

Toute l'œuvre de Weiss est fondée sur le fait qu'il est un exilé, à la fois territorialement mais aussi à l'extérieur de sa langue.

- Sylvain Creuzevault -

**L'Esthétique
de la résistance**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

Entretien avec **Sylvain Creuzevault,** **Ivan Marquez** et **Julien Vella**

Sylvain, tu mets en scène *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss [écrivain, cinéaste et peintre, né en Allemagne en 1916 et mort en 1982 en Suède. Le roman a paru en trois livres en Allemagne entre 1975 et 1982. La version française a été publiée par les éditions Klincksieck, traduction d'Éliane Kaufholz-Messmer; les 3 livres ont été rassemblés en un seul volume dans l'édition de 2017]. Tu travailles avec toutes les sections du Groupe 47 de l'École du TNS – Jeu, Mise en scène/Dramaturgie, Scénographie-Costumes, Régie-Création – dont c'est le «spectacle d'entrée dans la vie professionnelle». Peux-tu parler de ton choix de les allier, pour cette création, à des acteur·rices et collaborateur·rices de ta compagnie Le Singe ?

Sylvain Creuzevault. Le travail de Singe est centré sur l'art de l'acteur et sur ce que nous appelons

«la structure» – c'est-à-dire la manière dont on prépare un passage au plateau. Je voulais travailler longtemps sur *L'Esthétique de la résistance* pour avoir le temps d'aborder différentes formes de jeu. Pour transmettre au Groupe 47 la manière dont nous construisons une répétition, j'ai besoin des Singes. Je ne pouvais pas le faire sans eux, les Singes, la «source». En improvisation notamment, Arthur [Iguar], Vladislav [Galard] et Frédéric [Noaille] sont ceux qui ont le plus d'expérience, ils possèdent un véritable savoir incorporé, vivant, du travail que nous faisons. La forme de travail qui se transmet, c'est ce que nous avons construit ensemble. Boutaïna [El Fekkak], quant à elle, nous rejoint pour la première fois.

L'Esthétique de la résistance est un roman écrit à la première personne du singulier. Qui est le «je» en question ?

Sylvain. C'est un narrateur qui n'a pas de nom, un jeune allemand de 20 ans, ouvrier chez Alfa Laval. Au fil du récit de la résistance allemande au nazisme, il construit une histoire de l'art dans la résistance, en autodidacte ; il fréquente des grandes œuvres prises dans tous les domaines artistiques, qui ont pour objet les combats du prolétariat contre la domination. On assiste à la formation de son

regard qui, au départ, ne possède pas les « outils » pour déchiffrer les œuvres, pour les lire. De 1937 à 1945, on le suit s'édifiant petit à petit une arche contre le déluge, bâtissant un « contre autodafé » contre la barbarie. D'où le titre : *L'Esthétique de la résistance*.

J'ajoute, parce que c'est essentiel : à part le narrateur et ses parents, qui sont des personnages fictifs, tous les autres protagonistes présents dans le livre sont des personnes qui ont existé dans la réalité historique. Weiss a dit qu'il voulait, au départ, appeler son roman *La Résistance* – à savoir la résistance intérieure, allemande, au nazisme. Mais le roman s'est nourri de son parcours personnel : Weiss a en permanence un rapport de jonction/disjonction avec son narrateur. Le livre est empreint de tous les arts qu'il a pratiqués, la peinture, le cinéma, la littérature, le théâtre. Ses recherches pour préparer le roman *La Résistance* l'ont amené à interroger les rapports qui existent entre les conditions sociales et matérielles d'existence et les formes de représentation. Qu'est-ce qui vit dans les œuvres ?

Comment s'opère le passage du roman au théâtre, structurellement ? Le spectacle sera-t-il en trois parties, comme les trois livres du roman ?

Sylvain. Oui, c'est possible. Trois parties. Ou deux parties peut-être, car souvent le théâtre – du fait des corps présents en scène – intensifie et réduit les romans. Il les densifie. Il est aussi possible que nous donnions des sous-titres aux séquences, qui n'existent pas dans le roman. Qu'est-ce qu'on perd ou gagne dans ce passage du roman au théâtre ? Il est difficile de maîtriser une interprétation dans un livre de 900 pages. D'autant que le contenu ne se laisse pas révéler de la même manière en roman qu'en théâtre. Pour, au théâtre, atteindre la révélation de la lecture, il faut opérer des transformations. Par exemple, pour lire le stalinisme, pour voir ce qui s'y sacrifie, s'y empêche, s'y meurt – qui finit par se confondre avec l'ennemi, le fascisme, qu'il est censé combattre –, il faut paradoxalement d'abord affirmer positivement le caractère stalinien. Alors que la lecture du roman nous donne à voir d'emblée les résistances au stalinisme, théâtralement, il faut « poser » le stalinisme, à travers certaines figures. Et de manière crédible encore. Si on construit une lecture à partir de ce que nous savons aujourd'hui, les figures qui se distinguent du stalinisme et qui, faisant sécession avec lui, en perdent la vie, apparaissent elles aussi ridicules, ou caricaturales. Et on manque le but. Il faut d'abord rendre compréhensibles les figures et les mouvements

« Ma nécessité de travailler ce texte en 2023 part d'une volonté claire, simple, nette, de questionner l'Histoire du point de vue de celle du communisme. »

staliniens pour voir comment ils vont se fracturer, se fissurer.

