

C'est l'endroit du
tragique : c'est une
pièce sur l'irrésolu
et l'irréconcilié.

- Frédéric Vossier -

Condor

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 21-22

Entretien avec **Frédéric Vossier**

Pour commencer, peut-être peut-on partir du titre : tu fais ici référence à l'Opération Condor, une alliance des dictatures d'Amérique latine au milieu des années 70. Peux-tu en parler ?

L'Opération Condor est effectivement une alliance mise en place en 1975, sous l'impulsion de Pinochet. Les responsables des services secrets du Chili, de l'Argentine, du Brésil, de la Bolivie, de l'Uruguay et du Paraguay se sont réunis pour organiser ce qu'on peut appeler une mutualisation de la répression. Il s'agissait, dans le plus grand secret, d'organiser les assassinats de tous les opposants à ces dictatures – en premier lieu, les communistes, les mouvements ouvriers. Ceux qui n'étaient pas immédiatement tués étaient enfermés dans des camps, torturés.

Comment l'es-tu intéressé à ces événements et aux gens qui les ont vécus ? À quoi est-ce que cela correspond dans ton parcours ?

Condor est la conjonction de plusieurs éléments fondateurs pour moi. Je suis né en 1968, j'ai baigné, jusqu'au milieu des années 80, dans un univers politisé, militant, englobant différentes mouvances communistes – Trotskysme, Maoïsme, etc. Le projet d'émancipation collective que proposent Marx et le mouvement ouvrier a été dans mon enfance et mon adolescence un terreau à partir duquel j'ai grandi. La question des dictatures en Amérique latine était un leitmotiv, une préoccupation qui revenait régulièrement dans les conversations.

L'opération Condor a été mise en place en 1975 mais elle n'a été rendue publique que fin 1992, grâce à la découverte de ce qu'on a appelé les « archives de la terreur » par un avocat et un juge qui ont trouvé dans un poste de police au Paraguay les listes de 80 000 personnes assassinées ou portées disparues, 400 000 autres emprisonnées... À partir de là, le monde a pris connaissance de l'étendue de ce projet et de la façon dont les dictatures d'Amérique latine traitaient les organisations politiques et syndicales du mouvement ouvrier : à coups de liquidations et tortures.

Mais bien avant cette découverte officielle, il y avait autour de moi une constante inquiétude par rapport à ce qui pouvait se passer sous les dictatures de Pinochet au Chili, Videla en Argentine, Branco au Brésil, etc. Je me souviens de 1978,

l'organisation de la coupe du monde de football à Buenos Aires en Argentine : la France devait-elle y participer ? Dans ma famille, c'était un scandale politique que la France ose jouer dans un pays où des prisonniers politiques croupissaient dans des cellules à proximité des stades. Je porte tout cela en moi. Donc, en premier lieu, *Condor* est lié à un imaginaire qui s'est constitué sur ce terrain politique, lié à mon enfance et mon adolescence.

Plus tard, j'ai fait des études de philosophie politique. J'ai soutenu une thèse sur le totalitarisme chez Hannah Arendt. C'est une des rares femmes philosophes du XX^e siècle. Elle a suivi une formation classique en Allemagne, elle était vouée à devenir professeure d'université, philosophe au sein de l'institution. Juive allemande, elle est chassée par les nazis en 1933. Devenue apatride, elle va ensuite errer de la France aux États-Unis... Je me suis passionné pour cette philosophie qui osait s'attaquer à la fois au totalitarisme nazi et au totalitarisme stalinien, avec une approche très concrète du camp de concentration et du camp d'extermination. C'est un geste qui porte sur des événements très récents : elle commence avec la Nuit de Cristal [pogrom contre les Juifs la nuit du 9 au 10 novembre 1938, sur tout le territoire du Reich] et va finaliser sa théorie en 1948 – avec

l'édition aux États-Unis du triptyque *Les Origines du totalitarisme*.

À cette époque, l'école de Francfort a développé une théorie critique du totalitarisme, mais de manière hautement conceptuelle. Chez Arendt, il y a la préoccupation de savoir ce qu'est un corps concentrationnaire, un corps voué à l'extermination génocidaire, avec l'étude du processus de ce qu'elle nomme la « domination totale » et de la « cruauté organisée » – en opposition à la cruauté spontanée. C'est ce qui a toujours été une de mes préoccupations majeures. *Condor* est donc aussi une manière de revenir à ces premières amours : la philosophie, notamment avec Arendt. C'est peut-être ma première pièce explicitement politique.

