

Wolfskers de Jeroen Olyslaegers

Mise en scène de Guy Cassiers
Créé au Festival d'Avignon en juillet 2008



**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

**Portrait du metteur en scène :
Guy Cassiers**

[page 2]

Résumé

[page 3]

Un titre énigmatique

[page 3]

Un triptyque du pouvoir

[page 4]

**L'adaptation théâtrale d'une
trilogie cinématographique**

[page 6]

**L'« exploration des nouveaux
modes de narration »**

[page 8]

**Après la représentation :
pistes de travail**

Premières impressions

[page 11]

La (re)construction du sens

[page 13]

**Intertextualités et
transpositions**

[page 19]

Prolongements

[page 21]

Annexes

Entretiens avec Guy Cassiers

[page 24]

**Entretien avec Guy Cassiers
et Tom Lanoye**

[page 29]

**Le théâtre travaillé par le
cinéma et réciproquement**

[page 32]

**L'espace de la scène,
le tableau**

[page 32]

Revue de presse

[page 33]

Extraits

[page 34]

Né en 17 à Leidenstadt

[page 35]

Édito

Wolfskers. Un titre énigmatique. Une métaphore du pouvoir qui s'effrite et qui broie tout : ses détenteurs et leur entourage. Sur scène, Hitler, Lénine et Hiro-Hito au moment où ils vacillent.

Après *Mefisto for ever*, le belge Guy Cassiers présente *Wolfskers*, deuxième volet du triptyque du pouvoir (formé également avec *Atropa*), qui interroge le rapport du théâtre et du politique.

Adapté de l'œuvre du cinéaste russe Alexandre Sokourov, *Wolfskers* interroge aussi la porosité entre théâtre et cinéma, question centrale de toute la scène européenne aujourd'hui, tant le théâtre doit se situer dans un environnement d'images et de médias. La vidéo y est d'ailleurs convoquée, multipliant les points de vue, et faisant entrer le spectateur dans le mental des personnages.

C'est donc une œuvre à la croisée des disciplines artistiques que nous allons découvrir au Festival d'Avignon 2008, accompagnée par ce numéro de *Pièce (dé)montée*, qui a été rédigé par deux enseignantes de Lettres : Anne Faurie-Herbert et Corine Robet.

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE - GUY CASSIERS

Né à Anvers en 1960, Guy Cassiers entreprend des études d'arts graphiques à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, avant de se tourner vers le théâtre. Il monte ses premiers spectacles à Anvers au cours des années quatre-vingt, une vocation dont il dit : « Mon seul travail artistique consistait à organiser des fêtes pour les étudiants de mon école des Beaux Arts d'Anvers [...]. Ces fêtes nous permettaient de nous promener à travers toute l'Europe et de découvrir des cultures différentes [, de] rassembler des artistes venus d'horizons et de cultures très

diverses [...]. En fait, nous faisons du théâtre avant même de savoir que nous en faisons. La diversité des artistes avec lesquels je travaillais permettait un dialogue autour d'un matériau commun puisque nous n'avions pas d'argent et que nous devions tout faire nous-mêmes à la manière d'une troupe amateur.

A nos côtés, il y avait Jan Fabre et Jan Lawers ».

Entre 1988 et 1992, il privi-

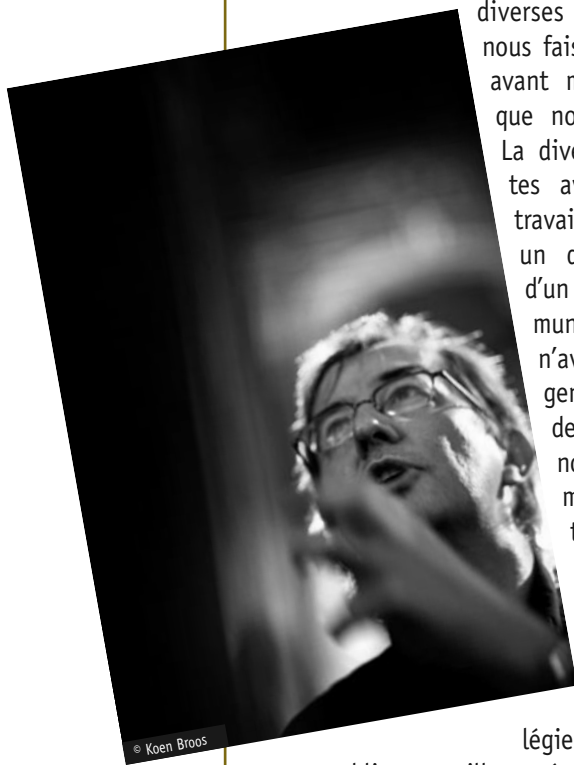
légie le théâtre jeune

public, travaillant régulièrement avec des enfants et des adolescents. Il est alors directeur artistique de la compagnie de théâtre jeune public Oud Huis Stekelbees à Gand. À partir de 1992, Guy Cassiers travaille en indépendant, notamment pour le Kaaithheater à Bruxelles et le Toneelschuur à Haarlem. Son premier spectacle pour le ro theater, *Angels in America* de Tony Kushner (1995), remporte deux prix en 1996 : le « Gouden Gids Publieksprijs » (prix du public) et le « Prosceniumprijs » de VSCD.

De 1998 à 2006, Guy Cassiers est directeur artistique du ro theater à Rotterdam. Il y développe un langage théâtral multimédia en créant *De sleutel* (1998), *Wespenfabriek* (2000),

La Grande Suite (2001) et *Lava Lounge* (2002). L'emploi de caméras, d'images vidéo, de paroles projetées et de musique interprétée en direct est un élément essentiel de son mode d'expression. Le point culminant de cette approche est incontestablement son cycle de quatre pièces consacrées à Proust, réalisé entre 2002 et 2004. La technologie et la poésie, la littérature et le théâtre, l'image et la musique, la caméra et le jeu d'acteur s'y entremêlent intimement. Tant aux Pays-Bas qu'ailleurs, le cycle trouve un grand succès. À côté de ces spectacles, Guy Cassiers monte aussi des adaptations de romans (*Anna Karenina* de Tolstoï, 1999 / *Rouge décanté* de Jeoren Brouwers, 2004), des variations truffées de fantaisie sur les oeuvres de Shakespeare (*Bloetwollefduivel* de Jan Decorte d'après Macbeth, 2001) et des spectacles interprétés par des amateurs (*Jaja maar nee nee*, 2001). En 1997, il reçoit le prix Thersites de la critique flamande pour l'ensemble de son œuvre, et en 1998 le Johan Fleerackers flamand pour sa contribution à la promotion de la culture et de la diversité culturelle au niveau international. En 2005, il reçoit le « Amsterdamprijs voor de kunsten » pour son cycle Proust. En 2006, il crée son spectacle d'adieu au ro theater, *Hersenschimmen* d'après le roman homonyme de J. Bernlef, avant d'entrer dans ses fonctions de directeur du Het Toneelhuis à Anvers, qu'il dirige avec un collectif d'artistes : Sidi Larbi Cherkaoui, Wayn Traub, Benjamin Verdonck, Lotte van den Berg, Olympique Dramatique et Peter Missotten/De Filmfabriek. Au Festival d'Avignon, Guy Cassiers a déjà présenté *Rouge décanté* de Jeroen Brouwers en 2006 et *Mefisto for ever* de Tom Lanoye en 2007, qui est une adaptation du roman de Klaus Mann, *Mephisto* (1936).

→ Pour approfondir le travail de Guy Cassiers, se reporter aux entretiens réalisés par Jean-François Perrier (cf. annexes) et aux vidéos disponibles sur le site du Festival d'Avignon : www.festival-avignon.com (conférences de presse des éditions 2007 et 2008 ; sur la vidéo de 2007, Guy Cassiers présente *Mefisto for ever*, accompagné de Tom Lanoye).



© Koen Broos

Jeroen Ollyslaegers a été critique de cinéma, chroniqueur de radio et comédien ; aujourd'hui, il écrit des textes de théâtre.

Dramaturge au Toneelhuis, **Erwin Jans** enseigne à l'université, dirige la revue *Freespace Nieuwzuid* et publie dans divers périodiques.

Romancier, poète, conférencier, chroniqueur et auteur dramatique, **Tom Lanoye** se bat contre la corruption des esprits dans une région où l'extrême droite est un véritable danger. C'est avec son adaptation en une seule pièce des tragédies historiques de Shakespeare qu'il s'est fait connaître. Récemment, il a écrit *Mamma Médéa*, *Fort Europa* et *Mefisto for ever*.

RÉSUMÉ

D'après Jean-François Perrier

Dans *Wolfskers*, deuxième étape de son *Triptyque du pouvoir*, Guy Cassiers, après le premier volet *Mefisto for ever*, s'inspire des trois scénarios du cinéaste russe Alexandre Sokourov : *Taurus*, *Moloch* et *Le Soleil*.

Une journée particulière dans la vie de trois hommes particuliers, de trois symboles du pouvoir absolu qui broie les individus : Lénine, Hitler et Hiro-Hito. Le premier, affaibli, attend Staline pour tenter une dernière fois de le priver de sa succession ; le second attend son artiste préféré, l'architecte Albert Speer, au moment de ses premières défaites en Russie ; Hiro-Hito, empereur-dieu du Japon, attend le général américain Mac Arthur, au lendemain d'Hiroshima... Trois hommes qui ont voulu incarner un peuple, trois mythes vivants qui ont réussi à théâtraliser leur vie pour devenir des héros censés atteindre l'immortalité.

C'est au moment où le pouvoir s'effrite, au moment où l'impuissance se fait jour qu'ils nous sont présentés, entourés de leurs proches. Ils

dissentent sur l'avenir de « leur » monde sans se rendre compte qu'ils sont devenus prisonniers de leurs fantasmes. Tout commence à se déliter, la léthargie les gagne, le pouvoir agissant comme un poison à action lente, jusqu'à la destruction.

Dans la mise en scène de Cassiers, les trois personnages principaux sont statiques, tandis que leur « cour » s'agite en permanence. Les trois « entourages » sont interprétés par les mêmes acteurs ; ils sont l'élément dynamique du spectacle. *Wolfskers* montre comment le pouvoir fait l'effet d'un poison, tant sur ses détenteurs que sur ceux qui les entourent.

Guy Cassiers sait parfaitement créer cette ambiance de dérégulation, de perte de soi, en mettant ses talentueux acteurs au centre d'un dispositif scénique et vidéographique fascinant et d'une rare efficacité, puisqu'il nous permet d'être à la fois dans le présent des actions et dans l'univers mental des protagonistes.

UN TITRE ÉNIGMATIQUE

→ Interroger l'étrangeté du titre néerlandais *Wolfskers* sans donner le sens du mot.

S'intéresser à sa prononciation et à ses sonorités (leur étrangeté ou leur familiarité) afin de sensibiliser les élèves aux atouts des représentations théâtrales en langue étrangère surtitrée. Cette pratique, de plus en plus fréquente dans l'univers théâtral et à l'opéra, et plus particulièrement au Festival d'Avignon, mérite qu'on s'y attarde. On fera émerger des hypothèses quant à la signification possible d'un tel titre.

→ Dévoiler la traduction et chercher sa signification par rapport à la thématique centrale du pouvoir et de son déclin imminent.

Le mot « wolfskers » désigne la belladone : plante vénéneuse à baies noires, utilisée pour empoisonner. La belladone (*Atropa belladonna*, de l'italien « belle-dame ») est une plante herbacée vivace de la famille des solanacées, appartenant au genre *Atropa* (qui donne son titre à la troisième pièce du triptyque de Guy Cassiers). Cette plante est connue pour ses propriétés vénéneuses et son emploi en médecine. Les dames romaines employaient le suc des fruits pour donner du brillant à leurs yeux (effet de mydriase) d'où le surnom « belladonne ».

Le titre évoque la nocivité d'un pouvoir, au-delà de la séduction qu'il exerce : *Wolfskers* montre comment le pouvoir fait l'effet d'un poison, tant sur ses détenteurs que sur ceux qui les entourent.

UN TRIPTYQUE DU POUVOIR

→ Inscrire *Wolfskers* dans son contexte : une ambitieuse fresque accueillie au Festival d'Avignon en 2007 et en 2008.

Mefisto for ever, accueilli en 2007 au Festival d'Avignon, est une fable sur la place de l'artiste séduit par le pouvoir. Le point de départ de la pièce est une situation historique. Après l'arrivée au pouvoir de l'extrême droite, une compagnie de théâtre se demande que faire. Certains comédiens s'exilent pour pouvoir résister depuis l'étranger. Mais l'acteur étoile et directeur de théâtre Kurt Köppler – c'est son nom dans l'adaptation de Lanoye – croit que son théâtre pourra être un bastion

de la subversion capable de s'opposer au fascisme montant. Il pense pouvoir combattre le régime de l'intérieur.

Il décide donc de rester et de faire face au pouvoir, mais en fait, il s'enfonce de plus en plus dans les compromissions, jusqu'à ne plus être qu'un simple pion aux mains du « ministre de la Culture » Hermann Goering.

En 2008, *Wolfskers* met en scène trois figures de dictateurs contemporains (Lénine, Hitler, Hiro-Hito) au moment où elles vacillent.

Atropa, la vengeance de la paix évoque l'agonie et le cauchemar du pouvoir. Guy Cassiers se tourne cette fois-ci vers les tragédies grecques, et plus spécialement celles qui parlent de la guerre de Troie, mère mythique de toutes les guerres. La chute de Troie est le symbole de la destruction que déchaînent tous les conflits armés. Le décor d'*Atropa* se compose de fragments de ceux de *Mefisto for ever* et de *Wolfskers* : l'explosion fatale a eu lieu. Outre la cohérence intrinsèque du contenu, ce procédé renforce la cohésion visuelle entre les trois volets.



© Koen Broos

« C'est une trilogie qui s'est construite dans mon esprit au fur et à mesure que nous avançons dans le travail sur *Mefisto for ever*. Il n'y avait pas un projet pré-établi. » Guy Cassiers

L'intérêt de Guy Cassiers pour le lien entre théâtre et politique est exprimé ici :

« En tant que nouveau directeur du Toneelhuis d'Anvers, j'ai entrepris une réflexion collective avec sept artistes associés [...]. J'ai commandé *Mefisto for ever* à Tom Lanoye pour inaugurer cette première saison, en mettant la problématique politique et citoyenne au centre du jeu. Ce qui m'intéresse c'est de recréer, via le théâtre, un espace de dialogue et pas seulement de dire qui est « le bon », qui fait « le bien », qui fait « le mal » [...]. Nous sommes responsables du mal, où que nous soyons, et pas seulement dans l'Allemagne nazie. Nous ne relativisons pas du tout ce qui se passe ici et maintenant. Au contraire. Il ne faut pas oublier les leçons de l'histoire avec nos yeux d'aujourd'hui. »¹

¹ Entretien de G. Cassiers avec C. Jade, *Alternatives théâtrales n°93* - Écrire le monde autrement, juillet 2007.