Quel parcours se dessine au travers de ces trois parties ? Pouvez-vous parler de chacune d'elle ?

Sylvain. Dans un entretien mené par Heinz Ludwig Arnold en 1981, l'intervieweur donne en quelques mots une description de ce qu'il considère être le contenu de chaque partie à Peter Weiss, qui acquiesce. Il analyse l'évolution du chemin du narrateur...

Ivan Marquez. J'ai l'entretien sous les yeux : le premier livre serait «le temps de l'orientation et de la conquête des moyens d'expression», le deuxième «le temps de l'analyse et du développement de l'identité» et le troisième «les événements».

Julien Vella. Dans le premier livre, on voit un narrateur qui s'attache à élaborer un discours d'analyse à la fois politique et artistique...

Sylvain. Oui, à travers une autre grille de lecture : les conditions qui ont produit l'avènement de la catastrophe. On pourrait aussi appeler le premier livre «une histoire de la lutte des classes à travers les arts». Le narrateur vient du monde prolétaire. Il doit d'abord se saisir des capacités – par l'art et par la politique – de lire la confusion de son présent, la confusion de ce qu'il est en train de

traverser : le nazisme en Allemagne. Se forger les outils de lecture, ses propres outils, pas ceux des classes dominantes.

Le premier livre du roman commence en septembre 1937 et s'étend jusqu'en septembre 38. On rencontre le narrateur quelque temps avant qu'il rejoigne le bataillon Thälmann des Brigades internationales en Espagne [composé d'une unité de volontaires, le bataillon porte le nom d'Ernst Thälmann, président du parti communiste allemand de 1925 à son emprisonnement par les nazis en 1933 et qui sera déporté puis assassiné en 1944 au camp de Buchenwald]. Le bataillon a été dissous en septembre 1938.

Ce premier livre est lui-même divisé en deux parties – comme chacun des trois livres. La première partie représente quelques jours seulement et la seconde presque un an. Il y a une densité différente dans le temps narré, ce qui pose évidemment des questions théâtrales.

Ivan. Ce temps court du début est celui où il y a énormément d'œuvres observées. Le roman s'ouvre par de nombreuses pages sur la frise de Pergame [le Grand Autel de Pergame a été reconstitué à Berlin, au sein du « musée de Pergame » construit en 1901]. Proportionnellement, c'est la partie du roman la plus fouillée en matière d'analyses, de

références. Weiss construit ce qui forme l'univers politique et artistique du narrateur, à la fois avec ses amis, Coppi et Heilmann – qui eux ont existé dans la réalité – et au travers de ses lectures.

Pouvez-vous parler du deuxième livre, où l'action se passe hors de l'Allemagne ?

Sylvain. Le deuxième livre s'étend de septembre 1938 jusqu'en mai 1940. Tout le roman est structuré autour de grandes dates. Weiss construit un récit qui n'est pas lié au hasard biographique : chaque livre s'appuie sur les dates significatives du conflit mondialisé. En l'occurrence, en septembre 1938, c'est la signature des accords de Munich. Juste avant de partir en Espagne, le narrateur est passé chercher son passeport chez ses parents à Warnsdorf, en Bohême, une ville tchécoslovaque proche de la frontière avec l'Allemagne. Une fois les Brigades Internationales démobilisées, en septembre 38 donc, il passe par Paris et se rend en Suède. Il y est réembauché à l'usine dans une filiale d'Alfa Laval où il travaillait auparavant à Berlin. C'est aussi à Stockholm qu'il rencontre Brecht et son équipe. Il intègre également les réseaux clandestins du parti communiste allemand en exil – il est messenger, porteur de valises. Il partage donc son temps entre son travail à l'usine, les

séances de dramaturgie avec Brecht, et le réseau de résistance. Il est épuisé... Avec Brecht et son équipe, ils s'intéressent au passé de la Scandinavie, à l'Union de Kalmar, pour voir ce que Brecht pourrait écrire à partir de là [L'Union de Kalmar réunissait les royaumes de Danemark, Suède et Norvège de 1397 à 1523, de façon discontinue], mais cela, nous l'avons complètement transformé en imaginant une genèse de *Mère Courage* [Brecht a écrit *Mère Courage et ses enfants* en 1938]. Et en plus de ces activités, il y a ses missions pour le réseau clandestin... Cette deuxième partie va jusqu'en avril 40, au moment où Brecht et son équipe doivent quitter le territoire suédois.

