à la périphérie de l'écriture, écrire pour soi, sur l'autre, à partir et au plus proche d'un ensemble (ensemble musical comme un groupe d'acteur) sans se départir du je/u.

Pierre Devérines : Sans texte préexistant au plateau, je veux dire sans pièce écrite en bonne et due forme, il faut bien s'y coller. C'est à nous tous qu'échoit la responsabilité d'en écrire une, de pièce. L'idée d'y travailler, puisqu'il s'agit de ça, me réjouit. J'aime regarder les filles qui marchent sur la plage, et j'aime aussi voir des acteurs et des actrices mettre à l'épreuve du plateau leur poétique et le jeu qui en découle. Car dans ce mode d'écriture, écrire et jouer sont parfois simultanés, parfois non. La première fois que l'on improvise en parole et que ça crée du jeu est un moment merveilleux, mais unique ; il faut ensuite un long labeur pour parvenir à jouer ses propres mots raffinés par la répétition et fixés à l'écriture. Mais une fois revenu le mouvement initial, c'est beau. Chacun déploie son écriture selon ses talents et ses désirs, avant de devoir la contraindre dans une dramaturgie commune. Pour ma part, je n'ai aucun talent dramaturgique, disons pour le squelette, je me contente de mettre de la viande autour. En résonance avec la viande des autres, afin de créer ensemble un poème, carné.

L'écriture collective représente donc, pour moi, la mise en commun de toutes les poétiques singulières de chacune des personnes ayant part au projet, y compris le son, la lumière, les costumes.

« Chacun déploie
son écriture
selon ses talents
et ses désirs,
avant de devoir
la contraindre
dans une
dramaturgie
commune. »

C'est un mélange de toutes nos langues dont on espère qu'il ne va pas se casser la gueule en cours de route. Je l'aborde comme une joie immense de pouvoir faire le poète, et l'acteur.

Antoine Cegarra : « [...] Neige en altitude, sur les flancs et les sommets ; et dans la descente des vallées, pierraille grise, étendues vertes, rochers, sapins. L'air était trempé, froid ; l'eau ruisselait le long des rochers et sautait en travers du chemin. Les branches des sapins pendaient lourdement dans l'atmosphère humide. Des nuages passaient dans le ciel, mais tout était d'une densité... puis le brouillard montait, vapeur humide et lourde qui s'insinuait dans l'épaisseur des fourrés, si molle, si flasque. Il avançait avec indifférence, la route lui importait peu, tantôt montait, tantôt descendait. Il n'éprouvait pas de fatigue, simplement, parfois, il trouvait pénible de ne pas marcher sur la tête. Au début, il avait ressenti une poussée dans la poitrine, quand les pierres s'échappaient soudain, quand la forêt grise s'ébrouait sous lui et que le brouillard engloutissait toutes les formes, ou dévoilait à demi les majestueuses figures qui l'entouraient ; une poussée qui venait du fond de son être ; il cherchait quelque chose, quelque chose comme des rêves perdus, mais il ne trouvait rien. Tout lui paraissait si petit, si près de lui, si mouillé, il aurait bien mis

la terre à sécher derrière le poêle. Il n'arrivait pas à comprendre qu'il lui fallût tant de temps pour descendre une pente escarpée, gagner un point éloigné. Il pensait qu'il devait tout pouvoir franchir en quelques enjambées. [...] »¹

Par rapport aux spectacles précédents, quelle est selon vous la singularité du travail sur *ANGELUS NOVUS AntiFaust* ?

Pierre Devérines : Les précédents spectacles caruraient à l'improvisation du discours. Le jeu et l'écriture se tressaient l'un l'autre dans un mouvement dynamique et rapide, à découvert. *ANGELUS NOVUS AntiFaust*, de ce que j'en sens au moment où j'écris, cherche à choquer cette façon de faire avec un autre temps, et de l'écriture et du jeu. C'est aussi un autre rapport au public qui se cherche.