« Ces potentats ont transformé leur vie en pièce de théâtre. Poussés par un mythe, ils ont façonné et mis en scène leur existence en l'adaptant et en l'assujettissant à des rituels et des cérémonies ». Alexandre Sokourov

→ Retracer la trajectoire des trois personnages de *Wolfskers*, en insistant plus particulièrement sur leurs derniers mois au pouvoir.

→ Inviter les élèves à recueillir des fragments de témoignage sur ces trois figures et sur les périodes historiques évoquées.

On pourra faire un montage de ces témoignages : coupures de journaux, photographies, caricatures, références cinématographiques et picturales, enregistrements sonores.

→ Faire une recherche sur des spectacles, des films, des œuvres picturales mettant en scène des hommes d'État.

Le thème du politique est assez constant au théâtre. On pensera bien sûr à Shakespeare (*Le Roi Lear*, mis en scène par Jean-François Sivadier au Festival d'Avignon, cf. *Pièce (dé)montée* n° 25) mais aussi, par exemple, à *Mein Kampf* (*farce*), de George Tabori, mis en scène par Agathe Alexis (cf. *Pièce (dé)montée* n° 2), qui met en scène Adolf Hitler, tout comme, au cinéma, *La Chute* de Oliver Hirschbiegel ou, bien sûr, *Le Dictateur* de Charlie Chaplin. En peinture, on pourra citer les portraits de Napoléon par David ou par Ingres, mais aussi les figures de la propagande soviétique.

→ Faire des hypothèses sur la représentation scénique des personnages et sur les éléments permettant de figurer le thème du pouvoir et de sa décrépitude : position sur le plateau, gestuelle, costumes, accessoires, attributs symboliques, lumières, etc.

→ Rechercher la cohérence interne de cette trilogie.

Une unité thématique lie les trois volets de la trilogie de Cassiers, bien que chaque spectacle puisse être vu indépendamment. On replacera *Wolfskers* dans le plan d'ensemble du dramaturge et metteur en scène : « Dans *Wolfskers*, on est à la place du politicien qui se met au

dessus du politique pour se positionner en tant que philosophe ou en tant qu'artiste et qui attend de ceux qui l'entourent la réalisation de ses rêves. Alors que *Mefisto* se déroule sur le plateau du théâtre, on se retrouve dans les coulisses avec les héros de *Wolfskers*, les coulisses du pouvoir. Ce qui réunit ces deux univers c'est que, plateau de théâtre ou coulisses du pouvoir, on se situe dans des lieux qui protègent, qui cachent, des sortes de bunkers isolés de l'extérieur [...]. À travers ces horreurs universelles, nous cherchons plus globalement à parler de la tragédie en nous situant dans les zones d'ombre des comportements humains. Dans ce travail, il n'y a ni bons ni méchants, juste des hommes pleins de contradictions »².



© Koen Broos
Atropa

→ Réfléchir à la notion de trilogie, d'œuvre qui se construit et prend sens dans le face à face des pièces et qui, en même temps, offre la possibilité d'exister indépendamment les unes des autres.

Il semblerait intéressant de regarder dans la littérature les œuvres qui font appel à ce mécanisme : par exemple *l'Iliade* et *l'Odyssée*, dont Cassiers se sert dans *Atropa*, mais aussi *La Trilogie des Atrides* ou encore l'œuvre de *La Recherche* sur laquelle Guy Cassiers a travaillé. Comment un cycle permet-il de creuser un même thème, un univers ? On pourra se référer également à la tradition picturale des triptyques au Moyen Âge (cf. oeuvres de Memling ou de Van Der Weyden) mais aussi à l'époque contemporaine (Francis Bacon, Pierre Soulages ou Olivier Debré). Comment un artiste tel que Guy Cassiers peut-il « revisiter » voire moderniser cette tradition aujourd'hui ?

² Propos recueillis par Jean-François Perrier

L'ADAPTATION THÉÂTRALE D'UNE TRILOGIE CINÉMATOGRAPHIQUE

Une particularité de Guy Cassiers est de réécrire ou de transposer d'autres œuvres pour l'écriture de ses spectacles. Avec *Wolfskers*, il nous emmène dans l'univers du cinéaste russe Alexandre Sokourov, qui l'a toujours fasciné et avec lequel il a eu envie de travailler.



© Koen Broos

Entre 1999 et 2006, Sokourov porte à l'écran trois dictateurs contemporains :

Moloch (prix du meilleur scénario au Festival de Cannes 1999) nous montre une journée ordinaire de la vie d'Hitler, à la montagne, en compagnie de sa maîtresse.

Taurus (sélection Festival de Cannes 2001) raconte les derniers jours de Lénine, enfermé dans son appartement et dans son esprit.

Le Soleil (2006) retrace les événements intervenus entre deux décisions historiques prises par Hiro-Hito : la reddition sans condition de son pays face aux Alliés et la renonciation à son ascendance divine.

Deuxième volet d'une trilogie théâtrale, *Wolfskers* est l'adaptation de la trilogie cinématographique de Sokourov. Il s'agit d'une tentative tout à fait originale : le fait de travailler sur des scénarios de film et sur des images de cinéma plutôt que sur un roman modifie la



© Frédéric Atlan/Cinémathèque française
Alexandre Sokourov

façon de concevoir l'adaptation. Voici ce qu'en dit Cassiers : « D'abord nous avons recomposé les trois films en une seule pièce en mettant les trois héros et leurs trois univers personnels en même temps sur le plateau, tout en respectant l'idée que tout se passe en une seule journée dans la vie de ces trois héros. En ce qui concerne l'adaptation, il fallait partir des scénarios de Sokourov plus que de ses images de réalisateur, pour créer nos images de théâtre. Nous avons d'ailleurs rajouté des textes issus de *Mefisto forever* et aussi des paroles historiques issues de discours de Hitler, Lénine ou Hiro-Hito. Nous n'avons rien écrit de plus même si nous avons rajouté, dans les entourages des trois héros, des personnages qui ne sont pas dans les films, que ce soit Staline, Mac Arthur ou Albert Speer ».

→ **Rechercher d'autres œuvres illustrant les liens entre théâtre et cinéma.**

Il est rare que le théâtre adapte ou prenne appui directement sur une œuvre de cinéma. Cependant, on pourra citer d'autres références. Par exemple, le *Festen* de Daniel Benoin et celui de Grzegorz Jarzyna à partir du film de Thomas Vintenbergh (1998) ; *Les Enfants du paradis* de Marcel Carné repris par Marcel Maréchal ; sans oublier le passage à la scène des films de Marcel Pagnol (*La Femme du boulanger* ou *Marius*), même s'il s'agit d'un cinéma qui a une dramaturgie déjà très « théâtrale ». On pensera également à *Dogville* de Lars von Trier, hybridation entre scénographie et cinéma.

→ **Relever différents cas de figure.**

- L'adaptation ou l'inspiration à partir de films, comme ici avec *Wolfskiers* ;
- L'influence de l'écriture filmique sur l'écriture dramatique : refus des actes et scènes, fragmentation, enchaînement en « cut » (noir), changements de points de vue. Citons Koltès et son *Roberto Zucco* ou *Combat de nègres et de chiens*, restitué par Chéreau ;
- L'influence du cinéma sur la mise en scène de théâtre : cadrages, lumières, champ contre champ, fluidité des enchaînements, superpositions de scènes (fondus enchaînés), etc. L'exemple que l'on peut donner en France est Nicky Rieti, scénographe d'André Engel ;
- L'usage de l'image filmique ou de la vidéo (visuels animés) sur le plateau de théâtre : mises en scène d'André Wilms ou de Jean-François Peyret, sans parler de Robert Lepage qui en a fait sa « poétique théâtrale », ou encore Hubert Colas ;
- Certains grands metteurs en scène pensent maintenant parfois directement « cinéma », à preuve le long fleuve d'images du *Dernier caravansérail* ou plus encore l'extraordinaire cinéthéâtre des *Ephémères* du Théâtre du Soleil (cf. *Pièce (dé)montée* n°26) ;
- La venue au théâtre de grands acteurs et actrices du cinéma : cela n'est pas nouveau,

songeons à Gérard Philipe, et aujourd'hui à Isabelle Huppert, Anouk Grinberg, Denis Lavant, etc.

→ **Faire dresser une liste des adaptations connues par les élèves, certainement beaucoup de romans portés à l'écran.**

On peut leur proposer la lecture des quatre premières pages des *Liaisons dangereuses* de Laclos et quelques adaptations : *Les Liaisons dangereuses* de Stephen Frears (au programme de Tle L en 2008-2009), *Valmont* de Milos Forman, *Sexe intentions* de Roger Kumble. Comment ces cinéastes ont-ils travaillé ? Qu'ont-ils gardé du roman ? Qu'ont-ils modifié et pourquoi ? En quoi est-ce original que ce soit la littérature, ici Cassiers et le théâtre, qui s'empare du cinéma ?

→ **À cette occasion, sensibiliser les élèves à la notion d'intertextualité et de réécriture (cf. programme de la 1^oL).**

Comme l'affirme clairement Guy Cassiers dans ses entretiens avec Jean-François Perrier (cf. annexes), toute œuvre est le reflet de celles qui l'ont précédée. Aussi est-il fréquent que certains auteurs travaillent sur les adaptations, les réécritures, le palimpseste. C'est le cas pour la majeure partie des pièces de Cassiers : *Rouge décanté* d'après le livre de Jeroen Brouwers, la tétralogie sur Proust, *Mefisto for ever* d'après le roman de Klaus Mann et *Wolfskiers* adapté des scenarii de Sokourov.

Depuis 2001, les réécritures sont au programme de la classe de 1^{ère} L. Voici ce qu'en disent les instructions officielles : « L'analyse et la pratique des formes de réécriture par amplification, par réduction et par transposition, dans le but de faire apparaître le rôle des réécritures comme adaptation à des situations, des destinataires et des buts différents. La question des réécritures peut être le moyen de réfléchir sur les processus de création, sur le rôle de la culture comme source d'inspiration. Elle doit permettre de mieux cerner ce qui fait l'originalité d'un style, ce qui le constitue dans sa différence ».

On pourra proposer ce sujet de dissertation aux élèves :

Dans *Un Cabinet d'amateur*, Georges Perec prête ces propos à un critique d'art : « Toute œuvre est le miroir d'une autre : un nombre considérable de tableaux, sinon tous, ne prennent de signification véritable qu'en fonction d'une œuvre antérieure qui y est soit simplement reproduite, intégralement ou partiellement, soit d'une manière beaucoup plus allusive ». Pensez-vous que cette affirmation puisse s'appliquer à l'œuvre littéraire et d'une manière plus large à tout processus créateur ?

→ Compléter cette réflexion par l'approche de la trilogie de Sokourov.

Un plan séquence pourrait être montré aux élèves, en leur demandant ce qu'ils imaginent comme adaptation possible.

Pour approfondir la réflexion sur les liens entre le théâtre et le cinéma, on se reportera à *Théâtre aujourd'hui*, n°11, « De la scène à l'écran », CNDP, 2007.

Notamment (cf. annexes 4 et 5) :

- « Le goût de l'autre », Béatrice Picon-Vallin, directrice de recherches au CNRS
- « Le monde, la scène et la naissance de l'espace au cinéma », Vincent Pinel, ancien conservateur du film à la Cinémathèque française.



© Océan Films Distribution
Le Soleil d'Alexandre Sokourov

L'« EXPLORATION DES NOUVEAUX MODES DE NARRATION »

Atropa
© Koen Broos



Pour adapter des œuvres littéraires ou cinématographiques, Guy Cassiers s'entoure d'artistes pluridisciplinaires. La vidéo, le cinéma et la photographie permettent une exploration de modes de narration différents et concomitants : plusieurs caméras situées de part et d'autre du plateau retransmettent en direct des images du spectacle. Pour Guy Cassiers, c'est un moyen de faire entrer le spectateur dans le mental des personnages : « Quand nous utilisons des caméras vidéos sur le plateau c'est pour cerner au plus près le jeu des acteurs et non pas pour faire un film, même si cela nous permet aussi de créer, avec presque rien sur le plan technique, une atmosphère et de composer l'univers mental des personnages grâce à de petites caméras. C'est pourquoi nous utilisons la vidéo, qui permet ce voyage dans le cerveau des personnages ».

Le spectateur doit alors faire des choix, puisqu'il ne peut pas suivre tout ce qui se passe sur scène. C'est pour Guy Cassiers un acte délibéré : rendre le spectateur actif et co-créateur du spectacle qu'il est en train de voir. C'est enfin une volonté d'affirmer le sens politique de son travail : comment l'histoire individuelle de chacun est-elle prise dans la trame de l'Histoire ? Tous les moyens convergent vers l'écriture d'un récit que seul le spectateur peut achever.

« En tant que metteur en scène, je mets à disposition les couleurs et les pinceaux nécessaires, mais c'est le spectateur qui peint le tableau » Guy Cassiers

→ **Le spectacle vivant fait appel de plus en plus aux arts visuels (vidéo, cinéma, arts plastiques, mais aussi photographie). Sensibiliser les élèves à cette évolution et s'interroger sur son sens.**

En faisant appel aux pratiques personnelles de certains élèves, on pourra repérer les éléments techniques et/ou esthétiques de ces médias, puis s'interroger sur les effets recherchés, voire sur les dérives possibles d'une telle évolution.

→ **Interroger les élèves sur leur expérience sensible d'une représentation théâtrale, en la confrontant à ce que dit Guy Cassiers :**

« [Le théâtre] stimule la fantaisie du spectateur en faisant circuler les informations par l'ouïe, la vue et qui sait, un jour l'odorat [...]. Pour moi, les sens sont primordiaux et chaque discipline artistique doit les stimuler. Si on regarde un film américain, on voit très bien comment l'œil et l'oreille sont stimulés afin de faire croire à un monde virtuel. À l'origine même du théâtre, il y a le mensonge assumé puisque l'on sait que l'acteur a préparé quelque chose destiné au public et c'est par l'imagination, celle de l'artiste sur la scène et celle de l'artiste qui existe en chaque spectateur, qu'on peut créer de nouveaux regards sur la réalité ». Le metteur en scène assigne à l'art dramatique une nouvelle mission : « Dans les grandes villes, on apprend à ne pas voir et à ne pas entendre. Ce qui est beau au théâtre, c'est que grâce à l'isolement dans lequel on est dans la salle, on peut redécouvrir la force de la mémoire inconsciente et des sensations. Nous ne sommes plus obligés de raconter une histoire uniquement par l'intermédiaire des dialogues dramatiques mais on peut utiliser beaucoup d'autres moyens scéniques. Ce que j'aime faire, ce n'est pas seulement suivre une intrigue que l'on raconte au spectateur mais c'est aussi entrer dans l'esprit des gens, dans leur monde intérieur ».