Pourtant, je pourrais dire que ta toute première pièce, *Jours de France* [Les Solitaires intempestifs, 2005] était déjà explicitement politique...

C'est vrai, *Jours de France* était la parole d'une femme, une ancienne militante communiste qui a vécu les grandes années autour de 1968 et après. Mais le sujet était abordé plutôt dans une perspective mélancolique, alors que dans *Condor*, il s'agit d'une expérience traumatique.

Il y a plusieurs façons d'aborder les mouvements ouvriers. Il y a la mélancolie, la perte des idéaux,

« L'idéal est que
la pièce puisse
ouvrir les champs
de différentes
réalités. »

l'errance - ne plus savoir sur quoi s'appuyer et vivre une tristesse par rapport à cette perte. Il y a le cynisme - la voix devenue dominante -, le sourire cynique à l'égard de ce qui peut encore constituer un projet d'émancipation collective. Et il y a ce qui peut toucher à l'extrême, à l'horreur : dans le cas des dictatures d'Amérique latine, un mouvement ouvrier où les gens ont été atteints dans leur chair, dans leur intimité. On les a détruits - pas seulement niés dans le sens de l'indifférence cynique, en proclamant que c'est désuet, risible, ridicule, comme on peut le faire aujourd'hui. Il y a eu un véritable projet d'anéantissement. Il y a eu une violence concentrationnaire avec des espaces consacrés à cet anéantissement. Ils ont fabriqué des tortionnaires, des individus qui avaient pour mission de détruire l'autre. L'histoire répressive de l'Amérique latine est liée au statut de ce qu'ils appellent «le délinquant subversif» qui vise bien évidemment tout ce qui est de l'ordre de la révolte et de l'organisation ouvrière.

Condor réunit donc ce que je pourrais appeler mes obsessions : c'est un retour à Hannah Arendt, avec le corps supplicié de l'espace concentrationnaire et c'est un retour à l'Opération Condor, l'expérience traumatique de ce mouvement ouvrier.

Est-ce l'arrivée de Jair Bolsonaro au pouvoir et sa nostalgie de la dictature qui ont ravivé en toi le passé du Brésil et des pays alentours ?

Non, j'ai écrit le texte durant l'été 2017, avant l'arrivée de Bolsonaro au pouvoir. Mais c'est vrai que la pièce est perçue autrement depuis. Au tout début, quand Anne [Théron, la metteuse en scène] était en recherche de partenaires pour la production, certaines personnes lui ont dit que c'était curieux de s'intéresser à ce sujet, qu'il n'était pas vraiment contemporain, qu'on l'avait plus ou moins oublié... J'écris cette pièce et deux ans après, on voit arriver Bolsonaro, qui se dit nostalgique du temps de la dictature. La période de démocratisation qui s'était ouverte prend un tournant dangereux. Ces anciennes dictatures sont des pays où il y a des non-dits, des tabous. Des réécritures aussi, dont certaines rejaillissent aujourd'hui.

Dans le texte, il est question des émeutes de 1975 au Brésil et de la répression, c'est pourquoi je t'interroge ici sur le contexte. Mais si l'on veut vraiment parler de l'écriture, il me semble que cet aspect historique est posé en toile de fond, il n'y a aucun didactisme dans la pièce. Il est question d'une femme, ancienne militante victime de la torture, qui fait la démarche de revenir vers celui dont on apprendra qu'il est son

frère et a été tortionnaire. Comment as-tu articulé l'aspect historique et celui intime des personnages ?

Mon objectif était d'écrire un personnage féminin d'aujourd'hui, qui a vécu toutes ces années-là. Qu'est-ce qu'il en reste dans son espace mental ? Qu'est-ce qu'elle vit encore aujourd'hui ?

Je ne fais pas un théâtre documentaire. J'ai lu beaucoup d'ouvrages sur l'Opération Condor, des témoignages, des essais... Mais on ne trouve pas d'éléments d'authenticité documentaire sur le Brésil dans ce texte – ni d'ailleurs sur les autres pays ayant participé à cette opération.

On peut quand même dire qu'au Brésil, la dictature était installée depuis 1966, et les opérations « d'épuration », la répression, existaient déjà – comme au Chili, en Bolivie, en Argentine, en Uruguay, au Paraguay... L'opération Condor n'est pas une réponse face à un mouvement en particulier, comme celui de 1975, que tu évoques, pas plus qu'elle n'est une nouveauté dans le traitement de ces mouvements. C'est un système d'amplification, de ramification pour rendre la liquidation la plus efficace et la plus complète possible. C'est une mutualisation des forces de répression.