Antoine Cegarra : Dans les précédentes pièces, l'improvisation menait l'écriture de la forme en devenir et lui imprimait sa cadence. Cela a formé des spectacles très discursifs, qui se déplaient à partir et autour du discours, plongeant au cœur de séquences historiques, politiques et économiques

¹. Extrait de *Lenz* de Georg Büchner, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Éd. Du Seuil, coll. Points, 2007.

importantes. Sur scène, l'improvisation servait alors de combustible à l'élaboration d'une pensée en mouvement, avec ce que cela comporte d'accidents, de dérivations, de bégaiements dans la prise de parole. La vitesse d'élaboration et d'élocution au plateau était alors déterminante, parfois étouffante, ou excitante – une drogue en somme, avec ses montées et ses descentes vertigineuses. La forme spectaculaire s'articulait et se formait à l'épreuve de cette circulation. Pour accompagner ces pièces, le rapport public bi-frontal nous semblait alors le plus approprié.

Aujourd'hui, *ANGELUS NOVUS AntiFaust* s'invente dans un rapport au public frontal, et cherche à faire la jonction entre ce théâtre discursif à rythme cardiaque élevé et un théâtre à la dimension plus plastique, où les corps, les objets, la lumière, les sons, tissent la dramaturgie à part égale avec la parole. Nous nous servons toujours de l'improvisation, mais la scénographie et les lieux qu'elle fait apparaître déploient d'autres temporalités, et appellent d'autres mouvements de jeux, plus brumeux ou syncopés. Cela amène une théâtralité plus composée, hantée de réminiscences d'autre théâtres, comme une mémoire à vif. Rien de bien nouveau sous le soleil, mais pour nous, c'est un sacré changement.

« Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.

Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée ! »²

Amandine Pudlo : Ici, Sylvain nous propose des lignes de crêtes précises pour travailler, ce qui ne veut pas dire qu'elles soient définitives, bien au contraire, elles sont posées comme repère ; ainsi on a tous la même peau de lapin retournée en somme. À nous de faire les écarts.

Là, tout de suite, je n'aime pas trop le mot singularité, je pressens l'idée de nouveauté ; c'est davantage une poursuite, comme un travail de spéléologue.

Ce qui change, c'est radical, c'est le dispositif scénique.
Est-ce qu'il va rester ? Tout est envisageable...

². *La Divine Comédie* de Dante Alighieri : *L'Enfer*, chant I, traduction de Jacqueline Risset, Éd. Flammarion, Gf bilingue, 2004

Pouvez-vous évoquer une figure que vous interprétez ? Comment est-elle née ?

Pierre Devérines : Je travaille sur un soldat. Ou sur Le soldat. Au début des répétitions, Sylvain m'a parlé de son désir d'interroger la guerre, et la possibilité, ou non, de sa représentation au théâtre. Il m'a aussi parlé de Valentin, le frère de Marguerite dans *Faust*. Et Valentin est soldat. En revanche, je ne sais pas encore si Le soldat est Valentin.

Amandine Pudlo : Sylvain m'a parlé assez tôt de la figure de la démons Lilith, la « satanatrice » de Marguerite. C'est en travail.

Antoine Cegarra : Filiouchka Boulgakov fait partie de la clique des démons. Il accompagne Baal et Lilith dans leurs activités. Mais c'est surtout un chat aux moustaches conséquentes, issu du plaisir éprouvé à la lecture du *Maître et Marguerite* de Boulgakov. Cette figure emprunte certains traits aux personnages de Koroviev et Béhémot dans le roman. La femme de Boulgakov raconte que Béhémot aurait eu pour modèle le propre chat de Boulgakov, prénommé Filiouchka. Me voici donc, qui ai choisi mon maître, et dispose d'excellentes références.

Au fil des improvisations, cette figure, qui ne devait en être qu'une parmi d'autres, s'est mise à occuper toutes mes pensées, et peu à peu toutes mes improvisations, phagocytant les autres figures esquissées. Actuellement, en cette fin d'été où j'écris ces lignes, il n'en est resté qu'un, et c'est lui, l'insatiable chahuteur.