→ **Inviter les élèves à rendre compte d'une expérience (la sortie au théâtre) de manière sensible.**

Choisir un média de prédilection (photo, vidéo, appareil enregistreur), recueillir précisément les impressions sensorielles : enregistrements du brouhaha avant le spectacle, photos du lieu, de l'itinéraire qu'ils ont emprunté pour se rendre au théâtre, fragments de conversations, description des parfums, du volume sonore... Bien évidemment, leur expliquer qu'aucune photographie ou enregistrement sonore ne peut survenir pendant la représentation ! De retour, faire le récit de cette expérience en mobilisant ces nouveaux modes narratifs (insertion de photographies, enregistrements, fragments rapportés : feuille de salle, ticket...)

→ **Enfin, leur rappeler qu'ils ne pourront pas tout voir : comme dans une chambre obscure, chacun va construire son spectacle. Conscientiser les choix faits, au fur et à mesure, accepter la notion de déambulation et non d'exhaustivité.**

« Je voudrais qu'on éteigne la lumière sur le théâtre et que tous ceux qui savent, qui croient savoir, reviennent au moins dans le noir, non pour encore et toujours regarder, mais pour y prendre une leçon d'obscurité, boire la pénombre, souffrir du monde et hurler de rire — souffrir du mètre, du temps, des nombres, des quatre dimensions [...]. Entrez, enfants doués d'obscurité [...]. Venons, assistons ensemble à la levée du trou. Car le théâtre n'est sur scène rien d'autre que la représentation d'un trou ». Valère Novarina, *Pour Louis de Funès, Le théâtre des paroles*.

Wolfskers

5 6 7 8 juillet 2008

Opéra-théâtre – 17h

durée 2h30 - spectacle en néerlandais surtitré en français

première en France

mise en scène Guy Cassiers

compositeur Dominique Pauwels

adaptation du texte d'après Yuri Arabov, Jeroen Olyslaegers, Guy Cassiers, Erwin Jans

encadrement textuel Tom Lanoye

avec Gilda De Bal, Vic De Wachter, Veerle Eyckermans, Johan Leysen, Marc Van Eeghem, Dries Vanhegen, Jos Verbist, Michael Vergauwen

musiciens Rik Verduyck (cor), Gorny Constantin (basso profundo)

dramaturgie Erwin Jans

concept esthétique, scénographie Enrico Bagnoli, Diederik De Cock, Arjen Klerkx

création écrans de vidéo Peter Missotten/De Filmfabriek

vidéo Lef Spincemaille

costumes Tim Van Steenbergen

production déléguée Toneelhuis

production Toneelhuis, coproduction LOD

avec le soutien des autorités flamandes et de la Ville d'Anvers

Atropa

La Vengeance de la paix

De Tom Lanoye

11 12 13 14 juillet 2008

Opéra-théâtre – 17h

durée estimée 2h - spectacle en néerlandais surtitré en français

création 2008

mise en scène Guy Cassiers

texte Tom Lanoye

d'après Euripide, Aischylos, Eschyle, George W. Bush, Donald Rumsfeld, Curzio Malaparte,

adaptation du texte Guy Cassiers, Erwin Jans, Tom Lanoye

avec Katelijne Damen (Andromaque), Gilda De Bal (Clytemnestre), Vic De Wachter (Agamemnon),
Abke Haring (Iphigénie, Cassandre), Marlies Heuer (Hécube), Ariane van Vliet (Hélène)

dramaturgie Erwin Jans

concept esthétique, scénographie Enrico Bagnoli, Diederik De Cock, Arjen Klerkx

costumes Tim Van Steenbergen

traduction surtitres Monique Nagielkopf

production déléguée Toneelhuis

production Toneelhuis, coproduction Théâtre de la Ville-Paris, Festival d'Automne à Paris, MC2 :

Maïson de la culture de Grenoble, Linz09 Capitale européenne de la Culture, deSingel (Anvers),

Festival d'Avignon, Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg, Maison de la Culture d'Amiens –
Centre de création et de production

avec le soutien des autorités flamandes et de la Ville d'Anvers

Après la représentation

Pistes de travail

PREMIÈRES IMPRESSIONS

Éloge ou blâme ?

→ À chaud, après le spectacle, recueillir les avis, qu'ils soient positifs ou non. Voir qu'ils peuvent être très différents, voire contradictoires.

→ Faire écrire une critique argumentée de cinq à dix lignes maximum, à destination d'un journal lycéen, ou d'un camarade qui irait voir plus tard le spectacle.

Wolfskiers est une entrée dans le théâtre contemporain, avec ses beautés et ses difficultés pour le spectateur. Une occasion de dépasser l'impasse du « j'aime/j'aime pas », auquel les élèves peuvent parfois se limiter. On peut ne pas avoir apprécié une représentation, et pourtant y trouver des choses intéressantes quand on retravaille dessus ; on peut changer d'avis ; on peut avoir aimé mais ne pas savoir pourquoi. Autant de situations à explorer pour qu'un spectacle continue de vivre après la représentation, pour qu'il en demeure quelque chose et que l'expérience puisse être retravaillée et serve à construire une culture personnelle.

On tentera de se dégager de l'impression première pour aller vers la reconstruction du spectacle, ce à quoi nous invite Guy Cassiers. Et c'est même un des enjeux principaux de son travail : éveiller les consciences.

→ Lire des critiques de journaux divers (voir annexe n°6). Y distinguer les informations objectives sur le spectacle et celles qui relèvent de l'appréciation subjective du journaliste. Les confronter aux critiques des élèves.

Reconstruire du sens

→ Se remémorer le spectacle pour essayer d'en reconstruire le sens, à travers un atelier d'écriture.

Encore une occasion de souligner que nous n'aurons pas tous vu le même spectacle : l'invitation de Cassiers est bel et bien de construire soi-même sa propre écriture théâtrale, à partir de certains détails, de l'ambiance, des étonnements, des incompréhensions, des coups de cœur. Sans viser l'exhaustivité, on encouragera la capacité des élèves à mettre en avant la charge émotionnelle du spectacle.

La remémoration pourra se faire à partir d'un exercice proche du *Je me souviens* de Georges Perec : citer plusieurs éléments, que les élèves poursuivent, comme ils veulent, sous forme d'un inventaire ou d'une écriture plus construite.

Par exemple :

- Je me souviens de la disposition scénique initiale (décor, place des acteurs, bande son, éclairages)...
- Je me souviens de la disposition scénique finale...
- Je me souviens de l'utilisation de la vidéo...
- Je me souviens des bruitages (assiettes et bruit de cuillers, musique, électricité, etc)...
- Je me souviens de l'atmosphère léthargique comme une suspension du temps, je me souviens de ce qui m'a ennuyé dans cette pièce, de ce que je n'ai pas compris...
- Je me souviens des images les plus fortes qu'il me reste de cette pièce

Trois propositions de remémoration :

- Lecture : laisser les élèves libres de lire telle ou telle proposition, en soulignant les différences de visions qui certainement, dans leur ensemble, rendront une reconstitution assez juste de la pièce. On pourra noter collectivement les souvenirs pour les exploiter ensuite.
- Réécriture : par groupe, réécrire puis mettre en espace et en voix une scène emblématique citée à partir de l'atelier d'écriture. Cette écriture collective, puisant dans la mémoire de chacun, devrait approcher ce que Cassiers appelle « la présence complète ». Seront invoqués et repris les deux regards : celui que les élèves portaient a priori avant le spectacle et celui qu'ils portent à présent.
- Décryptage : cette appropriation du spectacle peut encore être associée à un travail de reconstruction du sens à partir d'une analyse des didascalies initiales et du programme, du nom des acteurs.

Didascalies :

1945, *Le palais impérial, Tokyo* – côté cour.
 1943, *Obersalzberg, à Berchtesgaden* – côté jardin.
 1923, *Gorki, Les brumes de l'aube, La chambre assombrie de Lénine* – au centre.

Histoire de Lénine :

Lénine (Volodia) : Vic De Wachter
 Nadia, femme de Lénine : Gilda De Bal
 Masha, soeur de Lénine : Veerle Eyckermans
 Médecin : Marc Van Eeghem
 Staline : Dries Vanhegen

Histoire de Hitler :

Hitler : Jos Verbist
 Eva Braun, femme de Hitler : Veerle Eyckermans
 Joseph Goebbels, ministre de la propagande : Marc Van Eeghem
 Magda Goebbels, femme de Goebbels : Gilda De Bal
 Martin Bormann, secrétaire de Hitler : Michael Vergauwen
 Albert Speer, architecte et ministre de l'économie de guerre : Dries Vanhegen

Histoire de Hiro-Hito :

Hiro-Hito, empereur du Japon : Johan Leysen
 Serviteurs : Marc Van Eeghem et Michael Vergauwen
 Impératrice : Gilda De Bal
 Mac Arthur, commandant en chef des forces américaines : Dries Vanhegen



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

→ Interroger les élèves :

- a) Quels parallèles pouvez-vous dégager entre la liste des personnages et le dispositif scénique réalisé par Cassiers ? En quoi ce triptyque constitue-t-il un défi pour le théâtre (trois histoires, trois temporalités, trois espaces à traiter en simultané) ?
- b) Combien de personnages secondaires repérez-vous et, d'après la distribution, combien y avait-il d'acteurs au total ? Quels effets s'en sont dégagés dans le spectacle ?

LA (RE)CONSTRUCTION DU SENS

Le dispositif scénique

n° 52 juillet 2008

« La fonction du théâtre ne se limite pas à un aspect documentaire. Le spectacle est construit d'après le déroulement d'une journée : réveil, lever, déjeuner, promenade, dîner, arrivée d'un nouvel invité, soirée [...]. La scénographie comporte au départ trois parties clairement distinctes dans l'espace. Trois constructions métalliques alignées côte à côte délimitent le monde d'Hitler, Lénine et Hiro-Hito (de gauche à droite). L'entourage des trois autocrates est joué par le même groupe d'acteurs. Au fur et à mesure que la pièce progresse, les espaces des trois mondes se fondent l'un dans l'autre, pour donner finalement naissance à un paysage mental du pouvoir ».³

© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon



Il est important de repérer plus en détails comment, progressivement, les « trois histoires » se fondent les unes dans les autres. Au départ, le texte indique bien les changements : « Hitler fredonne lui aussi ; Eva sort ; un serviteur habille l'empereur... ». Puis il propose de moins en moins d'indications, seul apparaît le nom du personnage, et comme on l'a déjà fait ressortir, les personnages secondaires passent d'un rôle à l'autre, sans moment d'interruption. La comédienne qui interprète Nadia, femme de Lénine, joue aussi Magda Goebbels ; Eva devient Masha, soeur de Lénine ; Martin Bormann, secrétaire d'Hitler, devient serviteur de Hiro-Hito ; Speer devient Staline puis Mac Arthur,... Certains passages permettent de longues prises de parole, comme la scène centrale entre Hiro-Hito et Mac Arthur ; d'autres enchaînent les répliques entre les trois univers, à bâtons rompus. Encore une fois, cet entremêlement de la parole des personnages et des acteurs secondaires conduit à une interprétation des enjeux de la pièce : le progressif glissement de l'humain vers le monstrueux, Hitler, Lénine ou Hiro-Hito ne devenant plus que les avatars d'un seul et même monstre, ce que met en lumière l'utilisation finale de la vidéo et la création d'un seul visage à partir des trois figures des comédiens.

³ *Tryptique du pouvoir, perspectives et réflexions.*

HIRO-HITO Sans les vues de Darwin, toutes les pensées de l'Empereur sombreraient dans l'éphémère. Il nous a donné une loupe pour regarder la vie. Des riens, qui n'avaient attiré l'attention de personne, l'ont poussé à la réflexion. Il a compris que ce que d'autres qualifiaient de trivial, pouvait être d'une importance capitale pour analyser la nature. Comprendre la lutte pour l'existence exige d'avoir une grande imagination. Sa perspective fait se conjuguer la science et l'intelligence avec la poésie. Il n'était pas qu'un grand chercheur. Il était aussi un grand artiste.

HITLER Certaines vérités sont si évidentes qu'elles échappent au commun des mortels.

LÉNINE Il se peut que je comprenne mieux les masses que les individus.

HIRO-HITO Darwin dit que l'imagination fait défaut pour comprendre la nature, parce que la vie n'évolue pas de façon spectaculaire, voyez-vous.

HITLER Tout le monde, sans exception, parcourt la nature et s'imagine tout en savoir et en comprendre, alors qu'ils sont aveugles au plus évident des principes sur lesquels l'activité de cette nature repose : le fait que tous les êtres sur la terre sont subdivisés, et forment des unités repliées sur elles-mêmes.

LÉNINE Je n'ai jamais eu de problème à saisir les motifs et la psychologie d'une masse.

HIRO-HITO Tout se passe par un long processus de sélection, au cours duquel la nature produit la vie par sélection.

HITLER C'est une loi jamais transgressée que la reproduction et la multiplication de chacun sont liées aux frontières de l'espèce.

LÉNINE J'ai compris la masse comme elle ne peut se comprendre elle-même. Comme une mer. La nature n'est pas une intelligence toute puissante, mais une humble et laborieuse ouvrière.

HITLER Chaque animal ne peut s'accoupler qu'avec un autre exemplaire de sa propre espèce.

LÉNINE La mer a une voix, qui est très versatile et que l'on entend toujours.

HITLER Les mésanges avec les mésanges,

LÉNINE C'est une voix qui sonne comme mille voix.

HITLER ...les pinsons avec les pinsons,

LÉNINE On lui attribue toutes sortes de choses, la patience, la douleur, le courroux. Mais ce que la voix de la mer a de plus imposant, c'est qu'elle est inlassable.

HITLER ...les cigognes avec les cigognes,

LÉNINE On l'entend toujours, partout, le jour, la nuit, pendant des années : on sait qu'on l'entendait il y a des siècles.

HITLER ...les rats des champs avec les rats des champs,

LÉNINE Les philosophes ont voulu interpréter le monde de différentes façons, alors qu'il s'agit de le changer.

HITLER ...les rats des villes avec les rats des villes,

LÉNINE L'une des plus graves erreurs que pourraient commettre les communistes est de penser que la révolution est uniquement l'oeuvre des révolutionnaires.

HITLER ...les loups avec les louves.

LÉNINE Certains problèmes ne peuvent être résolus ni par des conférences ni par des congrès, mais par le peuple, la masse, la lutte de la masse armée.

HITLER Cette loi ne peut être enfreinte que dans des circonstances extraordinaires, mais dans la plupart des cas, la nature refuse à ces bâtards l'immunité aux maladies ou la force d'endurance contre les ennemis.

→ Se demander comment le discours pseudo scientifique des trois protagonistes apporte, de façon arbitraire, leur caution au monstrueux.