Il y a effectivement deux niveaux de lecture possibles dans *Condor*. Il y a bien sûr le rattachement à un contexte historique proche : l'Opération

Condor. Mais ce niveau est très flottant et en surface – comme tu dis, il n’y a rien de didactique, rien de vraiment précis de la vérité historique. Partant de là, j’ai décollé le drame du contexte pour l’amener à la figure plus générale du corps supplicié et de l’expérience traumatique que ça génère. Et j’ai voulu l’inscrire dans une relation à l’ancien tortionnaire. S’ajoute à cela le fait que cet homme est son frère. *Condor* est une tragédie familiale et politique. Je ne voulais pas commenter l’aspect politique, ce sont surtout les aspects humains qui me motivaient dans l’écriture.

Pour en finir avec le contexte : dans ton esprit, Anna et Paul sont-ils français ou sud-américains ? On sait que certains anciens parachutistes qui avaient fait la Guerre d’Algérie étaient présents...

Pour moi, ils ne sont pas français. Mais c’est une chose assez flottante là encore. Je n’affirmerais pas qu’ils sont brésiliens. Ce qui m’intéresse toujours, c’est que l’esprit du lecteur ou du spectateur puisse faire des associations, qu’il ait une zone de liberté où il puisse éprouver l’indistinction. Même si je n’ai pas de réponse précise à te donner, la question que tu viens de me poser est révélatrice de ce que je cherche : l’idéal est que la pièce puisse ouvrir les champs de différentes réalités.

C'est vrai qu'il y avait des parachutistes parmi eux. Il y avait d'anciens résistants de la Seconde Guerre mondiale qui sont devenus tortionnaires pendant la Guerre d'Algérie et qui sont allés au Brésil former des tortionnaires.

On peut identifier Paul en partant de l'éventualité qu'il est brésilien, ou qu'il vient de France, ou d'un autre pays d'Amérique latine – puisque l'opération Condor amenait les exécutants à passer d'un pays à un autre pour débusquer leurs propres ressortissants cachés dans un pays voisin. Donc à toutes ces possibilités, je pourrais répondre : pourquoi pas ?

Avais-tu décidé dès le départ que les personnages seraient une sœur et son frère ? Au début, on pourrait tout à fait penser qu'il s'agit d'un ancien couple et j'imagine que ce trouble est tout à fait volontaire. Qu'est-ce qui t'en a donné l'idée ?

Oui, c'est vraiment un trouble organisé, choisi. Dès le départ, par-delà le fait de revenir sur l'opération Condor, je voulais écrire sur ce qui se passe entre une sœur et un frère qui ne se sont pas vus pendant quarante ans. Qu'est-ce qu'on peut se dire ? Quelles sont les ressources de langage possibles au moment où ils se retrouvent ?

Ce rapport frère/sœur était capital pour moi. Mais il ne faut pas qu'on le comprenne tout de

suite. D'ailleurs, deux personnes qui ont été très intimes et se retrouvent des années plus tard ne se définissent pas. Ce flottement permet d'affiner le rapport au langage, ce qu'ils vont se dire dans les premiers échanges. À quel moment est-ce qu'on va comprendre la vraie nature du lien intime ? Quand vont-ils se nommer frère et sœur ? Dans quelle sorte d'élan ? Pour être au plus près du langage qui s'installe entre eux, il était nécessaire de différer la reconnaissance des personnages et de laisser ce flottement. À partir de là, il m'était possible de jouer sur ce trouble, en envisageant l'éventualité d'un couple qui se retrouve.

C'est Anna qui a décidé de faire le chemin qui va la ramener à son frère, et donc à son passé. Comment as-tu envisagé cette quête du personnage ?

Mon point de départ, c'est cette femme, son histoire. Je dirais que je l'ai simplement suivie, c'est à partir d'elle que j'ai construit un trajet. Là encore, il s'agit d'être dans une indétermination de l'intention. Je suis certain d'une chose : je veux qu'elle y aille, elle doit y aller. Mais pourquoi au juste ? Il y a une impulsion qui pousse à construire un personnage et le tendre vers un mouvement. Pour elle, il est essentiel de retrouver son frère. Elle a presque 80 ans, elle est mentalement fragile. Pourquoi

«*Condor*, c'est la traversée du mythe traumatique, avec des reviviscences.»

entreprend-elle ce voyage vers son frère – sachant qu'elle a un pistolet dans son sac ? Pour le tuer ? Faire semblant de vouloir le tuer ? Tester ce qu'elle pourrait ressentir ?

