



Dossier artistique



Sarah Cohen

La Chasse des anges

Du 24 février au 1^{er} mars 2025 Espace Grüber Studio
Jean-Pierre Vincent, 18 rue Jacques Kablé, Strasbourg
École du TNS Groupe 48

Tous les jours à 20h Sauf le samedi 1^{er} mars à 18h



La Chasse des anges explore l'image photographique, comme croisement entre réel et imaginaire.

À travers les écrits et pensées de Susan Sontag, Robert Capa, Hervé Guibert, Henri Cartier-Bresson ou Julie Héraclès, le spectacle questionne ce que révèle ou dissimule une image et nous interroge : que voyons-nous réellement ? Il souhaite donner à voir et à entendre des récits, des fragments de vie qui habitent et gravitent autour de cette image, mais aussi des absences, des mystères qui la constituent tout autant. L'imagination devient alors un outil pour combler les manques, une légende pour réinventer le réel.

Générique

[Texte]

Librement adapté des écrits de Susan Sontag, Robert Capa, Hervé Guibert, Julie Héraclès et des entretiens d'Henri Cartier-Bresson et George Rodger

Sarah Cohen et l'équipe tiennent à remercier Clarisse Bourgeois et l'Agence Magnum pour leur confiance, et Clara Bouveresse.

[Mise en scène]

Sarah Cohen

[Dramaturgie et collaboration artistique]

Louison Ryser

[Scénographie]

Nina Bonnin

[Costumes]

Noa Gimenez

[Lumière]

Marie-Lou Poulain

[Son]

Macha Menu

[Régie générale, plateau et vidéo]

Corentin Nagler

[Avec]

Miléna Arvois — Susan Sontag
Aurélié Debuire — Inge Morath
Ömer Alparslan Koçak — George Rodger
Steve Mégé — Henri Cartier-Bresson
Nemo Schiffman — Robert Capa
Ambre Shimizu — Eve Arnold et Une femme
Bilal Slimani — David Seymour, dit « Chim »
et Ernest Hemingway

Costumes et décors réalisés par les ateliers du TnS.

“La singularité de la photographie, et en particulier de la photographie de reportage et de guerre, est le lien très fort entretenu avec le réel, avec le temps, l'instant. C'est ce qui la différencie de la peinture ou du cinéma. C'est ce qui la rapproche du théâtre, l'endroit de l'ici et du maintenant.”

Sarah Cohen

Note d'intention de mise en scène

Sarah Cohen

La Chasse des anges pourrait être le premier panneau d'un triptyque consacré à l'image. En s'intéressant à la photographie, le spectacle s'inscrit une fois encore dans une recherche de croisements des réels et des imaginaires. La singularité de la photographie, et en particulier de la photographie de reportage et de guerre, est le lien très fort entretenu avec le réel, avec le temps, l'instant. C'est ce qui la différencie de la peinture ou du cinéma. C'est ce qui la rapproche du théâtre, l'endroit de l'ici et du maintenant. Contrairement au théâtre qui est le contraire de la vie — le seul endroit où l'on dit que ce n'est pas la vie — pour reprendre les mots de Koltès, la photographie est souvent perçue comme une preuve tangible de la réalité, vérité fixe capturée par l'objectif. Mais la réalité n'existe pas. Ou n'est qu'hors d'accès. Il s'agit toujours d'une réalité singulière, d'une réalité parmi d'autres. La réalité a le dernier mot, écrit Henri Cartier-Bresson, mais elle n'est jamais absolue. Elle est toujours subjective. Parce que chacun fait partie d'un certain monde. C'est ce dont il s'agit ici : interroger les réalités d'une seule et même image. Quels récits la constituent ? Quelles histoires s'y croisent ? Qu'y a-t-il de visible ? De dissimulé ? D'omis ? Il s'agit en un sens d'opérer un deuxième développement, créant une transparence, une porosité, une superposition, une nouvelle révélation. Mais une part seulement de révélations. Il s'agit aussi d'interroger le regard que l'on porte sur une image, en particulier sur une photographie. Que voyons-nous ? Que voulons-nous voir ? Que croyons-nous voir ?