L'utilisation de la vidéo et des micros



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

Le spectacle invite à un processus d'intériorisation : nous pénétrons toujours plus avant dans la tête des dictateurs. Le recours aux micros permet un jeu d'acteur très particulier : la diction est maîtrisée, parfois même chuchotée, comme une entrée dans l'intimité des personnages.

La disposition vidéo finale, avec cette tête monstrueuse composée de trois visages, est une sorte de vision cauchemardesque qui anéantit l'individualité des trois personnages et les laisse seuls et aphasiques. Le dernier mot prononcé, « Je », est vide de sens, défait de toute souveraineté. Lénine est frappé de paralysie, Hiro-Hito, contraint de renoncer à son statut divin, devient une sorte de marionnette politique entre les mains des alliés ; quant à Hitler, il ne parle plus que de la « valeur de ruine » de son univers. C'est exactement ce qu'est devenu ce « je » empoisonné par le pouvoir : une ruine.

Hiro-Hito regarde dans la glace et mange un morceau de chocolat

HIRO-HITO Je mange du chocolat.

Je.

HITLER Je reviendrai.

Hirohito se bourre de chocolat, essaie de sourire

HIRO-HITO, la bouche pleine

Je.

HITLER Je.

LÉNINE Je...

Les motifs

→ **Décrire avec le plus de précision possible les trois lieux ou espaces figurés sur scène.**

Les scènes s'enchaînent les unes les autres, nous emmenant tour à tour dans trois lieux différents, indiqués dans les didascalies initiales.

→ **Se souvenir des éléments de la scénographie permettant d'identifier précisément ces trois espaces et de créer des liens entre eux (musique, effets sonores ou visuels, déplacements des comédiens...)**

Le spectateur passe d'un univers à l'autre, et des motifs lient les scènes, créant comme un vaste réseau de résonances et de similitudes qui unifie la polyphonie. Si l'on étudie de près le texte, on remarque jusqu'à quel point les enchaînements d'une scène à l'autre, d'une sphère à l'autre sont travaillés ; le début et la fin de la pièce se répondent selon un jeu de correspondances.

Le motif du chiasme : une architecture générale qui conduit à l'unité

Guy Cassiers multiplie les reprises pour amplifier l'impression d'unité à travers la polyphonie. Nous avons choisi de prendre pour exemple les premières et les dernières répliques de la pièce entre Eva Braun et Adolf Hitler :

- **Scène initiale** : dans la chambre, le couple est allongé. Eva chante. Puis elle évoque sa chienne qui vient d'avoir une portée.

EVA J'ai une bonne nouvelle : notre chienne a eu des petits. Ils sont tellement mignons.
HITLER Je ne veux pas les voir. Je suis malade.
EVA Vous ai-je dit que notre chienne a eu des chiots ?

- **Scène finale** : les deux personnages sont de nouveau dans la chambre, Eva récite des vers, la scène d'amour est violente : « *Eva continue à frapper Hitler, Hitler arrache sa robe, la pousse au sol* ».

HITLER Tu... Tu es... La beauté est la chose la plus fragile au monde.
Qui peut se mesurer à la force de la fragilité ?
Aussi longtemps que tu vis, je vis aussi.
Où sont les chiots de ma chienne ?
Homme ou chien, qu'importe ?
Des détails.

On pourrait continuer ce travail dans le détail et montrer combien cette figure du chiasme est à l'œuvre dans la construction générale ; des éléments présents au début sont réutilisés à la fin comme le motif de la lumière, la résolution de la multiplication chez Lénine, le chocolat... Cela fait écho à un autre procédé d'écriture qui est celui de la reprise de motifs.

Des détails qui se répondent : l'unité entre les trois univers

C'est presque un procédé cinématographique de « plan raccord ». Nous avons choisi d'en regarder six plus en détail, mais bien d'autres sont à l'œuvre dans la pièce.

Le corps malade

→ **Quelles allusions restent en mémoire à propos « du corps malade » ?**

Dès la scène d'exposition, les personnages sont présentés dans leur intimité la plus banale, et aussitôt nous est présenté leur corps malade. Hitler n'arrive plus à dormir, il est fatigué, son corps est malade, rongé de fistules :

HITLER Il y a des années, je croyais que j'avais le cancer, mais il s'est avéré que mon corps était ravagé de fistules. Je me suis même assis à ma table pour écrire mon testament. Sur papier officiel, encore bien.

EVA Je ne t'ai même jamais vu écrire.

HITLER J'ai horreur de toutes ces paperasseries. Cette bureaucratie. Une véritable invention juive.

EVA Tu n'es pas malade. Je ne le permettrai pas.

HITLER Que sais-tu du corps qui refuse tout ?

Quand on ne peut plus tendre le bras ?

Quand la sève humaine s'écoule du corps, comme chez un pendu ?



- Lénine est paralysé à droite, son médecin se refuse pourtant à lui donner un délai en terme de durée, il s'en tient aux faits : « *Le diagnostic est clair comme de l'eau de roche. Vous avez une paralysie motrice et nerveuse* » ; il n'arrive plus à faire une multiplication : « *Dix sept fois vingt-deux, vous serez totalement remis quand vous pourrez les multiplier, je vous le garantis* » ; puis nous assistons à son habillage laborieux. Un peu plus loin, Lénine évoque le suicide : « *Mets fin à tout cela, donne-moi le poison* », mais Staline refuse de le lui donner. Ce poison fait bien sûr écho au titre, la belladone, la plante vénéneuse. Dans son entrevue avec Staline, la question est reprise « *STALINE : J'aurais dû te donner du poison quand tu me l'as demandé. Mais je me suis dit : « je ne peux tout de même pas l'écraser comme une mouche » [...] Il ne faut pas harceler un malade. Il faut le laisser crever à son propre rythme.* »
- Hiro-Hito a beaucoup maigri, son corps est malade et cela est indiqué dès ses premières prises de parole : « *Ce corps divin souffre d'aigreurs d'estomac. Le thé n'est plus ce qu'il était* ». Un peu plus loin, le nombre des morts de la bombe atomique est passé sous silence alors qu'on s'arrête sur la mauvaise digestion de l'empereur : « *Un goût et une odeur étrange règnent dans la bouche de l'empereur. Un mauvais goût et une mauvaise odeur* » ; enfin, la longue scène de rencontre avec Mac Arthur se clôt sur une remarque prosaïque : « *L'Empereur n'aurait pas dû fumer. L'estomac...* ».

Les scènes d'habillage

→ Quelles allusions restent en mémoire à propos « de l'habillage » ?

Laborieuse chez Lénine, aidé par Nadia ; plus protocolaire chez Hiro-Hito, son chambellan n'arrive pas à boutonner sa chemise ; à la fin de la pièce, l'Empereur veut aider l'impératrice à enlever son chapeau :

IMPÉRATRICE Pouvez-vous m'aider à enlever mon chapeau ?

HIRO-HITO Peut-être pourriez-vous venir ici ? Ce serait plus confortable.

IMPÉRATRICE Qu'y a-t-il, vous n'y arrivez pas ?

Hiro-Hito essaie de défaire le chapeau

Attitude cavalière pour Hitler, sortant de chez sa maîtresse, les autres personnages attendent debout que le rhabillage ait lieu.

La figure animale

→ Mentionner aux élèves que *Wolfskers* signifie « *la cerise aux loups* » ; le loup et le chien sont donc comme deux versants d'une seule et même figure. Les élèves se rappellent-ils où ce motif apparaissait ?

La figure du crabe

→ Quelles allusions restent en mémoire à propos du crabe ?

Hirohito en dissèque un, conservé dans le formol ; Hitler l'évoque de façon violente, Lénine s'en sert comme d'une métaphore.

Hiro-Hito étudie le bocal avec le crabe dans le formol.

Hiro-Hito dicte

Les deux paires de pattes antérieures de ce crabe sont longues et grosses, les deux paires postérieures courtes, grêles et repliées contre le dos. Grâce aux pinces aux extrémités des pattes, il peut s'agripper aux parois internes des coquilles de mollusques, de préférence des bulots ou des tritons. Ce crabe s'abrite donc, ce qui lui a valu le surnom de « crabe timide ». Les pêcheurs des mers japonaises l'appellent aussi « tête de samouraï », car sa carapace animée et creusée de rides accuse des ressemblances avec le masque du samouraï furieux, tel que le jouent nos acteurs dans le Kabuki. Quelle beauté ! Regardez-moi ce miracle...

Le Dorippe Granulata... Il vit dans les eaux peu profondes de la côte japonaise, et ne migre jamais loin. Migration... migration... Oui, il ne quitte jamais la côte. Notez ! Notez ! Les causes de la guerre. Le Japon et les USA étaient destinés à s'affronter, comme la Grèce et la Perse, ou comme Rome et Carthage. La discrimination raciale pratiquée par l'État américain de Californie en 1924, lorsque les autorités interdirent l'immigration japonaise, fut une profonde source d'indignation et de colère pour notre peuple. Les forces militaires portèrent cette vague de protestation à son paroxysme, et il devint impossible de réprimer le désir de prendre les armes.

CHAMBELLAN *Altesse...* nous venons d'apprendre qu'une colonne américaine marche sur Tokyo.

Il vaudrait mieux que vous vous rendiez dans votre bunker.

Se lève, va vers Martin

Comment attrape-t-on des crabes, en Bavière, le sais-tu ?

MARTIN Bien sûr... Enfin, je veux dire non, mon Führer.

HITLER Nous les attrapons avec des grand-mères mortes.

Ce morceau-là n'est pas pour toi, Klutzy. Celui-ci bien.

Fourre de la nourriture dans la bouche d'Eva

Nous prenons une grand-mère moustachue morte depuis moins de trois jours. Les intestins sont évidemment évidés, puis ses petits-enfants la jettent à l'eau. En cinq secondes, les crabes recouvrent tout son corps. Elle a vite l'air d'une déesse à multiples bras. Une Kali mutilée. Imaginez-vous... Ces moignons rouges ! La moustache ! Ils ont plus d'un tour dans leur sac, les gars de Bavière !

Martin rit à s'en rompre les côtes

Tout le monde entoure Hitler

LENINE

Un crabe s'est faufilé ici.

Il me bouffe la tête.

Il se multiplie.

Hurlement.

Les scènes de repas

→ Quand y a-t-il eu repas ? En quoi constitue-t-il un motif ?

Présentes dans les univers d'Hitler et Staline, les scènes de repas forment comme un motif sonore (la cuiller tournée contre les parois des assiettes de porcelaine blanche) ; ce motif s'entrecroise avec le leitmotiv du chocolat chez Hiro-Hito, seul univers où il n'y a pas de repas, mais le chocolat était déjà présent chez Hitler qui en donne un carré à Eva, dans la scène d'exposition : « *Ne nous gêne pas l'appétit avec du chocolat, Adi. Nous mangeons dans une demi-heure.* »

La caution scientifique : la théorie de Darwin

→ Demander aux élèves de faire des recherches sur la théorie de Darwin (son buste est présent dans le film de Sokourov *Le Soleil*). Ils seront invités à repérer les rapprochements possibles entre cette pensée scientifique et les théories d'Hitler concernant la sélection des races.

En effet, le darwinisme est invoqué par les trois dictateurs (cf. extrait cité plus haut), pour des raisons différentes ; ils sont sensibles à la doctrine de l'évolution des espèces et, dans le cas de Hitler, à l'idée de la sélection naturelle qui permettait d'obtenir une race de seigneurs.

→ Demander aux élèves de nommer les sentiments qui les ont agité à la remémoration de ces motifs. Expliquer le trivial, les allusions au bas corporel, qui désacralisent les personnages historiques (dans *Moloch*, Sokourov était même allé jusqu'à filmer un Hitler se soulageant sur la neige dans la scène du pique-nique).

L'ensemble de ces six motifs crée une sorte d'univers trivial, qui se répond d'un personnage à l'autre. Ainsi, aucune identification ou sympathie n'est possible.

On peut même aller plus loin. Nous assistons à une étude expérimentale qui exhorte le spectateur à conceptualiser l'idée d'un pouvoir déviant, une sorte de « *dissection du métabolisme du pouvoir* ». Tout comme Hiro-Hito, passionné par la science et regardant au microscope un crabe, ce sont ici trois dictateurs que le spectateur regarde sur scène, presque comme sous un microscope. La référence à Darwin est essentielle : « *Hiro-Hito : Sans les vues de Darwin, toutes les pensées de l'Empereur sombreraient dans l'éphémère. Il nous a donné une loupe pour regarder la vie. Des riens qui n'avaient attiré l'attention de personne, l'ont poussé à la réflexion. Il a compris que ce que d'autres pouvaient qualifier de trivial, pouvait être d'une importance capitale pour analyser la nature.* »

C'est avec des petits riens que Cassiers campe ces personnages, en montre les déviances et les vices. Les panneaux vidéo qui ouvrent le spectacle peuvent faire penser à des planches sous microscope, comme une mise en abyme du spectacle lui-même qui dissèque les affres du pouvoir, comme un poison qui tue l'être.

INTERTEXTUALITÉS ET TRANSPOSITIONS

L'adaptation de l'univers de Sokourov

À ce moment de l'étude, il faudrait revenir à la source d'inspiration de ce spectacle : trois films du réalisateur russe Sokourov, centrés sur Hitler (*Moloch*), Lénine (*Taurus*), et Hiro-Hito (*Le Soleil*). Sokourov ne nous montre pas les trois détenteurs du pouvoir comme l'Histoire nous a appris à les connaître. Il les met en scène dans des moments de passivité et de léthargie, d'impuissance et d'indécision.

→ **Montrer aux élèves, à partir des deux scènes d'ouverture de *Moloch* et du *Soleil*, la création d'une certaine atmosphère⁴.**

Ces films sont assez statiques, avec de longs plans fixes. Les couleurs sont voilées par des filtres mis devant la caméra. Cassiers a rendu cette atmosphère avec le voile tendu devant la scène, avec ces trois espaces scéniques. La plupart des scènes sont reprises de Sokourov telles quelles. Seule la venue de Speer est un ajout de Cassiers. On pourrait montrer aux élèves quatre extraits vidéo, et travailler avec eux sur la transposition dans l'univers théâtral.

Par exemple :

Le Soleil, séquence 1 (du début jusqu'à 07.54), la scène de laboratoire et l'entrevue avec Mac Arthur ; les séquences 2 et 3 (depuis 22.17 jusqu'à 30.50)

Moloch, les scènes de pique-nique et de repas.

→ **Mettre en correspondance les séquences filmées et les attitudes des comédiens.**

Pour chaque personnage, les élèves peuvent retrouver la pantomime ritualisée des figures. Dans la façon de se déplacer, de se tenir, les personnages disent quelque chose de leur fixité morbide : Lénine en fauteuil, Hitler tourné vers la ruine intérieure, Hiro-Hito déchu et incapable d'être en communication avec les autres.