Au départ, il y a une intuition dramaturgique : l'envie de projeter l'intériorité de cette femme dans l'espace de ce frère. Voir comment toute cette violence, ces moments de torture, elle peut les recracher, les vomir, dans la chambre même du frère. Que cette chambre devienne une poubelle où rejeter la violence d'anéantissement, la violence de destruction de l'estime de soi, de l'amour de soi – tout ce qui préfigure une subjectivité. *Condor*, c'est la traversée du mythe traumatique, avec des reviviscences. Quelque chose resurgit, qu'Anna va devoir déposer précisément à cet endroit.

Anna ose poser des questions très concrètes, comme : « qui es-tu ? ». Elle pose la question de ce que les yeux de Paul ont vu, de ce qu'il a été. Paul, lui, semble se définir uniquement au présent, notamment beaucoup au travers de son corps.

Anna est là pour l'interroger, lui demander ce qu'il a au fond de lui, qui il est vraiment : qui es-tu, toi le tortionnaire qui a participé à ce régime, quelle est ta vie, quelles sont tes sensations ? Elle vient pour l'interpeler. Paul, lui, est effectivement dans

le corps. Peut-être parce qu'il n'a pas grand-chose d'autre. Les tortionnaires sont là pour entretenir leurs corps et détruire ceux des autres, les saccager. Une fois à la retraite, ils ont besoin de continuer à vivre des expériences fortes, physiques, comme partir longtemps en forêt... J'ai lu des livres parlant de la façon de vivre des anciens tortionnaires, ce qu'ils deviennent après : le rapport au corps est toujours très présent.

Comment travailles-tu ? Fais-tu un plan ? Écris-tu dans la chronologie de la pièce ?

Oui, j'écris dans l'ordre. Même si, ensuite, je reviens beaucoup sur l'ensemble. Au départ, il y a des visions, bien sûr, des intentions. Et il y a aussi plein d'endroits qui restent « ma cuisine », que je ne développe pas en écrivant. Pour *Condor*, ça concernait beaucoup l'enfant et l'adolescent qu'a pu être le frère d'Anna, Paul – des choses qui m'apparaissent. Mais c'est toujours dans le but de travailler sur la perception du personnage, son langage. Il ne s'agit jamais de matériaux pour fournir des explications.

Condor a été un des textes les plus compliqués à écrire, j'y suis beaucoup revenu. En règle générale, ma méthode est d'être dans l'impulsion, le flux, me laisser guider par l'écriture. Ensuite, vient une

deuxième phase d'élaboration, de structuration. Là, je fais des plans de façon obsessionnelle, je dose les séquences, en essayant que chacune soit la plus importante. John Huston disait qu'un bon scénario est celui où chaque séquence est la meilleure. Je tends vers ça - j'essaye - et je fais en sorte de doser la tension, la durée de chaque scène. Après, il y a l'harmonie entre les tensions dans l'ensemble de la pièce à trouver. Et il y a un examen minutieux de ce qu'il faut effacer ou déterminer, l'équilibre entre ce qui doit rester trouble, indistinct et ce sur quoi le lecteur ou le spectateur va pouvoir s'appuyer.

Dans beaucoup de tes textes, la notion de cauchemar est présente, on pourrait parler «d'ambiances» très fortes amenées par la parole et les visions des personnages. Dirais-tu que ton écriture est axée sur le domaine de l'inconscient, voire du traumatisme ?

Absolument. Le trauma est la colonne vertébrale de ce que j'écris - même si elle n'est pas toujours apparente. C'était déjà l'objet de ma réflexion et de ma recherche quand j'ai choisi de faire ma thèse sur Hannah Arendt : l'expérience d'un trauma sur un plan historique, sur un plan politique, psychique. Le trauma peut avoir une résonance dramaturgique très féconde et puissante, c'est ce qui me dynamise pour écrire. Il me semble essentiel que

le théâtre puisse s'en emparer, parce que la vie est faite de ça. Nous pouvons être traumatisés, vivre des expériences catastrophiques. La catastrophe a toujours été un des nœuds dramaturgiques du théâtre occidental. Ce qui m'intéresse, c'est l'après catastrophe, les effets d'un trauma sur la subjectivité. Qu'est-ce qu'un corps traumatique, une psyché traumatique ?