Susan Sontag écrit en 2003 *Devant la douleur des autres*, un essai sur la guerre, et sur la photographie ; sur les questions spectatoriales qui en découlent : pourquoi regarde-t-on ces images ? Doit-on les regarder, au risque de paraître voyeur ? De se délecter d'une douleur, lointaine ? De la considérer comme cathartique, au même titre qu'au théâtre nous sommes les spectateurs et spectatrices de tragédies sanglantes ? Ou alors, faut-il choisir de ne pas les voir et ainsi se situer à la frontière de l'ignorance ? Ce texte pose l'une des lignes du spectacle. S'écrit, en perspective, une deuxième ligne, portée par les photographes de l'Agence Magnum : Henri Cartier-Bresson, George Rodger, Inge Morath, David « Chim » Seymour, Eve Arnold, Robert Capa.

Magnum comme l'une des premières agences de presses photographiques défendant la liberté de ses photographes. Magnum comme cadre où se croisent

(H)istoires, récits, deuils, images, personnages. Magnum comme lieu unique et demeurant, spectateur autant qu'acteur de la vie de celles et ceux qui le traversent et l'habitent. Un point de rencontre de fragments de vie et de perceptions du monde : photographes, penseurs, penseuses, auteur.es, témoins, vivant.es, fantômes. La troisième ligne du spectacle pourrait être celle de l'absence, du manque. Car travailler à partir du réel offre autant d'éléments connus, visibles et sus, que de manques et de mystères. Où est l'invisible? Qu'en faire? Que faire de l'absence? Que faire de ce(ux) qui reste(nt)? Investir ces manques fait intervenir l'imagination. Imaginer pour combler les manques du réel. C'est la définition de la légende.



© Nina Bonnin

***“La photo, c'est la chasse,
c'est l'instinct de chasse
sans l'envie de tuer.
C'est la chasse des anges...
On traque, on vise, on tire,
et Clac! Au lieu d'un mort,
on fait un éternel.”***

Chris Marker

Devant la douleur des autres

Susan Sontag (2003) Extraits

«Aucun “nous” ne devrait valoir, dès lors que le sujet traité est le regard qu’on porte sur la douleur des autres. Qui est donc ce “nous” auquel sont destinées ces images chocs?»

«Parce qu’une image produite grâce à l’appareil photographique est littéralement la trace de quelque chose qui a été porté devant l’objectif, la photographie acquit une immédiateté et une autorité supérieure à n’importe quel témoignage verbal. Le pouvoir de la photographie n’est plus seulement d’enregistrer, mais de définir, les réalités, pouvoir ressenti par beaucoup, comme excédant le pouvoir de descriptions des mots. La photographie est pour certain une saisie de la réalité, irréfutable, ce qu’aucun témoignage verbal ne pourra jamais être, puisqu’une machine enregistre cette réalité. Mais aussi un témoignage de la réalité, puisque quelqu’un appuie sur le déclencheur, ce qui permet aux photographies d’être à la fois une saisie objective et un témoignage personnel, une transcription fidèle d’un instant de réalité et une interprétation de cette réalité.»

«Il y a longtemps eu des gens pour croire que si l’horreur pouvait être montrée de manière saisissante, l’on finirait par comprendre le scandale, la folie de la guerre.»

«Désigner l’enfer ne nous dit rien, bien sûr, de ce que l’on peut faire pour tirer les gens de cet enfer, ni modérer ses flammes. Laissons les images atroces nous hanter. Même si elles ne sont que des emblèmes, qui ne peuvent pas rendre compte de toute la réalité à laquelle elles renvoient, elles n’en accomplissent pas moins une fonction vitale. Les images disent “Voici ce que les humains sont capables de faire, voici ce pour quoi ils peuvent se porter volontaires, avec enthousiasme, sûrs de leur bon droit. N’oubliez pas.” Se souvenir est un acte éthique, qui possède une valeur éthique en soi et par soi. La mémoire est, douloureusement, le seul rapport que nous puissions entretenir avec les morts. Et si le but est d’aménager un espace dans lequel on puisse vivre sa vie, alors il est souhaitable que l’existence d’injustices

particulières se fonde dans une compréhension plus générale de ce que les hommes sont, partout dans le monde, capables d’infliger à d’autres hommes. Installés devant nos petits écrans — de télévision, d’ordinateur, de téléphone portable —, nous avons la possibilité de surfer d’une image à l’autre et d’accéder aux comptes rendus sommaires des désastres infligés de par le monde. On a l’impression que le nombre de ces nouvelles est plus important que dans le passé. C’est sans doute une illusion. La différence, c’est que les nouvelles se diffusent «partout». Et que certaines souffrances présentent en elles-mêmes beaucoup plus d’intérêt pour le public (étant donné qu’il faut admettre l’existence d’un public pour la souffrance) que d’autres. [...]