⁴ *Le Soleil* est édité en DVD par Ruscico ; *Moloch* par Océan Film.



On pourra aussi se reporter à la photographie du spectacle ci-contre.

Hiro-Hito : plastron, attitude guindée, gants et bottes, obsession autour de son haleine, répulsion face aux corps des autres, attitude aseptisée.

Hitler : mèche, rictus, déplacements saccadés, éclats de voix, maladresse.

Lénine : immobilité, rage rentrée, canne, décalage entre son impuissance et son despotisme.

Les personnages féminins : une conscience en éveil

- A l'abri du regard d'Hitler, pendant la scène où le dictateur visionne un film de propagande, Eva et Magda révèlent leur rapport au pouvoir. Eva est lucide, c'est d'ailleurs la seule à évoquer les camps. Magda, elle, est encore dans une fascination du pouvoir (cf. annexe n° 7).

- Dans l'univers de Lénine, Nadia est partie prenante de la cause de son mari face à Staline : elle est une sorte d'instance maternelle qui cherche à écarter les questions du pouvoir pour l'épargner alors que Macha a encore une certaine fascination du pouvoir.



© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

NADIA Il a enfin le courage d'écarter définitivement Staline. Et il m'a demandé de l'aider à le faire.

MASHA Comment t'y prendras-tu, Nadia?

NADIA C'est déjà fait. J'ai parlé à quelques membres du Comité central. Certains haïssent le Géorgien. Je suis sûre qu'il sera démis. C'est seulement une question de temps.

MASHA Merde, Nadia. J'ai dit à Volodia que le téléphone était en panne.

NADIA Et tu t'imagines vraiment qu'il te croit?

MASHA Ne comprends-tu pas qu'il est un prisonnier ici, que sa santé, sa protection ne sont que des prétextes? Tout est fini, Nadia.

Tu le rends encore plus malade qu'il ne l'est.

NADIA Au contraire. Je suis en train de le guérir

- Dans l'univers d'Hiro-Hito, la seule femme est l'impératrice, et elle n'intervient que dans une seule scène. C'est un personnage effacé, consentant mais lucide.

HIRO-HITO Vous vous portez bien, a entendu dire l'Empereur.

IMPÉRATRICE L'Empereur a bien entendu.

HIRO-HITO Cela fait si longtemps que nous ne nous sommes vus.

AU CHAMBELLAN Prenez son éventail.

CHAMBELLAN L'éventail.

Chambellan sort. Rires étouffés

Hiro-Hito prend ses mains, ils vont s'asseoir,

Hiro-Hito tente gauchement de l'enlacer,

elle lui caresse la tête

HIRO-HITO L'Empereur l'a fait. Maintenant, nous sommes libres.

IMPÉRATRICE Qu'est-ce qu'il a fait?

HIRO-HITO Il n'est plus un dieu. Il a renoncé à son destin.

IMPÉRATRICE C'est bien ce que je pensais.

HIRO-HITO Comment? N'aurait-il pas dû le faire?

IMPÉRATRICE Où était le problème?

HIRO-HITO L'Empereur ne se sentait pas bien. Pas bien du tout.

IMPÉRATRICE Pouvez-vous m'aider à enlever mon chapeau?

HIRO-HITO Peut-être pourriez-vous venir ici? Ce serait plus confortable.

IMPÉRATRICE Qu'y a-t-il, vous n'y arrivez pas?

Hiro-Hito essaie de défaire le chapeau

IMPÉRATRICE Oui, très bien. C'est cela, c'est cela.

Donc, que va-t-il se passer, maintenant que l'Empereur est un simple mortel? Que faire?

HIRO-HITO Il a écrit un nouveau poème, mais il n'en saisit lui-même pas l'essence. Avez-vous envie de le lire?

IMPÉRATRICE Oui, faites donc. Lisez-le-moi.

Dans ces figures de femmes, on pressent les figures déployées dans le troisième volet du triptyque. La troisième et dernière partie de la trilogie, *Atropa. La vengeance de la paix*, retourne à la mère de

toutes les guerres, la tristement célèbre guerre de Troie. Tom Lanoye et Guy Cassiers ont adapté en toute liberté les grandes tragédies grecques. Ils se sont focalisés sur Agamemnon, le commandant en chef des Grecs, et les femmes dont il a fait des victimes : sa superbe belle-soeur Hélène, qui lui fournit l'excuse pour commencer une guerre ; sa fille Iphigénie, qu'il sacrifie pour garantir des vents favorables à sa flotte ; sa femme Clytemnestre dont il refuse d'écouter les supplications ; enfin, les Troyennes (la reine Hécube, sa fille Cassandre et sa belle-fille Andromaque) dont il tue les époux, les frères et les fils. Dans une nouvelle fin, puissante et inattendue, toutes ces femmes défient Agamemnon et le mettent en face de la faillite ultime de son pouvoir.

Wolfskers met donc en scène l'inquiétude du regard féminin porté sur le pouvoir, et *Atropa* en signe la condamnation : les femmes seront la conscience du monstre.

Actualités

→ **Faire faire une enquête : quels liens entre cette époque, cette pièce et le monde actuel ?**

Ouvrir un espace de dialogue, et de conscience politique et citoyenne. Réinterroger l'Histoire, par le filtre d'un changement de point de vue et comme le dit Cassiers, se demander « À quel moment on passe du compromis passable à la collaboration. ». Nous sommes responsables du mal. Telle est la méthode de Cassiers : nous inviter à aller plus loin, à développer un sens aigu de la réflexion citoyenne.

On pourrait se servir de la chanson de Jean-Jacques Goldman, *Né en 17 à Leidenstadt*, (Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman, 1991, *Fredericks, Goldman, Jones*) (cf. annexe n°8)

→ **Inciter les élèves à élargir l'application de cette figure du monstrueux présentée dans *Wolfskers*, à leur actualité : où est-il présent ?**

→ **Recueillir une matière : coupure de journaux, photos, caricatures, références cinématographiques et picturales, enregistrements sonores enrichis du regard factuel des historiens, si possible points de vue des vaincus interrogeant celui des vainqueurs.**

Quelques exemples :

- *Le Rapport Brodeck* de Philippe Claudel, Stock 2007
- *Valse avec Bachir*, d'Ari Folman, film d'animation 2008
- *Dans le nu de la vie, Une saison des machettes, la Stratégie des antilopes*, de Jean Atzfeld
- *Le Pianiste*, de Władysław Szpilman et son adaptation par Roman Polanski en 2002

Nul doute que transparaîtront ainsi la richesse et la diversité de la matière historique contemporaine, avec cette question du positionnement de chacun face au mal, question qui sous-tend le *Triptyque du pouvoir*.

PROLONGEMENTS

→ **Élargir la réflexion sur le lien entre le théâtre et le politique ou le théâtre engagé.**

Dans ce triptyque, la seconde guerre mondiale joue un rôle déterminant et les interactions entre le théâtre et le politique sont flagrantes (cf. buste de Napoléon sur le bureau de Hiro-Hito dans *Le Soleil*). On peut alors lancer une recherche sur d'autres pièces de théâtre centrées sur le thème du pouvoir et de la figure du tyran Agamemnon dans *Atropa*, les héros shakespeariens, leurs avatars contemporains pour le théâtre de l'absurde, *Le Roi se meurt* de Ionesco, *Caligula* de Camus, *Macbett* de Ionesco, *Ubu Roi* de Jarry... Le foisonnement de ce thème est immense.



→ **Dissertation : comment le théâtre permet-il une représentation du pouvoir et dans quel but ?**

On pourra utiliser les textes suivants :

Texte A - Alfred Jarry, *Ubu Roi*, acte III, scènes 3 et 4, 1888

Texte B - Jean-Paul Sartre, *Les Mouches*, Acte II, scènes 3 et 4, 1943

Texte C - Albert Camus, *Caligula*, acte II, scène 5, 1944

Texte D - Eugène Ionesco, *Le Roi se meurt*, 1962.

Comme le dit Cassiers dans l'émission *Comme au théâtre* de J. Gayot, en direct de l'ancien conservatoire d'Avignon, le 7 juillet à 22H15, - l'émission peut être podcastée sur le site de France Culture -, : « *Le théâtre se penche sur les grands maux du monde* ». On sait qu'il a choisi de retourner à Anvers après la victoire de l'extrême droite, comme une réponse possible de l'art aux dérives du pouvoir : « *Qu'avons-nous vu au Rwanda, en Iraq, en Palestine, à Sarajevo ? À première vue, quantité de choses : nous sommes submergés d'informations, d'images, de souffrances et de violences. À force de visibilité tapageuse et de présence médiatique, cette douleur court le risque de devenir virtuelle. Un spectacle de théâtre est aussi une tentative de soustraire la souffrance à cette machine « à représenter ». Le théâtre est un lieu où la souffrance se soustrait à la politique de la médiatisation pour se retrouver ?* ».

→ À partir de ces pistes, on peut proposer un débat nourri par la réflexion de Proust située à la fin de *La Recherche du temps perdu* : « *La recreation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'oeuvre d'art ?* »

Si l'on considère le nombre croissant de créations théâtrales mêlant le théâtre et le politique lors de cette édition 2008 du festival d'Avignon, comment peut-on expliquer cette étroite corrélation ?

→ En quoi le théâtre est-il le lieu privilégié de cette pensée qui, se fondant sur l'Histoire, la rend à son actualité, ouvre enfin l'accès à « *cette brèche entre le futur et le passé dans lequel se tient l'homme* » (Hannah Arendt) ?





© Christophe Raynaud de Lage
Mefisto for ever

Les dossiers
« Pièce (dé)montée »
disponibles pour
le Festival d'Avignon 2008

- Paul Claudel, *Partage de Midi*, m.e.s. Gaël Baron / Nicolas Bouchaud / Charlotte Clamens / Valérie Dréville / Jean-François Sivadier
- Dante, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, m.e.s. Romeo Castellucci / Societas Raffaello Sanzio
- Jeroen Olyslaegers, *Wolfskers*, m.e.s. Guy Cassiers / Toneelhuis
- *Attraction*, Johann Le Guillerm
- *Je tremble (1 et 2)*, Joël Pommerat
- Kaj Munk, adaptation de Marie Darrieussecq, *Ordet (La Parole)*, m.e.s. Arthur Nauzyciel
-
- Dossier d'informations Festival d'Avignon 2008

Tous ces spectacles
tourneront en France
la saison prochaine.

Nos remerciements chaleureux à l'équipe du Festival d'Avignon qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Merci également à la Cinémathèque française et à Océan Films Distribution pour l'iconographie d'Alexandre Sokourov. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Contact : CRDP d'Aix-Marseille, eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr T.04 91 14 13 87

Comité de pilotage et de validation
Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé de Lettres, conseiller Théâtre au département « Arts et Culture » (Scéren-CNDP)

Auteurs de ce dossier
Anne FAURIE-HERBERT, enseignante de Lettres
Corine ROBET, enseignante de Lettres

Directeur de la publication
Alain BALTAYAN, directeur du CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale
Dominique BUISINE,
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Responsable de collection
Marie FARDEAU,
CRDP de l'Académie de Paris

Chef de projet
Eric ROSTAND,
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages
Nathalie PAUTRAT-BONIS,
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*

Annexes

ANNEXE 1 = ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS

Propos recueillis par Jean-François Perrier
pour le dossier de presse du Festival d'Avignon 2008

Après *Mefisto for ever* en 2007, vous revenez au Festival d'Avignon avec deux nouveaux spectacles *Wolfskers* et *Atropa, La Vengeance de la paix*. L'ensemble forme-t-il une trilogie ?

Guy Cassiers - C'est une trilogie qui s'est construite dans mon esprit au fur et à mesure que nous avançons dans le travail sur *Mefisto for ever*. Il n'y avait pas un projet pré-établi même si j'avais envie depuis très longtemps de travailler sur les scénarios du réalisateur russe Sokourov. L'occasion s'est donc présentée quand j'ai pensé à un travail plus vaste sur les rapports entre l'art, les artistes et le pouvoir. Dans *Mefisto for ever*, on se trouve à la place de l'artiste séduit par le pouvoir, dans *Wolfskers*, on est à la place du politicien qui se met au dessus du politique pour se positionner en tant que philosophe ou en tant qu'artiste et qui attend de ceux qui l'entourent la réalisation de ses rêves. Alors que *Mefisto* se déroule sur le plateau du théâtre, on se retrouve dans les coulisses avec les héros de *Wolfskers*, les coulisses du pouvoir. Ce qui réunit ces deux univers c'est que, plateau de théâtre ou coulisses du pouvoir, on se situe dans des lieux qui protègent, qui cachent, des sortes de bunkers isolés de l'extérieur. Dans *Atropa, La vengeance de la paix*, on s'intéresse à la cruauté de la guerre de Troie, la mère de toutes les guerres, en la transposant dans l'univers de la guerre d'Irak. Cette fois, nous sommes à la place des victimes, celles qui subissent ce dont nous avons parlé dans les deux premières parties de cette trilogie. Nous avons choisi de prendre comme symboles de ces victimes toutes les femmes qui ont souffert à cause des choix politiques d'Agamemnon. À travers ces horreurs universelles, nous cherchons plus globalement à parler de la tragédie en nous situant dans les zones d'ombre des comportements humains. Dans ce travail, il n'y a ni bons ni méchants, juste des hommes pleins de contradictions.

Derrière les héros même monstrueux, vous cherchez l'humain ?

G.C. - Oui, même pour Hitler dont les actions ont été parmi les plus monstrueuses du XXe siècle. Il rêvait, il mangeait, il riait, il vivait un quotidien fait aussi de toutes petites choses très banales. Notre démarche est aussi valable pour Lénine et Hiro-Hito qui sont les deux autres héros de *Wolfskers*. Mais nous sommes très attentifs à ne pas les rendre séduisants et à empêcher toute identification personnelle, nous voulons juste essayer de comprendre comment se produit le glissement de l'humain vers le monstrueux.

Le fait de travailler sur des scénarios de film et sur des images de cinéma plutôt que sur un roman a-t-il modifié votre façon de travailler sur les adaptations ?

G.C. - D'abord nous avons recomposé les trois films en une seule pièce en mettant les trois héros, et leurs trois univers personnels en même temps sur le plateau, tout en respectant l'idée que tout se passe en une seule journée dans la vie de ces trois héros. En ce qui concerne l'adaptation, il fallait partir des scénarios de Sokourov plus que de ses images de réalisateur, pour créer nos images de théâtre. Nous avons d'ailleurs rajouté des textes issus de *Mefisto for ever* et aussi des paroles historiques issues de discours de Hitler, Lénine ou Hiro-Hito. Nous n'avons rien écrit de plus même si nous avons rajouté, dans les entourages des trois héros, des personnages qui ne sont pas dans les films, que ce soit Staline, Mac Arthur ou Albert Speer. Quand nous utilisons des caméras vidéos sur le plateau c'est pour cerner au plus près le jeu des acteurs et non pas pour faire un film, même si cela nous permet aussi de créer avec presque rien sur le plan technique, une atmosphère et de composer l'univers mental des personnages grâce à de petites caméras. C'est pourquoi nous utilisons la vidéo qui permet ce voyage dans le cerveau des personnages.