Dans *Condor*, il s'agissait pour moi de trouver les moyens dramaturgiques d'exprimer les effets de ce trauma. C'est la pièce qui m'a permis d'explorer encore plus en profondeur et en possibilités les conséquences d'une telle expérience sur la vie psychique. La « dramaturgie du retour » est aussi un domaine d'écriture que j'aime particulièrement : que signifie revenir, avec tous les non-dits, les « cadavres dans les placards », ce qu'on ne parvient pas à dire ou même à s'avouer ? Je pourrais dire que *Condor*, comme beaucoup de mes pièces, appartient au « théâtre de chambre » : il s'agit d'aller au cœur de l'intime.

Ce qui me préoccupe au théâtre, c'est le non-dit, ce qu'on ne parvient pas à dire, ce que la parole ne parvient pas à atteindre dans sa fonction de signifier quelque chose, de raconter. Je pourrais dire qu'il s'agit d'un langage « épuisé » ou tâtonnant ou trouble ou indéterminé.

« Le trauma est
la colonne vertébrale
de ce que j'écris
– même si elle
n'est pas toujours
apparente. »

Dans *Condor*, c'est à partir de la reviviscence du trauma d'Anna qu'on va découvrir des choses sur elle. Le personnage est toujours davantage dans l'expression traumatique que dans le récit. J'aurais pu choisir une autre voie, celle du souvenir qui produit un récit du passé, détaillé, précis. Je reste dans une parole poétique. Pour moi, c'est important qu'il y ait une vitalité dans cette parole : le passé, ici, n'est pas complètement clair et, surtout, il n'est pas figé.

Anne Théron, a-t-elle suivi le processus d'écriture ?

Non, j'ai écrit seul, comme toujours. C'est Stanislas [Nordey] qui lui a fait parvenir le texte et elle m'a tout de suite appelé après l'avoir lu. Son travail est depuis toujours lié à ce qui touche l'inconscient, au resurgissement, à la traversée d'un espace mental. Je pense que c'est ce qui l'a immédiatement attirée, tout comme l'aspect politique du texte, le renvoi à l'Opération Condor – elle aussi a été très marquée par les événements en Amérique du Sud dans son enfance. Elle m'a tout de suite dit qu'elle souhaitait mettre le texte en scène.

Il y a une confiance entre Anne et moi. Elle est très respectueuse des mots, du corpus des répliques, mais en ce qui concerne le corpus des didascalies et le contexte situationnel des répliques, elle

considère que c'est son domaine – de même qu'en ce qui concerne la présence d'images projetées, etc. Elle reconfigure, fait son propre découpage. Par exemple, j'avais écrit la scène de reviviscence comme étant une hallucination sonore du personnage d'Anna. Là, Anne a choisi de faire appel à l'image pour figurer le tortionnaire et le personnage d'Anna revit physiquement les choses. Anne projette des choses de son univers de metteure en scène. Mais dans son travail, la langue est toujours primordiale, le corpus des répliques est intouchable. Sa dimension est d'être dans le respect et la mise au service de cette langue qui rythme la parole des personnages.

Quand tu écris, visualises-tu toi-même des espaces? Il y a ici une conversation téléphonique, un jardin public, la chambre évidemment... Dans ton geste, envisages-tu des possibilités scéniques ou considères-tu que ce n'est pas ton domaine?

Clairement, ce n'est pas du tout mon truc. Heiner Müller a expliqué sa démarche : il parle de zones sourdes. Il ne parvient plus à imaginer un espace scénique, scénographique, des éléments de décor, il parle d'un théâtre de « nerfs crâniens » où la scène est son propre espace mental – son crâne justement. Je suis plutôt dans cette dimension-là,

tout en étant hanté par la voix des personnages, leur univers, ce qu'ils vont développer à travers leur parole. Je ne suis pas dans un scrupule de l'espace-temps. Au contraire, je suis dans une abstraction. Je ne les vois pas vraiment, je suis emporté par ce qu'ils disent, emporté par la parole.

C'est étonnant pour moi d'entendre que tu ne les vois pas. Le rapport au corps me semble très prégnant dans *Condor*...

Oui, le corps est omniprésent dans mes textes. Mais il y a deux choses : l'interaction physique des corps, je ne la vois pas. En revanche, le « corps parlé » est toujours très présent, c'est-à-dire la conscience qu'ont les personnages de leur corps. Mais j'avoue que c'est une chose que j'ai du mal à objectiver dans mon travail. Je n'y pense pas forcément.

Il y a pourtant, dans le texte, un attachement particulier à la situation des corps avec, dès le début, la femme couchée dans un parc dont on ne sait pas si elle est assoupie ou non, l'homme caché l'observant... La question du regard de l'un sur l'autre est omniprésente. Et il y a le traitement des apparitions et disparitions...