Mais il n’est sans doute pas vrai que les gens réagissent moins. Que nous ne soyons pas totalement transformés, que nous puissions nous détourner, tourner la page, changer de chaîne, ne porte pas atteinte à la valeur éthique de l’assaut produit par les images. Il n’y a nulle déficience dans le fait de n’être pas marqué au fer rouge, de ne pas souffrir assez, lorsqu’on voit ces images. Et la photographie n’est pas censée remédier à notre ignorance quant à l’histoire et aux causes de la souffrance qu’elle choisit de cadrer. Ces images ne peuvent guère faire plus que nous inviter à prêter attention, à réfléchir, à apprendre, à examiner les rationalisations par lesquelles les pouvoirs établis justifient la souffrance massive. À qui doit-on ce que l’image montre? Qui est responsable? Est-ce excusable? Était-ce inévitable? Y a-t-il un état des choses que nous avons accepté jusqu’à présent et qu’il faille désormais contester? Tout cela assorti de la conscience que l’indignation morale, pas plus que la compassion, ne peut nous dicter une manière d’agir. [...]

La frustration que l’on éprouve de ne rien pouvoir faire face à ce que les images montrent peut se traduire en une accusation contre l’indécence qu’il y a à regarder ces images, ou l’indécence des procédés employés pour les diffuser — qui les font volontiers voisiner avec des publicités pour crèmes hydratantes, antalgiques ou monospaces. Si nous pouvions faire quelque chose face à ce que les images montrent, nous ne nous sentirions peut-être pas aussi concernés par ces questions. On reproche aux images d’être le support d’une souffrance que l’on regarde à distance, comme s’il existait une autre façon de regarder. Mais regarder de près — sans la médiation de l’image — n’est encore que regarder.»