Ces trois héros de Sokourov n'ont-ils pas rêvé leur peuple ?

G.C. - Ils l'ont surtout incarné au point d'imaginer que leur mort devait entraîner celle de tout leur peuple. Cette incarnation passe aussi par une quasi déification, d'essence pour l'empereur Hiro-Hito, créée de toute pièce pour Lénine et Hitler. On peut d'ailleurs penser que pour Hiro-Hito, devenir un homme en perdant son statut de dieu, fut le début d'une autre vie hors de l'enfermement plutôt qu'une chute dans l'enfer. S'il y a un rêve dans ces trois histoires, il se situe surtout dans

l'irréalité dans laquelle sont ces personnages, sortis du réel pour vivre dans trois univers hors du concret. Le déclin physique et mental qui les atteint vient de cet isolement, paralysant dans un système de pouvoir absolu, que même leur entourage ne peut plus briser. Le pouvoir est ce poison anesthésiant, cette belladone qui donne son nom aux deux spectacles, l'un en flamand, *Wolfskers*, l'autre en grec, *Atropa*.

Ces dictateurs ne sont-ils pas comme des acteurs obligés d'abandonner leurs rôles ?

G.C. - Oui mais ils abandonnent aussi leur propre corps, leur propre apparence. Ils se vident de leur substance. Ils se dénudent et entrent dans une grande solitude. Leurs rêves sont devenus impossibles à réaliser. Ils ne peuvent se l'avouer mais ça transparait dans leur comportement, leur allure.

Mais ils continuent leurs petites activités humaines quotidiennes, prendre le thé, s'occuper des insectes... ?

G.C. - Oui et ils continuent à philosopher en monologuant car ils n'attendent plus de réponses à leurs questionnements.

Le darwinisme leur est commun ?

G.C. - Oui pour des raisons différentes, ils étaient sensibles à la doctrine de l'évolution des espèces et dans le cas de Hitler, à l'idée de sélection naturelle qui permettait d'obtenir une race de seigneurs.

Ne craignez-vous pas que le fait de mettre sur le même plateau Hitler et Lénine puisse choquer ?

G.C. - Nous ne disons pas que Lénine est identique à Hitler ou à Hiro-Hito. Mais on ne peut plus nier aujourd'hui que Lénine et Hitler ont été tous les deux des idéologues qui ont sacrifié une partie de leur peuple pour le triomphe supposé de leurs théories. En Hollande, c'est le personnage de Hiro-Hito qui pose des problèmes car on peut le trouver un peu gentil alors que les troupes japonaises ont commis des massacres terribles, au nom de cet empereur, contre les hollandais qui vivaient en Indonésie — comme nous l'avons dit dans l'adaptation que nous avons fait de *Rouge décanté* que nous avons présenté au Festival d'Avignon en 2006. Mais notre propos est d'analyser le poison du pouvoir absolu, pas d'excuser ou de minimiser l'horreur de ce qu'il a produit. Le texte du spectacle est très clair de ce point de vue.

Sur quels documents avez-vous travaillé pour établir le texte d'Atropa. La Vengeance de la paix ?



© Koen Broos

Atropa

G.C. - Pour les textes des femmes, nous avons travaillé sur les textes d'Euripide en particulier *Les Troyennes*, dont Tom Lanoye a respecté l'écriture versifiée. Mais il a réécrit le texte pour le rendre universel afin qu'il puisse nous parler aussi d'aujourd'hui, en particulier de l'Irak. Nous avons ajouté aussi des extraits de discours de Georges W. Bush, de Ronald Rumsfeld qui sont dits en prose par Agamemnon. Nous aimerions aussi pouvoir utiliser les textes d'un blog d'une femme vivant à Bagdad, qui a commencé à écrire le jour où Georges W. Bush annonçait la fin de la guerre alors que pour elle, elle ne faisait que commencer. Cette femme qui raconte son quotidien et ses problèmes de témoin direct sera interprétée par un chœur d'actrices. C'est tout le talent de Tom Lanoye d'arriver à mêler ces paroles d'origines différentes. Il faut préciser que le mot Irak ne figurera pas dans le texte, ni celui de Georges W. Bush ou des autres personnages historiques. Il n'y aura pas de références précises mais tout le monde comprendra de quoi il s'agit.

À partir de quoi établissez-vous le parallèle entre la guerre de Troie et celle d'Irak ?

G.C. - Les origines même des guerres sont presque identiques, en tout cas au niveau des raisons avancées pour les déclencher. Il fallait se protéger contre un ennemi qui menaçait les manières de vivre, qui était un danger pour le devenir de ces manières de vivre. Il fallait protéger la sécurité des peuples... Dans les deux cas, il y a un prétexte, Hélène pour les Grecs, la bombe atomique pour les Américains. Enfin, les Troyens comme les Irakiens ne pensaient pas que leurs ennemis oseraient les attaquer.

En prenant des femmes comme héroïnes de *Atropa*, *La vengeance de la paix* vous voulez les présenter en victimes objectives des guerres ?

G.C. - Dans la tragédie grecque en effet ce sont elles qui perdent leurs maris et leurs enfants, qui sont traitées en esclave, qui sont sacrifiées pour les besoins des guerriers, pour satisfaire les dieux et obtenir un avantage militaire. Leurs destins sont d'ailleurs intimement liés.

Quelle scénographie imaginez-vous pour *Atropa* ?

G.C. - Comme ce sera le dernier épisode de la tragédie, il y aura des éléments de décors des deux premiers spectacles et un travail de vidéo qui sera toujours lié au plateau. Il n'y aura pas d'images de guerre ou d'images venant de l'extérieur.

Vous êtes devenu un habitué du Festival d'Avignon. Qu'est-ce que vos séjours successifs vous ont apporté ?

G.C. - Une grande reconnaissance en France et en dehors de la France, ce qui nous permet aussi de trouver des financements pour des projets qui sont initiés avec plusieurs partenaires. C'est aussi une occasion de faire connaître tout le travail que nous faisons avec les créateurs associés à la Toneelhuis d'Anvers, Benjamin Verdonck, Sidi Larbi Cherkaoui qui maintenant ne sont plus seulement des interprètes mais de vrais créateurs avec des projets personnels, reposant sur des visions différentes du théâtre et des pratiques théâtrales. Cette diversité est une énorme richesse pour la vie de notre institution.

ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS

Propos recueillis par Jean-François Perrier pour le dossier de presse du Festival d'Avignon 2006 lors de la présentation de *Rouge décanté* de Guy Cassiers

Vous venez pour la première fois en France présenter votre travail suite à l'invitation du Festival d'Avignon. Comment êtes-vous devenu metteur en scène ?

Guy Cassiers - J'ai commencé par étudier la lithographie, le dessin, le fusain et la peinture dans une école d'arts graphiques. J'ai gardé de cet apprentissage le goût de transformer les choses que je voyais en une autre. À l'époque, je n'avais pas l'impression d'avoir quelque chose à dire et j'avais donc beaucoup de temps pour regarder autour de moi. Dans les années quatre-vingt, mon seul travail artistique consistait à organiser des fêtes pour les étudiants de mon école des Beaux-arts d'Anvers, dans une période où il était impossible à de jeunes gens comme nous, de pénétrer dans les institutions culturelles. C'était la dernière phase du mouvement punk, nous ne savions pas ce que nous voulions dire ou faire mais nous voulions exister. Ces fêtes nous permettaient de nous promener à travers l'Europe et de découvrir des cultures différentes. Nous pouvions alors rassembler des artistes venus d'horizons et de pratiques très divers. Puis, peu à peu, des responsables de lieux ou d'institutions culturels sont venus nous voir car nos fêtes avaient acquis la réputation d'être devenues de véritables performances artistiques. En fait, nous faisons du théâtre avant même de savoir consciemment que nous en faisons. La diversité des artistes avec lesquels je travaillais permettait un dialogue autour d'un matériau commun puisque nous n'avions pas d'argent et que nous devons tout faire nous-même, à la manière d'une troupe amateur. À nos côtés, il y avait Jan Fabre et Jan Lauwers.

Vos performances ne réunissaient que des artistes ?

G.C. - On demandait souvent à des gens qu'on rencontrait par ailleurs dans les lieux que l'on fréquentait de participer à nos performances. Ainsi, les danseurs qui venaient participer n'étaient pas

des danseurs professionnels mais des danseurs qu'on trouvait dans les dancings : il y avait donc un côté « très amateur » mais aussi très naturel dans nos expériences. C'est dans ce cadre que j'ai fait ma première mise en scène en travaillant sur *Gaspard* de Peter Handke. C'est vraiment mon travail fondateur. Ce personnage, qui est mis à l'écart mais à qui l'on a donné la possibilité de communiquer en apprenant le langage tout en restant incapable d'exprimer sa vie intérieure, représente pour moi la question la plus centrale de mon travail. Ce que raconte *Gaspard*, c'est que si la civilisation a besoin de lois communes, l'art en tant que pensée individuelle, peut créer ses propres lois.

Ensuite, vous avez travaillé dans des théâtres institutionnalisés ?

G.C. - Je suis devenu directeur du Oud Huis Stekelbees, le plus petit théâtre pour jeune public à l'époque, à Gand, mais je n'ai jamais fait une production destinée seulement aux enfants car je ne peux pas travailler en fonction du public qui va venir voir mes productions. Pendant cinq ans, de multiples discussions ont d'ailleurs eu lieu après chaque spectacle pour savoir si c'était vraiment destiné aux jeunes ou non. Après, j'ai travaillé pendant six ans en indépendant dans des théâtres et des centres d'art qui me donnaient les moyens de monter des projets, dont un notamment avec des personnes handicapées mentales pendant toute une année. Ce fut ma première performance dans un grand espace, mais surtout, c'est la première fois que j'ai cherché une langue nouvelle pour communiquer avec le public.

« Une langue nouvelle » ?

G.C. - Pour moi, les sens sont primordiaux et chaque discipline artistique doit les stimuler. Si on regarde un film américain, on voit très bien comment l'oeil et l'oreille sont stimulés afin de faire croire à un monde virtuel. À l'origine même du théâtre, il y a le mensonge assumé puisque l'on sait que l'acteur a préparé quelque chose destiné au public et c'est par l'imagination, celle de l'artiste sur la scène et celle de l'artiste qui existe en chaque spectateur, qu'on peut créer de nouveaux regards sur la réalité. Pour moi, c'est la grande différence entre le cinéma et le théâtre. Dans mes spectacles, les différents médias que j'utilise – caméras, images vidéo, paroles projetées et musiques – disposent d'une grande autonomie. Finalement, c'est le spectateur qui façonne la représentation. En tant que metteur en scène, je mets à disposition les couleurs et les pinceaux nécessaires, mais c'est le spectateur qui peint le tableau. Le théâtre n'est pas dans le « faire croire » mais il stimule la fantaisie du spectateur en faisant circuler des informations pour l'ouïe, la vue et qui sait, un jour peut-être l'odorat ! Un parfum de lavande pourra peut-être se répandre au cloître des Célestins !

Vous travaillez surtout sur des textes littéraires ?

G.C. - Bien que travaillant dans le théâtre, je suis très amateur de films, de musiques, de littérature, et c'est dans ces matériaux que je trouve les impulsions qui vont faire naître mon théâtre. Pour moi, la façon de raconter une histoire a beaucoup changé au cours des cinquante dernières années. Avant, la télévision n'existait pas et tout le monde allait au théâtre pour voir la « réalité ». Aujourd'hui, la réalité a changé de mains, elle dépend d'autres médias et c'est peut-être un bien, car le théâtre, qui avait la lourde tâche de montrer la réalité quotidienne, peut maintenant montrer la réalité du futur. J'habite une ville dans laquelle des milliers de stimuli sensoriels peuvent vous atteindre à chaque instant. Aujourd'hui, je ne suis plus obligé de me protéger contre cette masse de sensations. Dans les grandes villes, on apprend à ne pas voir et à ne pas entendre. Ce qui est beau au théâtre, c'est que, grâce à l'isolement dans lequel on est dans la salle, on peut redécouvrir la force de la mémoire inconsciente et des sensations. Nous ne sommes plus obligés de raconter une histoire uniquement par l'intermédiaire des dialogues dramatiques mais on peut utiliser beaucoup d'autres moyens scéniques. Ce que j'aime faire, ce n'est pas seulement suivre une intrigue que l'on raconte au spectateur mais c'est aussi entrer dans l'esprit des gens, dans leur monde intérieur.

Comment avez-vous choisi *Rouge décanté* ?

G.C. - Je choisis les textes uniquement sur l'émotion que j'ai à la lecture. Pour *Rouge décanté*, j'ai eu un choc immédiat que je n'arrivais pas à analyser, mais très rapidement, j'ai su que je devais le mettre en scène pour comprendre ce qui m'avait troublé. C'est toujours ainsi que je fonctionne : dans le désir de faire partager au public le moment de trouble que j'ai eu à la première lecture. *Rouge décanté* est le troisième épisode d'une aventure qui en comprendra quatre. Cette tétralogie a commencé à la lecture du roman *Le Garçon boucher* de Patrick McCabe, histoire d'un enfant abandonné dans une situation très difficile. Ce premier spectacle était joué par un comédien, seul en scène, qui dialoguait avec des textes qui défilaient sur un écran. Grâce au regard du comédien et

aux animations graphiques des textes, les spectateurs pouvaient imaginer les autres personnages qui n'apparaissent pas sur scène. Le second spectacle était inspiré du *Seigneur des guêpes*, de Ian Banks, histoire d'un adolescent coupé du monde qui se construit un univers morbide. Avec *Rouge décanté*, on retrouve un personnage qui ne peut pas vivre une vie « normale » et qui pour survivre doit écrire un livre où il se raconte. C'est une œuvre très proche de l'univers proustien puisque le héros est tellement lié au passé qu'il ne peut avoir une relation normale avec le monde réel qui l'entoure. Jeroen Brouwers raconte l'histoire d'un homme qui cherche à oublier le passé sans y parvenir, qui voudrait presque effacer le passé pour enfin trouver un futur. Le roman a été un grand succès public mais il a été très critiqué par des auteurs qui lui reprochaient de ne pas avoir décrit la réalité historique. Jeroen Brouwers a toujours dit que son livre est un roman, qui raconte le regard d'un enfant de cinq ans sur ce qui se passait dans le camp d'internement que les Japonais ont construit pour les résidents hollandais en Indonésie, sur ce qu'il a ressenti pendant ces années et surtout sur ce qui a été détruit irrémédiablement dans son rapport à sa mère puis plus généralement dans son rapport aux femmes, une fois devenu adulte. Le dernier épisode de cette tétralogie que je viens de mettre en scène, *Hersenschimmen*, de J. Bernlef, parle d'un homme atteint de la maladie d'Alzheimer qui perd progressivement prise sur la réalité et ne vit plus que dans le passé à travers une multitude d'impressions sensorielles avant de s'effacer définitivement. À travers les yeux de ce malade, on peut voir comment un artiste peut regarder le monde autrement. Cela est lié pour moi au livre d'Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, où il explique que le brouillard londonien était une chose désagréable et malsaine jusqu'au jour où un peintre l'a représenté sur une toile et où le regard porté sur lui a changé. Un artiste a le pouvoir, disons la capacité, de transformer la façon dont on voit le monde. C'est ce que le théâtre devrait faire pour chaque spectateur.