Et le troisième livre ?

Sylvain. Il commence en mai 40 : les parents du narrateur, qui avaient quitté la Bohême après l'invasion de la Tchécoslovaquie, rejoignent la Suède. Ce sont les années de guerre.

Julien. Oui, c'est une rupture particulièrement saisissante. C'est ce qui fait de *L'Esthétique de la résistance* un roman inclassable. La structure de l'œuvre s'apparente à un « roman de formation », du moins c'est ce qui semble s'annoncer mais, à la fin, il n'y a pas l'aboutissement qu'on attend d'un roman de ce genre. Nous nous sommes beaucoup

questionnés : à quoi le narrateur se forme-t-il ? Deux lignes traversent la vie de ce narrateur pendant les années où on le suit : l'écriture et l'adhésion au parti communiste. Mais ces lignes sont enfouies dans toute une trame d'analyses, de descriptions, d'événements et de références qui ne permet pas d'en suivre facilement le déroulement. Dans le livre, les deux questions sont intimement liées : c'est son licenciement qui pousse le narrateur à assumer son devenir d'écrivain et qui conduit le parti communiste à accepter son adhésion. Mais cela, le roman nous l'apprend par une simple allusion de quelques lignes au milieu du troisième livre...

Au final, le roman est très peu dramatique, à part dans la troisième partie et sur une portion restreinte où l'on est dans une intrigue à suspense – parce que l'on suit un groupe clandestin, les membres de l'Orchestre rouge. Dans ce passage, Weiss mobilise des registres d'écriture un peu plus habituels – le roman policier, le roman d'espionnage, etc. – pour nous tenir en haleine. Puis, il balaie ce mode narratif pour se focaliser sur le témoignage de Charlotte Bischoff, qui a survécu au démantèlement du réseau de résistance communiste par le service de renseignement de la SS en 1942. Le moins que l'on puisse dire est que le roman de Weiss n'est pas convivial avec son lecteur, qui doit être à l'affût des sauts, citations, ruptures narratives qui font sans

cesse bifurquer le récit. Le troisième livre est comme un adieu à la figure du narrateur. Charlotte Bischoff reprend le flambeau en tant que dépositaire de la mémoire, dans un effort titanesque pour citer le nom des morts et sauvegarder quelque chose de leur résistance au fascisme.

Sylvain. Et Charlotte Bischoff ouvre une projection : dans la guerre, une autre guerre se met en place, dont l'enjeu est l'avenir de l'Allemagne après le nazisme. Il est question du conflit entre les forces alliées et Moscou, du partage de l'Allemagne, de la création d'une future RDA, de la bataille culturelle antifasciste, et de l'avenir d'une révolution.

Tout, dans le roman, part de l'idée que l'on a généré la catastrophe par manque de moyens de produire une unité. L'obsession de Weiss – comme de Brecht – est : comment faire l'unité ? Cela ne s'est pas fait au sortir de la Première Guerre mondiale. Du fait du Traité de Versailles, les conditions de dégradation de la vie sociale allemande dans les années 1920 nous ont menés à la Seconde Guerre... On sait comment les forces émancipatrices de gauche, par des vues et des moyens différents, n'ont pas réussi à faire l'unité, et on voit comment cela va se reproduire durant la Seconde Guerre. La fin du livre pose des questions : peut-on ou pas faire l'unité pour créer un pays communiste ?

« À partir du moment où l'on réunit les conditions pour le faire, plus besoin de se poser mille questions sur le fait de savoir s'il s'agit oui ou non de "théâtre politique". »

Une révolution est-elle de nouveau possible à la fin de la guerre ? Il est donc difficile de définir une date de fin de ce troisième livre. Il est question d'Hiroshima, ainsi que du 8 mai 1945. Et on finit par le seul paragraphe écrit au conditionnel.

Julien. L'espace que traverse le roman est : la Révolution a été faite en 1917 et pourtant, elle est encore à faire. C'est ce sur quoi tous les personnages achoppent aux moments les plus denses : des gens se suicident, sont assassinés, d'autres se taisent, sont bannis... C'est le chemin que tu fais quand le parti auquel tu appartiens est supposé avoir accompli la Révolution et qu'elle apparaît pourtant comme une entreprise encore et toujours fragile, périlleuse, menacée de l'intérieur et de l'extérieur, et que pendant ce temps les catastrophes continuent de se produire. Dans *L'Esthétique de la résistance*, il y a aussi le déchirement entre regarder toujours en arrière vers 1917 – l'idéalisation des origines – ou regarder très loin devant vers une Révolution qui serait encore à venir.