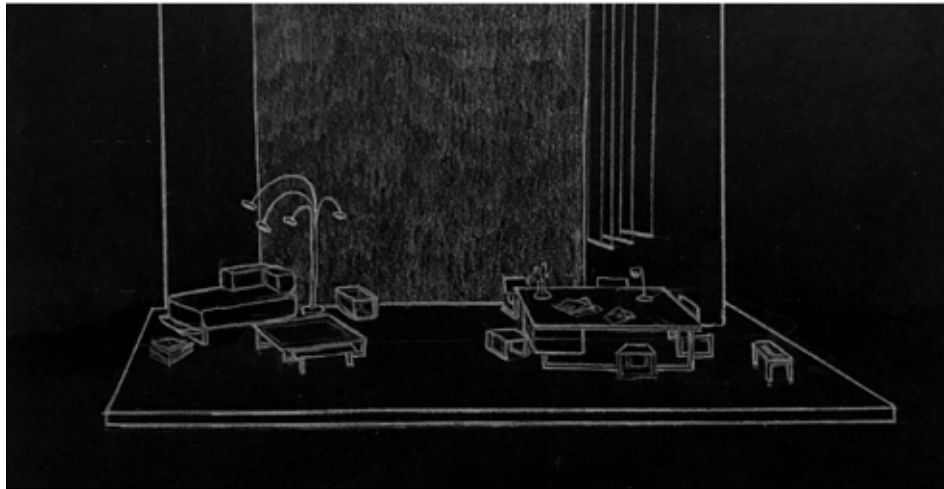
© Nina Bonnin

La scénographie

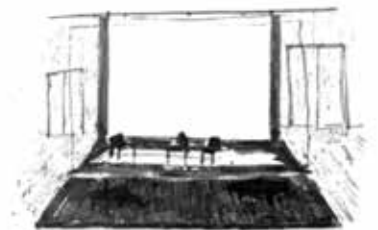
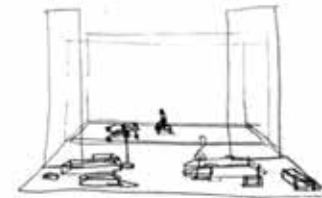
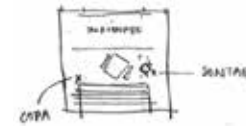
Au coeur de l'agence Magnum, les photographes se croisent et échangent quelques mots ou souvenirs. Ce lieu singulier, à l'allure d'un atelier, est devenu au fil du temps une maison, le repère commun de toutes celles et ceux qui n'ont cessé de parcourir le monde. Robert Capa et Susan Sontag, quant à eux, évoluent dans cet espace comme des spectres. Capa y a tout de même laissé des traces : quelques planches contact, un appareil photo, une écharpe... L'agence est travaillée dans un réalisme léger et peu de détails nous ancrent dans une époque définie. Les lieux traversent aussi bien le pot de funérailles de Capa, en 1954, que les allers et retours de Sontag au début des années 2000. L'agence reste inchangée, seule témoin du passage des artistes qu'elle a vu naître. Derrière l'espace de vie, une paroi translucide se dresse, immobile. Comme une fenêtre sur l'extérieur, sur le temps, elle nous permet de percevoir des bribes de l'Histoire oubliée. Les événements ou détails que le temps a mis de côté sont ici montrés, juste un peu flous. Puis, comme un morceau de papier photo que l'on sort du bain révélateur pour observer l'image qui vient de s'y déposer, la bâche remonte, laissant derrière elle un rideau de pluie qui s'étire et coule vers le sol. La paroi se relève pour révéler cet espace autre, celui qui est caché, l'oublié. Pensé comme le lieu de l'imaginaire, de l'irréel, de ce qui aurait pu être (ou a été ?). La présence de l'eau au plateau vient ainsi compléter l'imaginaire construit autour du langage de la photographie et du tirage. La boîte noire du théâtre a rencontré celle de la photo : on retrouve dans la scénographie les contrastes en noir et blanc des clichés de l'époque, les matières plastifiées qui protègent le papier de la lumière, mais aussi la lumière rouge des laboratoires. Une fois le voile levé et le rideau de pluie ayant rempli la surface du sol, un espace vide se révèle, composé uniquement d'eau. Ce sol-miroir est pensé comme un prolongement de l'agence, un espace ou le temps n'a plus d'emprise ; c'est alors que peut avoir lieu une rencontre surprenante et atemporelle, comme un moment rêvé.



PHOTOS DE RÉPÉTITION ET PREMIERS CROQUIS



© Nina Bonnin



ESPACE
 travailler autour de la lumière + du noir et blanc
 avec de la profondeur
 (comme la scène ?)

elle qui coupe ton plan (sans l'oublier)

sur surface de projection

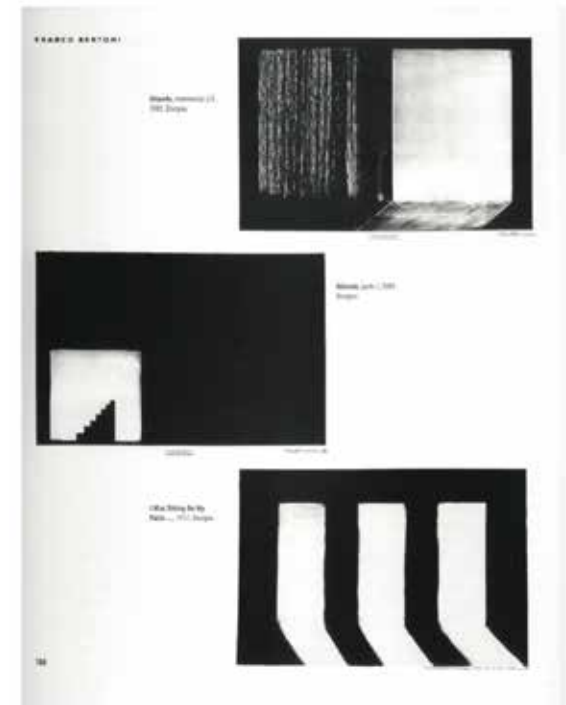
total !!