« Les corps,
les objets,
la lumière,
les sons, tissent
la dramaturgie
à part égale
avec la parole. »







LE BOUT

EST



NOT

NOT

NOT

AINSI
FRONT
S'EN ALLER



AU
MIR

DES
ALTERS







Production Le Singe - Élodie Régibier

Coproduction Théâtre National de Strasbourg, La Colline - théâtre national, Festival d'Automne à Paris, La Filature - Scène nationale de Mulhouse, MC2: Grenoble - Scène nationale, Le Printemps des comédiens, Théâtre Dijon-Bourgogne, Le Quai - Nouveau Théâtre d'Angers, La Comédie de Valence - Centre dramatique national

Le projet est soutenu par la DGCA du ministère de la Culture et de la Communication. Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National. Avec le soutien de La Fonderie au Mans.

Création le 23 septembre 2016 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée 16-17

Toulouse, Théâtre Garonne-Scène européenne, 18-21 oct | Paris, La Colline - théâtre national dans le cadre du Festival d'Automne, 2 nov-4 déc | Nogent-sur-Marne, La Scène Watteau, 10 déc | Cergy-Pontoise, L'Apostrophe - Scène nationale, 15 et 16 déc | Dijon, Théâtre Dijon-Bourgogne - Centre dramatique national, 21-25 mars | Bonlieu, Scène nationale d'Annecy, 30 et 31 mars | Valence, Comédie de Valence - Centre dramatique national Drôme Ardèche, 5-7 avril | Grenoble, MC2: Grenoble - Scène nationale, 11 - 14 avril | Perpignan, L'Archipel - Scène nationale, 20 et 21 avril | Mulhouse, La Filature - Scène nationale, 26 - 28 avril | Angers, Nouveau Théâtre d'Angers - Centre dramatique national Pays de la Loire, 4 et 5 mai | Tarbes, Parvis - Scène nationale Tarbes Pyrénées 10 et 11 mai | Montpellier, Printemps des comédiens, juin

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | BP 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giezma | Photographies : Compagnie

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, septembre 2016



les **inROCKuptibles**



Partagez vos émotions et réflexions
sur *ANGELUS NOVUS AntiFaust* sur les réseaux sociaux : **#AngelusNovus**

ANGELUS NOVUS AntiFaust

23 sept | 9 oct | Espace Grüber

CRÉATION AU TNS | COPRODUCTION

Mise en scène
Sylvain Creuzevaut

Avec
Antoine Cegarra
Éric Charon
Pierre Devérines
Évelyne Didi
Lionel Dray
Servane Ducorps
Michèle Goddet
Arthur Igual
Frédéric Noaille
Amandine Pudlo
Alyzée Soudet

Musique
Pierre-Yves Macé

Son
Michaël Schaller

Scénographie
Jean-Baptiste Bellon

Lumière
Nathalie Perrier

Vidéo
Gaëtan Veber

Masques
Loïc Nébréda

Costumes
Gwendoline Bouget

Peinture
Camille Courier de Méré
Marine Dillard et Didier Martin

Opéra *Kind des Faust*

Musique originale Pierre-Yves Macé | Livret Sylvain Creuzevaut
Traduction en allemand Elisabeth Faure

Avec Juliette de Massy (soprano), Laurent Bourdeaux (baryton basse),
Léo-Antonin Lutinier (contre-ténor), Vincent Lièvre-Picard (ténor)
Naaman Sluchin (violon) Barbara Giepner (alto), Maitane Sebastián (violoncelle)
Et Cédric Jullion (piccolo), Elsa Balas (alto), Nicolas Carpentier (violoncelle)

Les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Équipe technique du TNS Régie générale Thierry Cadin | Régie lumière
Christophe Le Flo/Ondine Trager | Électricien Franck Charpentier | Régies son/
vidéo Hubert Pichot/Philippe Suss | Régie plateau Charles Ganzer | Machiniste
Karim Rochdi | Accessoiriste Maxime Schacké | Lingère Léa Perron

Pendant ce temps,
dans L'autre saison...

Les choses comme elles sont Féerie

Carte blanche à Claudine Galea

Ven 30 sept | 20h | BNU

« Histoires de Guerriers »

Les événements de l'École | Carte blanche aux élèves
Jean-Luc Lagarde | Camille Dagen

5-8 oct | au TNS

Les Terrains vagues

Les événements de l'École | Carte blanche aux élèves
Pauline Lefebvre-Haudepin

5-8 oct | au TNS

Walter Benjamin

Les samedis du TNS

Sam 8 oct | 14h | Espace Grüber

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1617