Le livre reprend une histoire qui, aujourd'hui, peut sembler un peu dépassée : celle du mouvement ouvrier à la fin de la première partie du XX^e siècle. Mais elle n'est pas traitée comme une chose morte, muséifiée. Le livre reprend patiemment, une à une, toutes les contradictions traversées par ce

mouvement européen. Il montre la faillite de la promesse révolutionnaire, mais aussi toutes les tentatives pour la sauver au moment où elle est mise en péril par ceux-là mêmes qui prétendent la réaliser.

Charlotte Bischoff est une des rares membres de la résistance allemande à n'avoir pas été arrêtée et tuée [elle a vécu jusqu'en 1994]. Cette dernière partie du livre est-elle écrite sur la base des échanges entre elle et Peter Weiss ?

Julien. Oui, il y a eu des discussions entre eux en 1972 et des courriers échangés dans la période de 1974 à 1976.

Sylvain. Le travail historiographique mené par Weiss jusqu'à sa mort est important. En ce qui concerne l'Orchestre rouge, des études postérieures avec de nouvelles sources ont corrigé ce que l'on en savait, mais au moment où Weiss écrit, il travaille avec le plus grand sérieux sur les faits historiques. Et il a, comme on le dit ici, mené des entretiens – notamment avec Charlotte Bischoff qui a échappé aux rets des renseignements nazis. Mais il appelle son livre « roman » et non « étude historique ».

Peter Weiss, dont le père était Juif, était en exil en Suède avec ses parents durant la Seconde Guerre

mondiale. Le personnage du narrateur, au travers du « je » employé, est-il un moyen pour l'auteur de se « rêver » aux côtés des résistants ?

Ivan. Weiss a parlé d'une *Wunsch-Autobiographie* – une « autobiographie souhaitée ». Mais par la suite, il a regretté ce terme, parce que cela réduirait le roman à une sorte de fantasme.

Sylvain. Ce n'est pas qu'il a rêvé d'être résistant, c'est qu'il n'a peut-être finalement pas supporté de ne pas l'avoir été – c'est différent. Weiss est né le 8 novembre 1916, pile un an avant son narrateur : il le fait naître en 1917, le jour de la Révolution d'Octobre [nuit du 7 au 8 novembre dans le calendrier grégorien]. Ce n'est pas un choix anodin ! Weiss vit en exil les mêmes années que son narrateur avec un parcours parfois différent, et tous les deux se retrouvent à Stockholm. Là, le narrateur suit le travail de Brecht, passe des heures avec lui dans son atelier à Lidingö. Weiss vit lui-même en Suède à cette époque ; il a sûrement entendu parler du travail de Brecht. Et il a véritablement rencontré le médecin Max Hodann à Stockholm, qui est un des personnages du roman...

Toute l'œuvre de Weiss est fondée sur le fait qu'il est un exilé, à la fois territorialement mais aussi à l'extérieur de sa langue. Je pense qu'après la guerre, il y a eu une grande réflexion de sa

part – d’autant plus au regard de tout ce qui a été connu par la suite, notamment l’existence des camps d’extermination et les actions des réseaux de résistance. Tout cela fait remonter des choses en lui : qu’est-ce j’ai fait ? Qu’est-ce que j’ai été ? Qu’est-ce qui s’est passé ? Ce sont, à la base, des émotions, des affects qui vont être pris en charge par l’écriture. On connaît le « syndrome du survivant » : Weiss a survécu avec le sentiment de culpabilité.

Le spectacle parle des communistes, de la Résistance, de leur engagement face au fascisme... Est-il essentiel pour toi de partager aujourd’hui cette histoire avec la jeune génération ?

Sylvain. Avec *L’Esthétique de la résistance*, on est face à un objet où il n’y a pas, en direct dans notre vie, de gens qui ont connu ces faits et cette époque – ils sont tous morts aujourd’hui. On n’est pas traversés par les températures, les chaleurs de ceux qui les ont vécus et transmis directement. C’est un objet refroidi, qu’on ne peut pas réchauffer artificiellement. Il faut l’aborder par ce qui en nous fait chaleur. Ma nécessité de travailler ce texte en 2023 part d’une volonté claire, simple, nette, de questionner l’Histoire du point de vue de celle du communisme. Depuis l’organisation du modèle