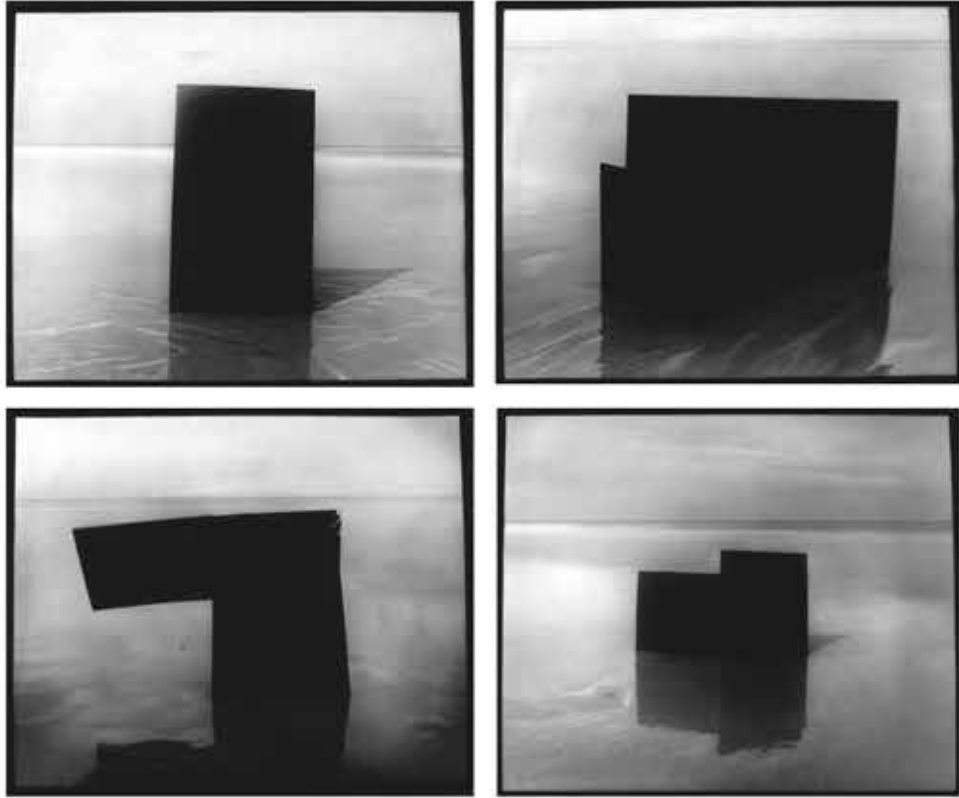


CAMERA OSCURA
 comment jouer de ce qu'il y a derrière sans voir ?
 chambre noire / boîte noire



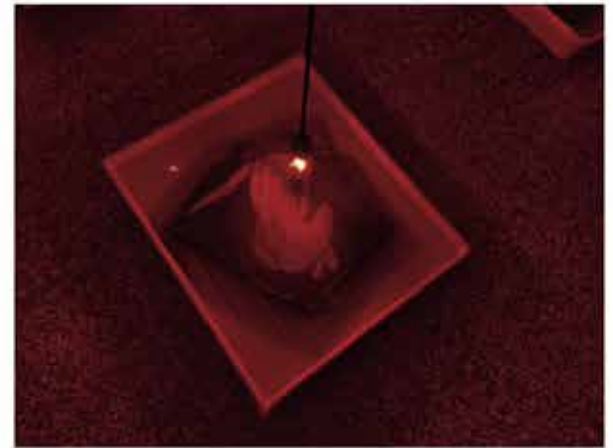
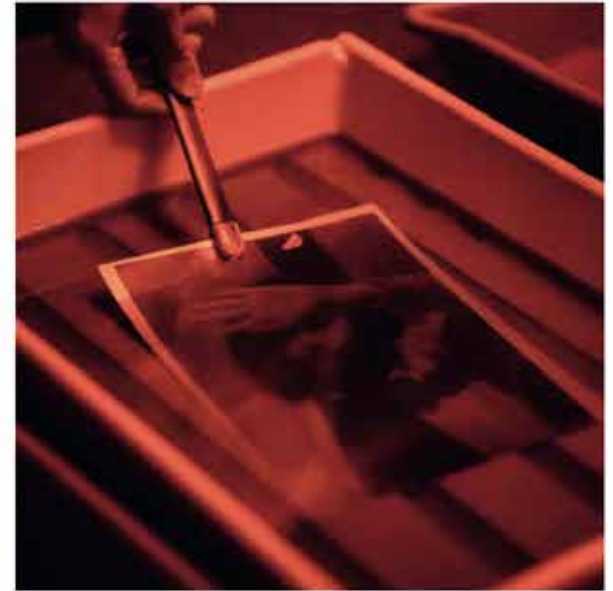
"JE N'AVAIS AUCUNE RAISON DE SORTIR DE MON LIT"
 premier appartement de Capa avec la jeunesse dans le platin + fond blanc
 "l'esprit de Capa"
 Hélioskou.