C'est vrai, *Condor* est peut-être la pièce où j'ai été le plus attentif aux situations, au fait de mettre les corps en interaction, avec des apparitions, des manières d'être, des manières de s'observer... Et ça se développe peut-être plus encore dans la seconde partie du texte... Il y a des textes que j'écris sans espace-temps, qui ne sont que de la parole. Ici, c'est très différent, il y a une élaboration dans la succession des différentes situations. Dans cette problématique des apparitions-disparitions que tu évoques, je me souviens que ma préoccupation était de trouver comment construire un battement entre le réel et l'imaginaire. Comment placer l'imaginaire dans une situation ? Comment réussir à montrer la reviviscence, l'hallucination, la remontée de ce qui a été du domaine du refoulé ? Toutes ces questions ne relèvent pas de la « transe » en écriture, comme j'ai pu l'évoquer en parlant de mon travail, mais vraiment de l'élaboration et de la conscience des corps en présence.

J'imagine que la question de l'âge des personnages a traversé tout le processus d'écriture...

Oui, fondamentalement. C'est une dramaturgie du retour qui est liée à l'âge. Il y a un temps long entre ce qu'ils ont vécu politiquement et le présent de la pièce. L'enjeu pour moi était de trouver cette

parole du retour en sachant qu'il y a eu cette durée d'absence très longue. Cela correspond aussi à un moment politique qui est celui de « l'heure du bilan ». Pour Anna, c'est peut-être : arrivée à cet âge, il est temps de revoir celui contre qui j'ai fait la guerre et voir ce qu'on peut se dire.

Comment vois-tu cette femme ? Que représente-t-elle pour toi, qu'est-ce qui t'a traversé en l'écrivant ?

C'est une femme d'une puissance absolue, d'une rébellion absolue. C'est un personnage pour un regard particulier, une densité de corps et de mouvements, pour une voix qui peut faire peur, une voix de lutte. C'est une parole pour le corps d'une combattante, avec le courage que ça doit convoquer. Un personnage de l'affrontement. Un personnage qui a été anéanti mais qui par-delà l'anéantissement est toujours dans une profonde vitalité – elle n'a rien perdu de la force de ses idéaux et de son combat, même si elle ne peut plus le mener parce qu'il a été saccagé de toutes les manières possibles. Un personnage à la fois traumatique, traumatisé, mais qui ne lâchera pas sur le désir qu'une autre société est possible, avec des individus libres. C'est le mot clé : la liberté. Elle porte en elle quelque chose de l'ordre de l'effraction, de l'irruption, du volcanique.

« La catastrophe
a toujours été
un des nœuds
dramaturgiques
du théâtre
occidental. »

Et qu'est-ce qui l'a traversé en écrivant le personnage du frère, Paul ?

Entrer dans sa parole était loin d'être évident ! L'enjeu était d'écrire un personnage de tortionnaire en évitant les clichés, les caricatures et la réduction à l'exercice du mal dans ce qu'il a de plus formaté. C'est une forme de défi dramaturgique : qu'est-ce que je suis capable d'écrire par rapport à ce choix, jusqu'où est-ce que je peux aller ? La domination masculine est un thème qui traverse tout ce que j'écris, donc je ne suis pas complètement en terrain inconnu. Mais la figure du tortionnaire défini comme tel, je ne l'ai jamais abordée. Je reviens à ce que tu disais sur la relation au corps : en l'occurrence c'est une chose à laquelle je me suis confronté pour construire ce personnage : comment le théâtre peut-il « caractériser », en tant que personnage, un tortionnaire, comment peut-on en parler, le construire, quelle serait sa parole ? Qu'est-ce qu'un tortionnaire vieillissant, quel est son mode de vie ? Quel est son espace de représentation ?

Sais-tu pourquoi tu as choisi de nommer ces personnages Anna et Paul ?

J'ai toujours un problème avec le fait que mes personnages aient des noms. Certains auteurs sont très doués pour ça, ils ont une inventivité, une

poétique dans leurs choix – comme Christophe Pellet, Fabrice Melquiot... J'ai pour ma part beaucoup de mal à les nommer. Alors j'aurais pu ne pas le faire dans *Condor* mais cela ne me semblait pas juste dans une relation frère-sœur. Anna vient certainement d'Hannah Arendt, de manière plus ou moins consciente. Paul est un prénom qui revient dans plusieurs de mes pièces, c'est le nom du personnage du *Dernier tango à Paris* – joué par Marlon Brando – qui est un film qui m'a énormément marqué. Mais j'avoue que le choix se fait dans l'instant, sans trop y réfléchir, parce que je n'y attache pas une importance considérable.