« C'est vertigineux de se dire que nous sommes en train de faire un spectacle qui raconte tout un pan de la Seconde Guerre mondiale ! On se dit "tout le monde connaît cette histoire" mais, en fait, presque personne ne la connaît. »

politique bourgeois de la fin du XVIII^e siècle, toute politique est construite pour empêcher l'avènement d'un communisme. Weiss circonscrit un ennemi qu'on pourrait nommer le fascisme. Mais à force de fréquenter son roman, on se rend compte que le fascisme n'est pas le centre. Le problème est plutôt : dans le combat qui se livre contre le fascisme, quelque chose se construit, ou plus précisément n'arrive pas à se construire : le communisme. Tu lèves le voile sur le premier ennemi, sur le mal incarné, et une fois que tu as compris qu'il te pétrifie, tu comprends également que ce mal ne suffit pas non plus à produire *au contraire* un communisme, même dans l'anti-fascisme... alors la question du communisme reste entière. C'est ce qui est génial dans le livre : tu suis ce jeune homme, et ça devient très compliqué pour lui, le dilemme est grand, quand bien même il est en désaccord avec son propre parti, il ne peut plus ne pas le suivre et il s'enfoncé dans une impasse. En cela, le roman n'est pas une fermeture mais une étape de liquidation du stalinisme. Le livre n'essaie pas uniquement d'épuiser la question du fascisme, il doit également épuiser la question du stalinisme pour permettre la reconstruction d'une hypothèse communiste sous la forme que l'époque qui l'étudiera trouvera bon de lui donner.

J'ai pu assister, lors des répétitions [en février 23] à des passages des parties 2 et 3 et j'ai été frappée par l'inventivité constante. Quel est le processus de travail ? Comment êtes-vous passés du livre à cette matière très théâtrale ?

Ivan. La particularité de ce projet, c'est qu'il ne s'agit pas seulement de la construction d'un spectacle. Nous nous sommes vus pour la première fois il y a plus d'un an. C'était dans un but pédagogique, pour apprendre le travail en « structures » – avec le livre *L'Esthétique de la résistance* comme objet d'étude, mais sans la visée d'une adaptation théâtrale. Ce qu'on appelle structure, c'est ce qui permet d'organiser un moment d'improvisation en étant en maîtrise des instruments théâtraux et dramaturgiques et, de ce fait, de pouvoir écrire en direct le texte qui va être produit sur scène lors d'un « passage » – ce qui demande bien sûr un plan, une réflexion préalable.

Durant cette première session, pendant quatre semaines, nous avons organisé des « passages ». Certains étaient orientés par Sylvain : il nous proposait des exercices comme, par exemple, faire plusieurs versions d'un même moment du livre, avec des contraintes en matière de code de jeu ou de théâtralité ou de type de structure dramaturgique. D'autres passages étaient très

libres, ils pouvaient même se situer en-dehors du roman, à partir de ce qu'il pouvait convoquer comme réflexion, comme moment historique ou objet artistique. Au fil du temps, tout s'est concentré de plus en plus vers des sections de l'œuvre.

Lors de la session présente [4 semaines du 23 janvier au 18 février 2023], nous avons pu séquencer le roman – avec des omissions évidemment, en faisant des choix. Toute la matière des sessions passées, devenue invisible, tout ce qui a été traversé, reste présent pour les acteurs et actrices. Cela leur permet d'arriver avec des «structures». Et les choses avancent par couches, de passage en passage.

Sylvain. Tu parles d'inventivité, Fanny. C'est justement parce que les propositions viennent des acteurs. Je suis venu avec des acteurs de Singe parce que chez nous, ce sont les actrices et les acteurs qui sentent et éprouvent organiquement une action théâtrale. J'ai rencontré le Groupe 47 pour les provoquer à préparer des passages au plateau – au contraire de se positionner comme des interprètes qui attendent qu'on leur dise quoi faire. Travailler sur le long terme permet qu'ils découvrent leur propre manière d'organiser un passage. Ils ont chacune et chacun des tendances, des penchants, des facilités, des préférences. Cela

donne énormément de possibilités, des choses très différentes peuvent naître à partir de la même matière – d'où cette inventivité dont tu parles.

C'est un premier point très important. Ensuite, il faut déterminer dans quelle généalogie théâtrale se situe l'auteur. En l'occurrence, le théâtre de Peter Weiss s'inscrit dans la généalogie de ce que j'appelle le « théâtre des distances » qui n'est pas uniquement celui de Brecht. Peter Weiss a participé à l'invention du théâtre documentaire : en 1964, il assiste au procès de plusieurs responsables du camp d'Auschwitz, il prend des notes et il écrit *L'Instruction* [oratorio en onze chants écrit pour le théâtre, paru en France en 1966, aux Éditions du Seuil].

Je voulais faire traverser différentes formes du « théâtre des distances » aux acteurs du Groupe 47 : théâtre brechtien, théâtre documentaire, théâtre-récit, Commedia dell'arte, théâtre de tréteaux, théâtre d'*agit-prop*. Or, toutes ces généalogies ont en commun le fait de rendre la représentation maniable et de mettre le représenté à une certaine distance. Peter Weiss a fait un théâtre plus brechtien que Brecht !