Les monolithes, Laurent Millet, 2002

TIRAGE PHOTO - LE BAC DE RÉVÉLATEUR



Mot de la dramaturge

Louison Ryser

Comment faire le portrait d'un absent ?

Pendant la première résidence de création en octobre je lis quelque part que pour les funérailles de Robert Capa ses amis décidèrent de suivre la tradition Quaker. Lors du culte à la mémoire, un Quaker introduit généralement le rite pour les non-initiés. Puis les personnes endeuillées se réunissent en silence. Chacun-e peut alors décider de briser le silence pour dire quelque chose — un souvenir, une pensée, une prière, une lecture — à propos du / de la défunt-e. Chacun-e remémorant, pour soi et pour les autres, l'être absent à sa manière. Il me semble que ce rite fait écho au spectacle que nous construisons. Un spectacle où la parole convoque les absent-e-s. Un spectacle où les fantômes ne sont jamais loin. Un spectacle où lorsqu'un-e d'entre nous commence à parler, iel se met immédiatement à nourrir, à construire, à déplacer la légende, les légendes.

Comment faire la photographie d'un absent ?

Dans l'édition originale de son roman autobiographique, *Juste un peu flou*, Robert Capa écrit, en guise d'avertissement : « Écrire la vérité est tellement difficile, alors pour mieux la traduire. Je me suis permis de faire quelques retouches à ma façon. Tous les événements et les personnages de ce livre sont fortuits et ont un certain rapport avec la vérité. » Cet avertissement, nous nous sommes permis de le faire nôtre. Nos photographies sont alors retouchées ; nos personnages remaniés ; nos temporalités diffractées.

Comment faire les portraits des absent-e-s ?

Les personnages qui parcourent cette création sont faits de manques. Nous travaillons avec ces béances. Celles concernant les photographes de Magnum, bien sûr. Celles qui habitent Susan Sontag, aussi. Nous travaillons avec ces êtres qui sont devenus des personnages. Un peu malgré elles et eux. Un peu grâce à elles

et eux. Ce qui nous intéresse c'est de voir comment nos regards, aujourd'hui, nos imaginations, comblent ces manques.

Comment faire la photographie des absent-e-s ?

Mais aussi, par moments, comment nous laissons là, béant(e)s, ces trous et ces plaies. Le 26 novembre 1977, Roland Barthes écrit dans son *Journal de deuil* : « M'effraie absolument le caractère discontinu du deuil. » C'est cette discontinuité que nous explorons. Cette implosion. La plaie béante qu'elle laisse. Ce trou béant dans lequel nous nous engouffrons.



© Jean-Louis Fernandez

Sarah Cohen, metteuse en scène et Louison Ryser, dramaturge

Entretien croisé

Louison [Ryser] : Pourrais-tu raconter la genèse du projet ? Ce qui t'as donné envie de parler de photographies, et en particulier de photographies de guerre ?