Pour construire *Rouge décanté*, avez-vous adapté le roman de Jeroen Brouwers ?

G.C. - Dirk Roofthoof et moi-même avons travaillé en étroite collaboration. Nous avons supprimé certains passages car le roman est assez long mais nous n'avons pas changé un seul mot du texte. Nous avons conservé notamment intégralement les premiers chapitres. Par ailleurs, nous avons voulu également aborder tous les thèmes évoqués par l'auteur pour permettre au spectateur de bien entrer dans le style de l'écriture, qui est comme un roman policier à la construction très mathématique. Et comme dans le polar, ce n'est qu'à la fin que l'on peut reconstituer l'histoire : en mettant les morceaux du puzzle les uns à côté des autres. D'ailleurs, à Avignon, la pièce sera présentée pour la première fois en langue française.

Qu'est-ce que l'utilisation de la vidéo apporte à votre travail ?

G.C. - Pour moi, la vidéo est un moyen parmi d'autres pour raconter une histoire, comme peut l'être la musique ou la lumière. C'est un outil que j'utilise souvent pour filmer en direct sur le plateau le ou les comédiens. Dans *Rouge décanté*, tout est filmé en direct. Il y a sept caméras mais pas de caméramans : il n'y a donc personne entre le public et l'acteur. C'est l'acteur qui choisit laquelle des sept caméras vers laquelle il se déplace. En ce sens, il est dans cet instant comme un réalisateur. Il y a juste un régisseur qui transforme les images reçues. Cela pourrait ressembler à un concert de jazz car il y a une structure de base pré-établie, mais des variations permanentes. Pour moi, le point de départ du théâtre, c'est la présence physique de l'acteur et rien ne doit troubler cette présence sur scène. La vidéo est un moyen utile pour doubler ou tripler l'image de l'acteur. On peut ainsi agrandir ou diminuer la taille du visage, l'acteur devenant alors, aussi petit qu'un enfant, ou on peut choisir seulement un détail : la main, l'oreille... À partir d'un détail, on peut imaginer ce qui se passe à l'extérieur du cadre choisi. Le public a le choix de regarder l'acteur ou les images que l'acteur est en train de créer. Toute la scène devient l'intériorité de cet acteur, on est comme absorbé à l'intérieur de lui.

ANNEXE 3 = ENTRETIEN AVEC GUY CASSIERS ET TOM LANOYE

Propos recueillis par Jean-François Perrier

La pièce *Mefisto for ever* que vous mettez en scène n'est pas une adaptation du roman de Klaus Mann mais un texte original à partir de l'œuvre romanesque ?

Guy Cassiers - C'est une pièce nouvelle qui respecte l'idée originale et la philosophie du texte de Klaus Mann, mais qui s'appuie aussi sur d'autres matériaux, en particulier des documents historiques concernant l'histoire vraie des personnages du roman. Toutes ces informations ont servi à construire des personnages de théâtre différents de ceux du roman, plus complexes peut-être, plus proches de la réalité en tout cas.

Tom Lanoye - Avant l'écriture de la pièce, j'ai dialogué avec Guy Cassiers mais aussi avec le dramaturge et certains des acteurs. Ensuite, j'ai écrit ma pièce en tenant compte de tout ce qui a été dit dans la phase de préparation. C'est ma façon de travailler.

Vous avez donc travaillé aussi sur la vie réelle des actrices et des acteurs qui peuplent le roman de Klaus Mann ?

T.L. - Oui, mais nous avons d'abord travaillé sur les deux adaptations déjà existantes du roman : l'adaptation pour le théâtre faite par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil et l'adaptation pour le cinéma d'Istvàn Szabo. Le livre de Mann est un pamphlet écrit au moment où se déroulaient les événements en Allemagne, en 1936, et la question dramaturgique était de savoir : que faire d'un pamphlet au théâtre ? Nous avons aussi constaté en travaillant sur les documents historiques que Gustav Gründgens, l'acteur qui est au centre du récit, avait réussi à sauver des intellectuels et des acteurs juifs ou communistes pendant la guerre, qu'il avait aussi critiqué le système, qu'il avait mis en scène *Richard III* de Shakespeare en se moquant de Goebbels, ce qui était bien sûr interdit dans l'Allemagne nazie. Nous avons pensé que si nous évitions la caricature du méchant entièrement méchant, si nous étions nuancés, nous pourrions aller plus loin dans l'analyse du comportement de celui qui pense qu'il peut lutter « contre » le système en étant « dans » le système. Il faut sans cesse se demander ce que l'on aurait fait dans la même situation et toujours penser que le théâtre est le lieu du doute. Si on condamne a priori sur la scène du théâtre, s'il n'y a pas d'antagonisme possible, on en revient au pamphlet qui, pour moi, n'y a pas sa place.

G.C. - Se poser la question du doute était très important, c'était la toute première question à se poser dans une ville comme Anvers où un pourcentage très élevé de la population vote à l'extrême droite. Comment se situe l'artiste dans cette situation ? Quelle est sa place ? Quel dialogue peut-on avoir aujourd'hui avec la population dans cette ville ?

Les pratiques artistiques doivent-elles se poursuivre, quel que soit le contexte politique qui les entoure ?

T.L. - Nous ne sommes pas à Anvers dans une situation aussi tragique que dans l'Allemagne des années trente, la question ne se pose pas encore dans ces termes. Mais nous pouvons nous servir du contexte historique de l'Allemagne nazie pour nous poser ces questions. Nous les posons d'ailleurs avec une distance que n'avait pas Klaus Mann et surtout, nous savons ce qui s'est passé après la chute du nazisme. C'est pour cela que nous avons rajouté une scène à la fin de notre pièce. Elle se passe au moment où les communistes allemands prennent le pouvoir à l'Est de l'Allemagne, lorsque Staline dit des artistes qu'ils doivent être « les ingénieurs de l'âme ». Alors la question de l'artiste dans la société dépasse le cadre du nazisme, elle est devenue quotidienne et universelle, et aujourd'hui nous savons que si les réponses à cette interrogation ne sont pas si simples à donner, il faut de toute façon éviter le manichéisme. Est-il possible d'avoir de la compréhension, de la compassion pour les artistes qui pensent pouvoir continuer à faire de la résistance avec de l'Art ?

Pour poser cette question, utilisez-vous des textes de nature différente ?

T.L. - À côté des extraits du roman de Klaus Mann, nous utilisons des extraits de pièces de Shakespeare, Tchekhov, Goethe et des textes politiques, dont des extraits d'un célèbre discours de Goebbels.

G.C. - Nous utilisons les textes classiques du répertoire pour mieux comprendre comment l'acteur, le personnage central de la pièce, progresse à l'intérieur de sa propre réflexion grâce à ces personnages théâtraux dont il emprunte les pensées. Il cherche à établir un dialogue avec sa propre réalité à travers les fictions qu'il joue et en même temps, il se cache derrière elles. Le théâtre devient un

devient un bunker dans lequel il s'enferme et à la fin il n'y a plus que le silence, l'acteur étant incapable de parler à la première personne tellement il a pris l'habitude de parler à travers les personnages qu'il incarne. Si on lui pose une question directe et personnelle, il ne peut que balbutier sans vraiment répondre.

Les pièces classiques que vous utilisez ont-elles toutes été jouées par Gustav Gründgen ?

T.L. - Oui, nous avons découvert lors d'une remise de diplôme à l'Université libre de Berlin un discours fait par un très grand critique dramatique allemand d'origine juive polonaise, dans lequel sont cités tous les rôles joués par Gustav Gründgens pendant la période de Weimar puis après l'arrivée des nazis au pouvoir. Ces rôles furent pour lui des émerveillements successifs.

Avez-vous situé le déroulement du spectacle dans la période historique du nazisme ?

G.C. - Il y a des références à l'époque du nazisme, mais si on regarde les costumes, il est très difficile de savoir où nous nous situons car la mode actuelle emprunte beaucoup à cette période. Le spectateur doit pouvoir être à la fois dans le passé et dans le présent, sans que cela lui pose de problème. Ainsi, il peut suivre les transformations successives des personnages et comprendre que le seul qui ne change pas de costume est Gründgens. Pour lui, le changement est uniquement cérébral.

Toute la pièce se déroule dans le théâtre, sur la scène du théâtre ?

T.L. - Il fallait une unité de lieu, et ce lieu ne pouvait être que le théâtre qui est le centre de la vie de Gründgens. Pour nous, il est aussi évident que les politiciens qui viennent rencontrer l'acteur dans le théâtre sont eux-mêmes des acteurs... Il y a une compétition sur la scène entre ces deux types d'acteurs. Ce sont presque des concurrents et c'est là une des clefs de notre adaptation.

Les politiques ont-ils besoin du théâtre ?

G.C. - Les politiques peuvent se prendre pour des artistes, Hitler lui-même se prenait pour un artiste. Il pensait avoir une vision artistique de l'avenir de l'Allemagne, une vision grandiose hors du réel même.

Qu'est ce qui, d'après vous, motivait Gustav Gründgens ? L'amour du théâtre, le désir de lutter contre le système de l'intérieur, son amour pour lui-même et pour le succès ?

G.C. - Au fur et à mesure que le spectacle avance, il y a des déplacements dans ses convictions. Au début, il pense que le théâtre peut donner des armes pour lutter contre le nouveau système mais ensuite il ne peut plus justifier ce choix que par le désir de sauver quelques individus. Plus il se rend compte que tout disparaît autour de lui, dans ce théâtre qui est sa vie, plus il s'enferme dans des justifications auxquelles il a du mal à croire.

Que lui reste-t-il comme idéal alors ?

G.C. - Il ne reste que l'Art pour l'Art, il ne reste que la forme du théâtre puisque le contenu et la fonction disparaissent. Il refuse cependant d'admettre que le régime absorbe son théâtre.

T.L. - Il ne lui reste que la vanité, cette vanité qu'il utilise pour jouer ses personnages. Dans ses rapports avec les politiques, il ne sait plus qui est le diable, qui est Méphisto, qui cherche à séduire, qui est séduit. Il est fasciné par les politiques comme les politiques sont fascinés par les acteurs qui savent faire des choses qu'eux ne savent pas faire, et particulièrement de recevoir des applaudissements simplement en jouant, sans rien faire de concret, sans avoir le moindre pouvoir. Bien sûr, l'acteur, lui, peut avoir un sentiment du pouvoir grâce à cela. Mais si l'on regarde attentivement son fonctionnement, ou même celui de la religion, on s'aperçoit très vite que le pouvoir n'est qu'une mise en scène du pouvoir. Les fascistes avaient besoin des parades, des déguisements, des costumes, de musique... Et bien sûr ils faisaient du mauvais théâtre. Cette fascination se retrouvait même dans leur vie privée puisque Goebbels, comme Göring, avait une maîtresse actrice. Il y a une projection évidente.

G.C. - Nous avons monté le spectacle de sorte qu'au début, le politicien est d'abord spectateur du groupe d'acteurs qui est au centre de la scène alors qu'à la fin les politiques et leurs discours se retrouvent au centre de la scène et les acteurs deviennent spectateurs.

T.L. - Au centre de notre pièce, il y a l'idée que le théâtre, le lieu théâtre, devient l'arène dans laquelle la politique et l'art se combattent.

Chez Klaus Mann, le nazi est le diable. Qui est le diable de notre époque ?

G.C. - Nous-mêmes peut-être, enfin une part de nous-mêmes. Il est dangereux de chercher des diables que l'on identifie comme le mal absolu. Diaboliser des diables est contreproductif.

T.L. - Si le diable c'est l'autre, cela veut dire que nous nous considérons comme un dieu sans reproche. Ce manichéisme est dangereux et gomme le rôle que nous avons dans l'avancée des idées diaboliques. Nous sommes tous confrontés à un vrai dilemme, mais ce dilemme ne disparaîtra pas simplement parce que l'on ne veut pas en parler. Les Italiens ont choisi pendant les dernières années de faire majoritairement confiance à un « paillasse », Berlusconi, alors qu'ils ont refusé « le professeur » Prodi, c'est-à-dire qu'ils ont choisi le comédien charmeur plutôt que le penseur un peu rébarbatif, sans doute parce qu'ils s'y retrouvaient mieux. Un démagogue sans charme ne fera jamais carrière.

Pourquoi dans votre pièce, l'acteur est-il flamboyant quand il joue un rôle mais assez terne quand il redevient lui-même ?

G.C. - On a cherché à ce que le public puisse s'identifier à l'acteur, aussi bien à sa grandeur qu'à sa petitesse. Il doit être aussi un homme banal pour qu'on puisse croire à son idéal au début de la pièce. Si l'on n'y croit pas, la progression dramatique ne peut fonctionner et n'a pas d'intérêt.

Dans votre précédent spectacle venu au Festival en 2006, *Rouge décanté*, vous faisiez un travail précis et fascinant avec les techniques vidéo. Est-ce encore le cas avec *Mefisto for ever* ?

G.C. - Dans la première partie de la pièce, il y a deux manières de jouer avec le public : une adresse directe et une adresse par caméras interposées. Lorsque les acteurs jouent des rôles du répertoire théâtral, il faut créer une illusion autre que celle du plateau. On joue de la dualité des illusions.

La dernière scène du spectacle n'a aucun rapport avec le roman puisqu'elle se situe après la chute du nazisme. Quelle nécessité aviez-vous de poursuivre ainsi l'histoire de Gründgens ?

T.L. - Parce que Gründgens ne comprend pas pourquoi il en est arrivé là au moment où le régime nazi s'effondre. Il sait qu'il a perdu, mais ne sait pas pourquoi et comment cet échec est arrivé. Il souhaiterait pouvoir recommencer comme si de rien n'était, mais cela n'est plus possible. Quand une jeune actrice lui demande une « vraie douleur », « une vraie passion », quand elle lui demande : « qu'est ce que tu sens ? » il ne peut répondre que : « Je sens... Je... Je... Je... ». Il n'y a plus que du vide, même si les nouvelles autorités lui demandent de poursuivre son travail, mais dans une direction différente. Il y a du tragique dans cette vie d'acteur entièrement consacré à son art. Dans la dernière interview qu'il a donnée avant sa mort, Gründgens dit qu'il est pour la première fois de sa vie en vacances car avant il a passé son temps « à jouer ». Il ne dit pas « à travailler » mais « à jouer »...