Julien parlait tout à l'heure d'un roman de formation, or donc le travailler avec des jeunes gens en formation théâtrale permet de lier fond et forme. J'ai demandé à Stanislas [Nordey] de pouvoir être

là longtemps et avec toutes les sections de l'École, pour dire, pour montrer : le théâtre comme art de l'acteur impose nécessairement que tous les autres métiers se mettent au service du plateau. Il n'y a pas de planning où les acteurs commencent, puis la lumière et le son se conçoivent x jours avant la première représentation... travailler ainsi nous permet aussi de découvrir un « théâtre de troupe », c'est-à-dire de comment on fait *politiquement* du théâtre. À partir du moment où l'on réunit les conditions pour le faire, plus besoin de se poser mille questions sur le fait de savoir s'il s'agit oui ou non de « théâtre politique ».

De fait, comment as-tu travaillé avec Loïse Beauseigneur et Valentine Lê pour la scénographie ? Habituellement, il faut rendre une « maquette » bien en amont des répétitions, pour que les ateliers de fabrication de décors planifient la construction. Ici, tout se fabrique-t-il au fil du travail de plateau ?

Sylvain. Non, pas complètement. Dans le parcours de Valentine et Loïse, chargées de la scénographie, et Sarah et Jeanne, chargées des costumes [Sarah Barzic et Jeanne Daniel-Nguyen], il y a la nécessité d'anticiper. Les ateliers de décors et de costumes ont leurs plannings avec plusieurs créations à faire, il y a donc des « rendus » en amont, qu'elles

ont préparés avec Pierre Albert [responsable de la formation scénographie-costumes], de même que Rémi Claude [responsable des formations techniques] qui accompagnent aussi les élèves en section Régie-Création. Il y a des échanges tout au long du travail. Mais c'est vrai que nous ne sommes pas dans une démarche avec un seul « rendu » six mois en amont, mais plusieurs, il y a des étapes en fonction du travail au plateau. On essaye, y compris dans les « grosses maisons » comme le TNS, de ne pas travailler avec des conceptions trop lourdes, trop fortes, qui font que l'on se retrouve avec un agencement séparé. Dans de tels lieux institutionnels, si l'on ne parvient pas à faire en sorte que l'institution se constitue par et pour l'organisation de la création, cela n'a pas de sens.

Là, je suis très heureux. C'est vertigineux de se dire que nous sommes en train de faire un spectacle qui raconte tout un pan de la Seconde Guerre mondiale ! On se dit « tout le monde connaît cette histoire » mais, en fait, presque personne ne la connaît. Et je ne parle pas d'Orchestre rouge, mais même les accords de Munich, il n'y a presque personne capable de dire en quoi ils consistent et les conséquences qu'ils ont eues. Avec Singe, nous travaillons sur *L'Esthétique de la résistance* depuis deux ans. Aujourd'hui, l'Ukraine est en

guerre, la Suède appelle ses réservistes et renforce sa défense civile, l'Allemagne remet des milliards dans son armement... Tout à coup, on entre dans une faille et on sent bien que quand on jouera en mai, le regard des gens sera forcément différent de ce qu'il aurait été il y a deux ans... Tu vas voir, Fanny : tout le monde va se remettre à monter Brecht. Il y a dix ans, si tu montais *Mère Courage*, personne n'était capable de « lire » le spectacle, parce que l'esprit du temps était loin de la guerre. Aujourd'hui...

Sylvain Creuzevault, Ivan Marquez et Julien Vella

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique,
le 17 février 2023, au TNS.

Questions à **Charlotte Moussié**

À l'École du TNS, les élèves de la section Régie-Création abordent la lumière, le son, la vidéo, les régies plateau et générale. Ici, pour ce « spectacle d'entrée dans la vie professionnelle », tu crées les lumières du spectacle ; comment ce choix s'est-il opéré et est-ce un domaine qui t'attire particulièrement ?

Avant la formation Régie-Création au TNS, j'ai été formée au métier de régisseuse lumière en alternance entre un centre de formation et un théâtre. Le cursus étant très technique, j'ai désiré poursuivre mon parcours vers la création lumière, j'ai donc intégré l'École du TNS avec comme projet de me confronter à la création. J'avais croisé Sylvain [Creuzevault] et son équipe en création en 2018, lorsque je débutais ma formation en régie lumière ; à l'époque je n'aurais jamais cru pouvoir faire les lumières de Sylvain quelques années plus tard.

Mes camarades en Régie-Création étant attirés plutôt par les autres corps de métiers, c'est par affinité que nous nous sommes répartis nos rôles.

Pour construire la lumière de *L'Esthétique de la résistance*, pars-tu d'images, d'ambiances que t'évoquent le texte et l'époque dont il est question ?

Dans le texte de Peter Weiss, diverses ambiances lumineuses sont évoquées, je me suis renseignée sur les sources de lumière qui existaient à l'époque, notamment celles qui se trouvaient dans les gares. Pour des raisons techniques, nous utilisons beaucoup de projecteurs LED mêlés à quelques sources d'une technologie plus ancienne.

Le texte de Peter Weiss évoque de nombreuses œuvres d'art picturales qui sont un point d'appui dans notre recherche.