Sarah [Cohen] : C'est la découverte d'un titre d'abord. On ne dit pas assez qu'on peut être attiré par un livre simplement par son titre. Là, c'était le titre du dernier essai de Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*. Et à la lecture, le texte recoupait un grand nombre d'obsessions : les questions de représentation mais aussi et surtout de regards et de perceptions. Et puis le sujet du texte est la guerre. Plus que la photographie d'ailleurs finalement. Quelle réception faisons-nous de la guerre – qui nous est lointaine ? Comment la percevons-nous ? Comment la regarde-t-on ? Comment la fantasme-t-on ? Quelle(s) image(s) en a-t-on, dans un monde où l'image nous envahit, et où la photographie de guerre a radicalement évolué ? Or, on ne peut pas parler de la guerre. Autant qu'on ne peut la représenter justement. Ou la comprendre en y étant lointain. Comme la douleur finalement. Susan Sontag fait état des emplois de la photographie de guerre, mais aussi de la position du spectateur : quelles réactions face à la souffrance, à l'horrible ? Quelle curiosité ? Quel engagement ? Quels pouvoirs de la photographie de guerre ? Elle confronte ainsi trois points de vue : celui du photographe, du spectateur et celui de la personne photographiée. Cela implique nécessairement de s'interroger sur des questions politiques, mais aussi éthiques, déontologiques : la notion de voyeurisme mais aussi de compassion, ce qui peut et doit être vu, ou non, etc. Et ça m'a ramenée à une recherche que j'avais entamée sur l'irreprésentable. Parce que c'est ainsi qu'est défini l'irreprésentable : « Qui ne peut et ne doit pas être représenté. » Et il y a une deuxième définition qui m'a amusée : « Qui ne peut être joué sur un théâtre. » Et c'est ce qui m'a appelé tout de suite en réalité : au-delà de qui en décide, il s'agissait surtout du pourquoi, et du comment. Ça a été l'une de nos discussions récentes d'ailleurs, de savoir en fait, fondamentalement, d'où l'on parle. De dire que le point de vue doit être toujours situé. Et le point de vue, la perception, c'est un des cœurs du spectacle. C'est la seule chose dont dispose les photographes. C'est ce qui fait leur singularité, leur subjectivité. Ce qui est fondamental. La multiplicité des points de vue c'est donc l'angle, le cadre, que nous avons choisi pour aborder le sujet.

Louison : Tu m'as parlé très tôt de cette envie de confronter ces trois points de vue ; celui du photographe, celui de la personne photographiée et celui du spectateur, du regardeur. Le photographe choisit ce qu'il cadre, exclut le reste, compose. Le spectateur regarde la photo – 1 semaine, 1 mois, 1 an ou 10 ans après – et projette dessus toutes sortes de fantasmes, en a une lecture qui lui est propre, subjective, souvent incomplète. Et enfin, il y a le point de vue de la personne photographiée. Celui-ci a été pour nous le plus dur à attraper car manquant dans les écrits et traces qui nous parviennent. Alors, à nouveau, c'est le regard du spectateur qui fabule, imagine, projette. C'est là que l'imagination, la nôtre et celle de toute l'équipe de création, entre en jeu. Tous ces points de vue nous permettent de faire un tour à 360° autour de l'objet photographique. Une des choses qui était claire pour nous dès le départ, c'était l'idée de Susan Sontag que « photographe c'est toujours composer, et composer c'est cadrer, et cadrer c'est exclure ». Que toute photographie possède de l'hors-champ pour le dire autrement. Qu'il s'agit d'un point de vue situé. Cette notion de connaissance ou savoir situé(e) a été développée par Donna Haraway (biologiste et philosophe) pour s'opposer à la conception d'une objectivité scientifique. C'est le même regard que nous avons posé, collectivement, sur les photographies. Nous avons, à chaque étape, tenter de nous opposer à l'idée d'un regard neutre, objectif, du fantasme d'une capture du réel tel qu'il est. Nous avons regardé les photographies sans invisibiliser les photographes, leurs biais, leur regard singulier. Tout comme nous n'avons pas invisibiliser les nôtres lorsque nous regardions ces mêmes photographies.

Sarah : Le texte de Sontag est passionnant à ce sujet. J'y ai trouvé aussi beaucoup de ponts avec ce que je cherchais à raconter intimement. Et en lisant Sontag, je me suis replongée dans tout ce pan de la photographie moderne, et notamment dans les travaux des photographes de Magnum. Et la légende de cette agence Magnum est fondée sur plusieurs choses, la liberté des photographes, le droit d'auteur, etc., ce qui était absolument neuf mais aussi sur ce qu'on nomme les deuils fondateurs : la mort d'abord de Werner Bischof, de Robert Capa, quelques jours plus tard, et deux ans plus tard, celle de David Seymour. Le spectacle a donc pris une autre tournure. Qui n'a fait que me permettre de toucher ce que je cherchais à exprimer, mais que je n'avais pas encore nommé au début du travail. Mais je crois que c'est souvent comme ça. On est appelé par quelque chose et on ne sait pourquoi que plus tard dans la création. C'est toi d'ailleurs qui l'a nommé la première.