La fin de la pièce s'ouvre sur ce qui n'a pas été évoqué entre eux : les parents. Anna se demande s'ils sont enterrés ensemble dans le même pays.

Plus tôt, on parlait de ce qui met Anna en mouvement; je pense que cette intention de savoir ce qu'il en est en fait partie. Mais cela restera irrésolu. C'est aussi une pièce sur la pulvérisation de la famille. Paul a peut-être eu des enfants, mais il ne les voit plus du tout. Anna n'en a pas eu. Elle ne sait pas où sont les parents et il est possible que lui ne le sache pas non plus. Ce serait peut-être le seul point commun entre un frère et une sœur qui ont été divisés politiquement,

psychiquement, affectivement et physiquement. Il y a quelque chose de l'ordre de la dispersion et de l'inconciliable.

C'est l'endroit du tragique : c'est une pièce sur l'irrésolu et l'irréconcilié. C'est l'idée que dans l'existence, il y a des moments où la rupture est indépassable et qu'on n'arrivera pas, malgré toutes les ressources du langage, des affects, des politesses ou autres, du devoir de mémoire – tous les dispositifs qu'on invente pour faire croire que les choses peuvent trouver une unité, une synthèse –, malgré tout, il y a des endroits où c'est vraiment foutu. Il faut l'accepter si on veut rebondir. Je pense même que ce qu'on appelle une « victime absolue », ça existe – encore aujourd'hui. Le tragique de l'existence, c'est que ça existe.

Frédéric Vossier

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 6 mars 2020

Questions à **Anne Théron**

Qu'as-tu pensé quand tu as découvert *Condor* ?
Qu'est-ce qui, dans le texte, a résonné en toi, du point de vue humain et/ou politique ?

J'ai réagi comme une metteure en scène, je me suis demandée comment traduire au plateau le cheminement intérieur de cette femme, sa traversée d'une nuit cauchemardesque, dont elle ressortira à la lumière.

Qu'est-ce qui t'a donné envie de te projeter en tant que metteure en scène ? En quoi l'écriture de Frédéric Vossier entraine-t-elle en connexion avec ton univers scénique ?

La pièce de Frédéric est proche d'un scénario. Il y avait tout à imaginer, à construire, et surtout répondre aux défis des effets spéciaux qu'il était essentiel de respecter pour que le cauchemar prenne corps et soit crédible. La première chose que j'ai faite, c'est de la découper en séquences pour que chacun, comédiens et créateurs,

puissent appréhender plus aisément l'enjeu et la progression dramaturgique.

Peux-tu parler de la scénographie et de la présence de l'image dans le dispositif? Quel espace réel ou imaginaire figure-t-elle? Et comment as-tu conçu l'articulation scène/écran?

La scénographie est essentielle dans le travail de la compagnie. C'est notre première entrée dramaturgique. Le choix du bunker était immédiat. Il représentait l'intérieur de la boîte crânienne d'Anna. C'est une femme qui a été arrêtée au Brésil, dans les années 70, pour ses opinions politiques. Elle a été violée, torturée, enfermée. Quarante ans plus tard, elle n'est toujours pas sortie de cet enfermement, à présent psychique. Le bunker éventré était à l'image aussi bien d'une prison que d'un lieu de repli et d'observation de l'ennemi. Par contre, au niveau sonore, avec Sophie Berger, nous avons écrit la partition d'un univers carcéral. Nous sommes parties de bruits réels que nous avons sculptés. Pour l'image, elle devait surgir dans le décor, mais de façon brouillée, syncopée. Qu'on ne sache plus ce qui était vrai ou halluciné. J'ai proposé à Mickaël [Varaniac-Quard, qui a fait la création vidéo] de s'inspirer des premières recherches de Bill Viola dans les années 70, ses

écrans de téléviseurs où l'image n'est plus qu'un brouillage. Cela me permettait de faire surgir, derrière la confusion de la mémoire, des bribes de souvenirs plus précis.

Comment as-tu travaillé la dramaturgie avec Mireille Herbstmeyer et Frédéric Leidgens? Avez-vous eu envie ou besoin d'échanger sur le contexte politique au Brésil, sur ce qu'a pu être l'enfance et la jeunesse des personnages, ce qui les a séparés? Ou avez-vous fait le choix de vous concentrer uniquement sur les mots de la pièce?