Peux-tu parler des enjeux particuliers dans un grand espace comme l'est le Hall Grüber où vous créez et avec une alternance de scènes intimes comme de foule à tous les endroits du plateau ?

Nous avons cherché à éclairer l'espace global du Hall Grüber avec une lumière type industrielle inhérente à l'architecture du bâtiment, avant de concentrer l'attention sur des moments drastiquement plus théâtralisés. L'espace Grüber

est un lieu particulier à travailler, nous avons cherché à rendre au mieux son esthétique très présente en exploitant chaque recoin de sa structure. L'alternance entre le plein feu et les scènes plus ponctuelles est notre trame dramatique qui évolue ou se soustrait au fil de l'avancée de l'histoire.

Comment as-tu travaillé avec les autres : Sylvain bien sûr, mais aussi les scénographes, costumiers, la vidéo, le son, les interprètes... ?

Nous avons eu 3 grandes sessions de répétitions avec Sylvain depuis décembre 2021, durant lesquelles nous avons réalisé de nombreux passages au plateau en changeant de postes en technique. C'est dans une continuité du travail effectué précédemment que j'ai repris la main sur la lumière. Au cours de ces différentes résidences, nous avons pu faire beaucoup d'essais en lumière qui ont permis de faire des choix après avoir expérimenté un large panel d'idées.

Sylvain a des images assez dessinées de ce qu'il imagine pour la mise en scène, que ce soit pour la direction d'acteurs et d'actrices comme pour tous les aspects liés à la technique.

Il y a eu une attention particulière avec Simon [Anquetil] afin qu'il puisse composer la vidéo

simultanément à la lumière, qui sont compliquées à faire cohabiter.

Avec les costumières, nous avons vu ensemble pour les teintes de certains costumes en noir et blanc et leur rapport à la lumière.

Notes des scénographes **Loïse Beauseigneur** et **Valentine Lê**

Comment représenter les pays et villes d'Europe traversées par *L'Esthétique de la résistance*, entre 1937 et 1942? Tous les voyages par train, camion, bateau? Comment fixer dans les yeux des spectateurs et des spectatrices tous les noms qui s'amoncellent sur le plateau de théâtre, et tous les visages d'un nombre incalculable de personnages, éclairés à la faible lumière des cuisines aux fenêtres calfeutrées?

Plutôt que de créer un décor de toutes pièces, nous sommes parties de la salle de théâtre qui nous accueille. La scénographie s'emploie à modifier légèrement le Hall Grüber, ancienne caserne militaire construite dans les années 1870, et récemment réhabilitée en salle de théâtre moderne par le Théâtre National de Strasbourg.

Il s'agit de «truquer» la salle pour la faire sortir de sa rénovation contemporaine et ainsi évoquer d'autres bâtiments industriels : usines, gares, stades, casernes, friches. C'est dans ces bâtiments caractérisés par le métal et le verre que s'est formée la classe prolétarienne et avec elle le concept de lutte des classes. C'est donc ce grand hall que nous choisissons comme espace global pour accueillir la représentation de tous les autres lieux. À chaque lieu doit correspondre le minimum de signes nécessaires à leur évocation, tout doit disparaître pour pouvoir laisser place au vide, à l'errance, puis à la suite... Ainsi se forme l'esthétique globale du spectacle, une élégance du vide.

« Le vide », au départ, c'est aussi parce qu'à partir d'une densité de paroles et de mots dans le roman, « il faut que ça joue ». Se mettent alors en place des allers-retours entre les acteurs, actrices et l'équipe de création. Les improvisations au plateau nous révèlent peu à peu les enjeux de chaque scène, les rapports et les états traversés par chaque personnage : ainsi se dessinent les espaces et les circulations au plateau. Il en va de même pour les accessoires : parfois l'objet doit être le plus précis possible, parfois il doit être détourné, et « cela joue » aussi. Ne pas résoudre tous les problèmes

techniques, ne pas automatiser les déplacements de décor pour qu'ils fassent naître dans le jeu des situations et des gestes plus concrets, pour qu'ils puissent modifier la manière de jouer et impacter les présences au plateau.