Certains acteurs en France ont refusé de jouer pendant l'occupation nazie. Est-ce aussi une possibilité ?

G.C. - Bien sûr ; quand on a le sentiment que l'on n'est plus capable de dire ce que l'on veut ou ce que l'on doit dire, il faut trouver un autre moyen pour faire connaître son opinion. Le silence en est un. Mais c'est au spectateur à la fin du spectacle de se poser la question de la position juste.

T.L. - Le drame de Gründgens c'est justement de ne pas avoir voulu faire de choix, il a fait celui de ne pas en faire. Certains acteurs dans l'ultime scène de la pièce se posent, eux, la question du choix après l'apocalypse. Ils pensent qu'il n'est même plus possible de jouer comme d'autres pensaient qu'il n'y avait plus de poésie possible après Auschwitz. C'est une vraie question que le silence. Mais aussi de savoir si l'être humain peut vivre sans côtoyer des pratiques artistiques.

Vous avez pris la direction du Toneelhuis avec un projet autour d'un noyau artistique mêlant la danse, le cinéma, la vidéo, la musique et le théâtre. Où en êtes-vous après une année de pratique ?

G.C. - Nous voulons décloisonner les pratiques artistiques, les faire travailler ensemble ou côte à côte en fonction des projets. En ce qui concerne le théâtre, nous travaillons avec un noyau d'acteurs qui ne forment pas une troupe permanente mais sont des compagnons réguliers. Il y a quinze ans, les autorités politiques anversoises voulaient anéantir les trois grands théâtres de la cité. Aujourd'hui, grâce à notre collectif artistique, il y a un dialogue à l'intérieur du théâtre et avec le public, ce qui pour l'instant connaît un réel succès. Je voudrais un théâtre qui, comme une pierre qui fait des ronds dans l'eau, émeut la ville, le pays et le monde, et qui s'en laissent émouvoir.

ANNEXE 4 : LE THÉÂTRE TRAVAILLÉ PAR LE CINÉMA ET RÉCIPROQUEMENT

En dehors de toute « cinéfication » plaquée, la mise en scène de théâtre est travaillée par le cinéma, en ce sens que, en plus du rôle de réservoir ou de relais des mythes et des formes qu'il assume comme triple mémoire – du siècle, d'un art et de la vie privée –, facilement accessible avec la vidéo, celui-ci a permis, en parallèle avec les progrès de l'éclairage, des technologies du son et de l'image, à la fois d'alléger (Giorgio Strehler) et de complexifier (Mathias Langhoff) l'esthétique du plateau. Le regard du public et des créateurs de la scène a été transformé, affiné par la photographie et le film, de même qu'il est aujourd'hui modifié par la télévision, la vidéo et les ordinateurs. Cependant, il faut souligner la présence obstinée dans la production cinématographique de films partant de pièce de théâtre ou bien prenant le théâtre pour sujet et/ou pour objet, tant en Europe qu'aux Etats-Unis et en Asie. L'inverse est d'ailleurs vrai et concerne la rupture d'une relation unilatérale qui faisait du film la dernière étape dans les adaptations ou « passage d'art » éventuels du roman ou du théâtre à l'écran. Si on pouvait « transporter » du théâtre à l'écran, il était rare de représenter un film sur la scène. Cela a pourtant eu lieu par le truchement de pièces qui, passées au cinéma, revenaient ensuite au théâtre : ainsi le film *Gaslight* (hantise) de G. Cukor tourné d'après la pièce de P. Hamilton, se joue en version française et théâtrale à Paris en 1948 sous le titre *La Rue des anges*. Des films de Godard, Eisenstein, Bergman, Carné, Cassavetes, Buñuel, Fassbinder ou des Marx Brothers font l'objet de spectacles en Europe et aux Etats-Unis [...]. Le cinéma qui ne représente plus l'œuvre synthétique, totale, où se couleraient tous les arts, l'art de demain par excellence, comme l'avaient vu Canudo, Pagnol, Sadoul, quitte un système de translation à dominante linéaire, pour entrer dans des boucles fluides de traduction en chaînes, voire en réseaux sur lequel se greffent d'autres arts et d'autres médias.

B. Picon-Vallin, « Le goût de l'autre », *Théâtre aujourd'hui n°11, De la scène à l'écran*, CNDP, 2007

ANNEXE 5 : L'ESPACE DE LA SCÈNE, LE TABLEAU

Avec le règne de l'espace scénique apparut la notion de « tableau ». Ce concept de référait peu à l'art pictural mais au langage des spectacles de variétés, des revues ou des opérettes qui procèdent par tableaux successifs. L'expression cinématographique naissante se constitua autour de la « scène » (dans son acception d'unité de récit dramatique) traitée sous la forme d'un « tableau » (une prise de vue frontale d'un seul jet). Le tableau reflétait le point de vue du spectateur censé occuper un fauteuil d'orchestre derrière le trou du souffleur. La caméra restait fixe devant le décor que l'on changeait à la différence de la « vue » où l'on se déplaçait librement autour du sujet. La mise en place et la direction des interprètes, c'est-à-dire « la mise en scène », ne se faisait pas à partir du cadre de l'appareil de prise de vues mais en fonction de l'intégralité de ce décor. Les acteurs étaient vus « en pied ». Le « tableau-scène » fut le principe d'écriture de la plupart des films français jusqu'à la Guerre de 14 [...].

Le passage du tableau au plan constitue une véritable révolution du regard. Le photographe isole un fragment du monde. Son instrument privilégié est le viseur. En choisissant une focale donnée et un moment précis, il découpe un fragment des apparences de la réalité. Le cadre photographique est une fenêtre qui établit un partage « in/off » sur des apparences qui s'étendent de façon indéterminée. Ici le cadre est un cache.

« On taille un morceau de réalité avec les moyens de l'objectif » (Eisenstein)

V. Pinel, « Théâtre et cinéma des origines », *Théâtre aujourd'hui n°11, De la scène à l'écran*, CNDP, 2007

ANNEXES G = REVUE DE PRESSE

Cassiers et l'enfer du pouvoir

Le directeur de la Toneelhuis se risque à la lisière de l'humain et du monstrueux.

En 2007, Guy Cassiers présentait au théâtre municipal avec les acteurs de la Toneelhuis d'Anvers *Mephisto for ever*, une pièce de Tom Lanoye. L'histoire d'une troupe qui, sous l'occupation nazie, continue de répéter des grands textes du répertoire. Lumières basses, pulsation lente, violence sourde et comédiens sobres : la grande réussite esthétique du spectacle occultait en partie les facilités d'un texte qui poussait loin son flirt avec le diable. Cette année, la Toneelhuis est de retour avec deux autres pièces qui complètent un *Triptyque du pouvoir*. *Wolfskers*, qui s'inspire de trois scénarios du cinéaste russe Alexandre Sokourov, raconte une journée dans la vie de Lénine, Hitler et Hiro-Hito. *Atropa*, autre texte de Lanoye, pioche pour sa part dans Euripide, Eschyle, Bush, Rumsfeld et Malaparte pour revisiter la tragédie grecque et la guerre de Troie à la lumière de la guerre d'Irak.

Cassiers a le chic pour aller et venir entre la grande histoire et l'univers mental des personnages qui la font et pour saisir, selon ses propres termes, « le glissement de l'humain vers le monstrueux ». Le metteur en scène, né en 1960, qui a longtemps travaillé pour le jeune public, dit vouloir « parler de la tragédie en se situant dans les zones d'ombre des comportements humains ».

Libération (04/07/08), René Solis

Le pouvoir en suspens selon Guy Cassiers

[...]

Après avoir ébloui le Festival d'Avignon avec *Mefisto forever*, en 2007, le Belge Guy Cassiers y revient pour mettre en scène Hitler, Lénine et Hiro-Hito. Hitler attend Albert Speer, porteur de mauvaises nouvelles. Lénine attend Staline, qui va prendre sa place. Hiro-Hito attend le général Mac Arthur, qui vient de vaincre le Japon. Ces trois événements sont traités simultanément, et si chaque personnage central est campé par un comédien différent, les autres acteurs passent constamment d'un personnage et d'une histoire à l'autre.

Nous fascinant toujours autant par son utilisation du son, de l'image vidéo et d'une formidable troupe d'acteurs (mention spéciale pour Johan Leysen en Hiro-Hito), Guy Cassiers livre un spectacle plus complexe que *Mefisto*, mais toujours aussi étonnant. Si le texte laisse quelque fois dubitatif, on est le plus souvent captivé par ces moments étranges où des hommes qui s'étaient crus tout-puissants se trouvent subitement dans un moment d'attente, de doute, de dépendance, de flottement.

Le Soir, (07/07/08), Jean-Marie Wynants

Intoxiqués par le pouvoir

Le pouvoir est un poison. À ceux qui en auraient douté, Guy Cassiers répond par *Wolfskers*. Du nom néerlandais d'une plante toxique la belladone. Dans le deuxième volet de son triptyque dont le premier opus *Mefisto for ever* avait été présenté au festival l'an passé, le metteur en scène flamand s'empare de trois films du cinéaste russe Alexandre Sokourov. Trois protagonistes, Hitler, Lénine et Hiro-Hito se partagent un plateau vide, séparé du public par un grand voile et habillé par intermittence d'un dispositif vidéo. On croise ces trois personnages, à l'heure où la façade s'effrite, où les masques tombent. Lénine en 1924 est gravement malade. Hitler en 1943 reçoit Speer au moment où ses chances de gagner la guerre sont sur le point de basculer. Et Hiro-Hito, vaincu en 1945 attend dans son palais l'arrivée du général américain Mac Arthur.

Jamais Cassiers ne tombe dans la séduction. Il s'efforce d'expliquer comment trois êtres humains sombrent dans les pires horreurs. Prisonniers, comme anesthésiés par le pouvoir et ses travers. Ce pouvoir qui fait l'effet d'un poison. D'une intoxication. Sur le plateau, les trois destins se jouent, se croisent en permanence. Jusqu'à ne devenir qu'un, lorsque sont projetés les trois visages l'un sur l'autre, pour devenir une sorte d'hybride monstrueux. L'ambiance crépusculaire dans laquelle sont plongés durant presque deux heures les acteurs témoigne d'un souci d'esthétique singulier. Reste que par moments, l'ennui s'invite. Car seul l'entourage des trois dictateurs s'agite, passe de l'un à l'autre et constitue l'unique élément dynamique du spectacle. Même si le propos de *Wolfskers* est de montrer la léthargie dans laquelle s'enfoncent les êtres dévorés par le goût de la puissance.

Le Dauphiné Libéré (07/07/08), Fabienne Darge

ANNEXE 7⁵ = EXTRAITS

FILM DE PROPAGANDE : DIE DEUTSCHE WOCHENSCHAU

« *Les Bolcheviques fuient en panique devant les forces écrasantes de l'armée allemande.* »

« *Le 11 juillet, le commandant de l'armée a annoncé la défaite de l'ennemi. Entre-temps, nos troupes progressent le long du Don à 350 kilomètres au sud de Woronesch, poursuivant l'ennemi en déroute.* »

CHANTS – *Hitler se lève* : « *Nous combattons de l'Angleterre à la mer Noire. En avant, marche ! Nous poursuivrons nos ennemis jusqu'au bout !* »

IMAGES DE BOMBARDEMENTS

MAGDA Ce journal me donne un mal de tête épouvantable. Tu as quelque chose pour moi ?

EVA Tiens.

Montre un révolver

MAGDA Fais disparaître ça, allons !

[...]

EVA Bon, alors c'est moi qui m'en servirai.

MAGDA Le Führer n'apprécie pas vraiment les filles qui menacent de se suicider.

EVA Est-ce un avertissement que tu me donnes ?

MAGDA Je te dis seulement que tu n'es pas la première et peut-être pas la dernière.

EVA La première fois que je l'ai rencontré, on me l'a présenté comme « Monsieur Loup ». J'ai demandé à mon père qui était cet homme à la drôle de moustache et il m'a dit: « Une grande gueule qui croit avoir avalé la sagesse à pleines louches. Si tu le rencontres dans la rue, change de trottoir. »

MAGDA Tu crois être la seule à avoir des problèmes ?

EVA La seule? Je ne suis rien.

Et peut-être même pas la dernière, d'après toi.

MAGDA Le père de mes six enfants peut s'estimer heureux d'avoir rencontré un génie qui le remorque dans la vie.

EVA Un génie...

MAGDA Je ne me suis mariée avec ce journaliste médiocre que pour être plus proche du Führer. Lorsque je l'ai entendu pour la première fois, j'ai été comme clouée sur place. Je ne comprenais pas grand-chose à son discours, mais j'écoutais, fascinée. Un véritable feu roulant déferlait sur les spectateurs.

EVA Tu ne comprendras jamais ce que c'est, vivre avec un génie. Tout cela est tellement irréal. Quand il n'est pas là, je regarde des films, des jours entiers. Mon journal intime est fait de films. Je vis la vie d'un personnage dans un film sans intrigue ni suspense.

Je suis totalement superflue.

⁵ Tous les extraits cités sont tirés de l'édition TONEELHUIS, Anvers 2008, qui reprend chacun des trois volets de la trilogie, accompagné d'un volume de « perspectives et réflexions sur le Triptyque du pouvoir ». Avec l'aimable autorisation de Yasmina Boudia.

ANNEXE 8 = NÉ EN 17 À LEIDENSTADT

[...]

Et si j'étais né en 17 à Leidenstadt
Sur les ruines d'un champ de bataille
Aurais-je été meilleur ou pire que ces gens
Si j'avais été allemand ?

Bercé d'humiliation, de haine et d'ignorance
Nourri de rêves de revanche
Aurais-je été de ces improbables consciences
Larmes au milieu d'un torrent

Si j'avais grandi dans les docklands de Belfast
Soldat d'une foi, d'une caste
Aurais-je eu la force envers et contre les miens
De trahir : tendre une main

Si j'étais née blanche et riche à Johannesburg
Entre le pouvoir et la peur
Aurais-je entendu ces cris portés par le vent
Rien ne sera comme avant

On saura jamais c'qu'on a vraiment dans nos ventres
Caché derrière nos apparences
L'âme d'un brave ou d'un complice ou d'un bourreau ?
Ou le pire ou plus beau ?
Serions-nous de ceux qui résistent ou bien les moutons d'un troupeau
S'il fallait plus que des mots ?

[...]

Et qu'on nous épargne à toi et moi si possible très longtemps
D'avoir à choisir un camp

Paroles et musique : Jean-Jacques Goldman, 1991, « Fredericks, Goldman, Jones »