Nous avons lu de nombreux textes, d'abord autour de la dictature au Brésil, dont en France on sait peu de choses. J'ai invité Annie Gasnier, journaliste, qui a été en poste vingt ans au Brésil, un pays qu'elle aime et connaît très bien. Elle nous a conseillé des textes, des films. Nous avons également lu sur l'enfermement et la torture, en Algérie par exemple où l'armée française a développé une compétence en la matière, qu'elle a ensuite enseignée aux militaires brésiliens. Mais surtout, nous avons travaillé la langue du texte, chaque mot, chaque son. Faire entendre ce qui est dit, montrer ce qui ne l'est pas. C'est la base de mon travail. Toujours revenir au texte.

Tu as fait appel au chorégraphe Thierry Thieû Niang. Quel travail as-tu souhaité que Mireille Herbstmeyer et Frédéric Leidgens fassent avec lui ? La question des corps des personnages est-elle un axe important du travail ?

Oui, c'est fondamental de savoir dans quel état de corps seront les personnages. Ceux-ci sont tous deux fatigués, usés, âgés. Ils parlent d'ailleurs de leur âge, de leur corps, de leur fatigue. Mais ils sont aussi traversés de sursauts, la vie, son exigence et sa mémoire infernale, est là, ô combien. Dans un espace aussi stylisé, et dans un spectacle qui ressemble à un film de suspense, c'était essentiel d'écrire le mouvement avec eux, même infiniment petit. Que le spectateur soit happé par le moindre de leurs gestes. Tout fait sens, tout raconte. L'accompagnement de Thierry a été fondamental. C'est un grand artiste qui fonctionne parfaitement avec mon univers : il condense, synthétise, stylise. Pas de graisse, rien de gratuit.























Production Théâtre National de Strasbourg et compagnie Les Productions Merlin

Coproduction Festival d'Avignon, MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Théâtre Olympia – Centre Dramatique National de Tours, Le Quai – CDN Angers Pays de Loire, Liberté-Châteauvallon – Scène nationale

Diffusion Séverine Liebaut – Scène 2 Diffusions

Le décor est réalisé par les ateliers du Théâtre du Nord - Lille.

Spectacle créé le 12 janvier 2021 à Châteauvallon-Liberté – Scène nationale

Tournée Bobigny, MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, du 16 au 28 novembre 2021

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, octobre 2021



Partagez vos émotions et réflexions
sur Condor :

#Condor

Condor

13 | 23 oct

Salle Gignoux

Texte

Frédéric Vossier

Mise en scène

Anne Théron

Avec

Mireille Herbstmeyer – Anna

Frédéric Leidgens – Paul

Scénographie et costumes

Barbara Kraft

Lumière

Benoît Théron

Son

Sophie Berger

Chorégraphie

Thierry Thieû Niang

Assistanat à la mise en scène

Claire Schmitt

Vidéo

Mickaël Varaniac-Quard

Les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.

Le texte est publié aux Solitaires Intempestifs.

Anne Théron est metteure en scène associée au Théâtre National de Strasbourg.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Mickaël Varaniac-Quard | Régie plateau Marion Koechlin | Régie son Quentin Bonnard

Équipe technique du TNS : Régie générale Antoine Guilloux | Régie plateau Daniel Masson, Alain Meilhac | Régie lumière Alice Erhard, Christophe Leflo de Kerleau, Alexandre Rätz | Régie son Bertrand Truptil | Régie vidéo Lucie Franz | Habilleuses Élisabeth Kinderstuth, Anne Richert

prochainement dans **L'autre saison**

Poétiques de Michel Deutsch

«*Poétiques scénique et rhénane*»

deuxième journée du colloque consacré à l'œuvre de Michel Deutsch organisé en collaboration avec l'Université Sorbonne-Nouvelle

.....

Lundi 15 nov | 9h-18h | Salle Koltès

Présentation de la deuxième partie de saison

Stanislas Nordey, accompagné des artistes invité·e·s, dévoilera la programmation de février à juin 2022.

.....

Dimanche 21 nov | 16h | Salle Koltès

PARAGES | 10

Nouveau numéro de la revue du TNS

Parages, revue de réflexion et de création consacrée aux auteur·rice·s contemporain·e·s
À la vente dès le 7 octobre 2021

.....

À l'unité 15€ | À l'abonnement 40€ pour 4 numéros
tns.fr/parages

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2122](https://twitter.com/tns2122)