L'Esthétique de la résistance retrace l'histoire de l'exil des populations européennes, des bombardements et de la guerre. L'histoire aussi du fascisme, du communisme, et de la résistance politique. Et celle de l'Holocauste. La scénographie doit se poser des questions de représentation. Elle doit pouvoir permettre de créer de la distance : on fait écran, on trouble la perception, on efface la couleur, on construit des murs, des nuages de poussière se soulèvent... alors seulement on peut essayer de les représenter.



















































L'Esthétique de la résistance

23 | 28 mai

Hall Grüber

Avec les artistes issu-es du Groupe 47 (3^e année) de l'École du TNS en sections Jeu, Mise en scène/Dramaturgie, Scénographie-Costumes, Régie-Création et les artistes de la compagnie Le Singe *

D'après le roman de
Peter Weiss

Adaptation et mise en scène
Sylvain Creuzevault

Avec

Jonathan Bénéteau de Laprairie – Arvid Harnack

Juliette Bialek – Marlène Dietrich, Hélène Weigel, Ilse Stöbe

Yanis Bouferrache – Horst Heilmann

Gabriel Dahmani – le narrateur

Boutaina El Fekkak * – la mère de Hans Coppi, Ruth Berlau

Hameza El Omari – Hans Coppi, Münzer

Jade Emmanuel – Marcauer, Joséphine Baker, Libertas Schulze-Boyzen

Felipe Fonseca Nobre – Jacques Ayschmann, Kurt Schumacher

Vladislav Galard * – Peter Weiss, Willi Münzenberg, Richard Stahlmann

Arthur Igual * – le père du narrateur, José Díaz Ramos, Bertolt Brecht

Charlotte Issaly – Otto Katz, Karin Boye, Margarete Steffin, Mildred Harnack

Frédéric Noaille * – Max Hodann, Jakob Rosner, Wilhelm Vauck

Vincent Pacaud – un-e associé-e de Katz, Herbert Wehner, Adam Kuckhoff

Naïsha Randrianasolo – la mère du narrateur, Edith Piaf, Anna Krauss

Lucie Rouxel – Charlotte Bischoff

Thomas Stachorsky – Nordahl Grieg, Maurice Chevalier,

Haro Schulze-Boyzen, Harald Poelchau

Manon Xardel – un-e associé-e de Katz, Lise Lindbæk,

Rosalinde von Ossietzky, Elisabeth Schumacher

Scénographie et accessoires

Loïse Beauseigneur
Valentine Lê

Costumes, habillage et maquillage

Sarah Barzic
Jeanne Daniel-Nguyen

Maquillage et perruques

Mityl Brimeur*

Lumière et régie lumière

Charlotte Moussié

en complicité avec

Vyara Stefanova*

Son, musique originale et régie son

Loïc Waridel

Musique originale

Pierre-Yves Macé*

cheffe de chœur

Manon Xardel

Régie plateau, machinerie
et cadrage vidéo

Léa Bonhomme

Vidéo et régie vidéo

Simon Anquetil

cadrage vidéo

Gabriel Dahmani

Régie générale et cadrage vidéo

Arthur Mandô

Dramaturgie

Julien Vella*

Assistanat à la mise en scène

Ivan Marquez

Peter Weiss est représenté par L'ARCHE – Agence théâtrale.

Le roman est publié aux éditions Klincksieck, 2017 (traduction de l'allemand Éliane Kaufholz-Messmer).

« À ceux qui viendront après nous », le poème représenté, écrit par Bertolt Brecht en 1938 pendant son exil, est publié dans le recueil *Poèmes Tome 4* chez L'Arche Éditeur, 1966 (traduction Eugène Guillevic).

Le décor, les costumes et les accessoires sont réalisés par les ateliers du TNS.

Toutes les équipes du théâtre, de l'École et de la compagnie Le Singe ont accompagné l'ensemble du Groupe 47.

Équipe technique du TNS : Régie générale Stéphane Descombes | Régie plateau Abdelkarim Rochdi | Régie lumière Vivien Berthaud | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie vidéo Ludovic Rivalan | Habillage Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

Production Théâtre National de Strasbourg

Coproduction et production déléguée Compagnie Le Singe

Remerciements à Jean-Gabriel Périot, réalisateur du court-métrage *Under Twilight* (2006), musique de Patten (Groupe), qui nous a autorisé à diffuser gracieusement des images de son film.

Création le 23 mai 2023 au TNS

Tournée Montpellier, Printemps des Comédiens, les 9 et 10 juin | Dans le cadre du Festival d'Automne, Bobigny, MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, du 9 au 12 nov

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 | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, mai 2023



Partagez vos émotions et réflexions
sur *L'Esthétique de la résistance* sur les réseaux sociaux :

#LEsthétiqueDeLaRésistance

dans l'autre saison

Prix des lycéen·nes Bernard-Marie Koltès

Prix de littérature dramatique contemporaine

Cérémonie de clôture

Ven 2 juin | 14h30 | Espace Grüber

Errances

Performance déambulatoire | École du TNS

Nina Bonnin, Mathilde Foch, Noa Gimenez, Salomé

Vandendriessche et des élèves du Groupe 48 (1^{re} année)

Mer 14 et jeu 15 juin | 12h, 19h et 21h

TNS, Hall Koltès

Présentation de la Saison 23-24

Avec Stanislas Nordey et Caroline Guiela Nguyen,

en présence des artistes invité·es

Sam 17 juin | 19h | Espace Grüber

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2223](https://twitter.com/tns2223)