Louison : C'est vrai que cela est apparu très vite et très fort ; le fait qu'il s'agissait d'un spectacle sur le deuil, l'absence. Évidemment, il y avait, de manière littérale, les funérailles de Robert Capa qui ouvrent (ou presque) le spectacle. Mais très vite j'ai senti qu'il s'agissait aussi d'autres choses. Tout d'abord il y a donc ce deuil, celui d'une star de la photographie de guerre, d'une légende. En deuxième temps, il y a un deuil que l'on a nommé entre nous un deuil « national », celui des centaines de gens qui composent la photographie du jour de la libération de Paris prise par Capa, photographie qui est au cœur du spectacle. Sur cette photo, derrière les sourires, les soulagements et la joie, on ne peut s'empêcher de voir la tristesse, la douleur et les manques. En d'autres termes, de penser aux absent-es. En même temps, l'idée que ce sont des funérailles qui s'organisent comme une célébration nous plaisait aussi quelque part. Comment faire le deuil ensemble, collectivement ? Dans un troisième temps, nous est aussi apparu le rapport entre Susan Sontag et sa propre mortalité. Sontag est morte d'une leucémie en 2004. Devant la douleur des autres est publié en 2003. Durant les trente dernières années de sa vie, Sontag a affronté différentes maladies. Son fils, David Rieff, la décrit comme « obsédée par la mort sans jamais s'y résoudre », « si terrifiée par la mort qu'elle ne supportait pas d'en parler ». Cette

découverte a tout de suite donné un autre rapport au spectacle, pour nous comme pour Miléna (l'interprète de Susan Sontag). Ça a ouvert un gouffre. Et si ça nous a donné un peu le vertige, ça a aussi donné du sens à toute notre dramaturgie qui, à nouveau, est peuplée de spectres, de fantômes.

Sarah : Je crois qu'en ce sens l'envie de s'intéresser d'abord à la photographie n'est pas anodine. (Sur la photographie en elle-même, j'y suis liée depuis toujours, mon père est photographe. Il n'a jamais fait de photographie de reportage, ou très peu. Il a surtout imaginé ce que seraient les ciels des villes si on les éteignait. Il matérialise par le numérique ce qu'on devrait voir et qu'on ne voit pas ou plus. Ce qui n'est finalement pas si éloigné de ce qu'on travaille dans le spectacle.) Mais si l'an passé, trouver le nom du spectacle n'a pas été évident de prime abord, ici ça l'a été. Je suis tombée sur cette phrase de Chris Marker : La photo, c'est la chasse. C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse des anges. On traque, on vise, on tire, et Clac ! Au lieu d'un mort, on fait un éternel. L'idée que la photographie peut fixer quelque chose à ses limites, mais elle rejoint pour moi celle que des fantômes nous hantent, nous accompagnent, qu'on le veuille ou non, pour reprendre les mots de Derrida, ce qui est en effet aussi le sujet du premier spectacle.

Travailler sur la photographie c'est aussi parce que je cherche toujours l'image. Plastiquement, mais aussi dans ce qu'une image montre, dit, ou ne dit pas, cache, dissimule. Ce qui est hors du cadre. Qui est l'une de nos obsessions communes d'ailleurs. Et c'est drôle, dans le dernier spectacle il était question d'imaginer ou de ré-imaginer ce qu'il y avait dans le cadre, sur la page, et ici c'est plutôt l'inverse. Tout ça, en plus de mettre en exergue cette notion de représentation, d'imagination, de frottement des réels, de déformation. Sontag, la photographie, la photographie de reportage, de guerre, la question bien sûr du spectateur, de son état d'observateur, de regardeur, de voyeur, et de ce qui lui reste ou non d'une image, et de ce qu'il est capable d'imaginer, de ressentir, de connaître et re-connaître face à une image. Ou non. C'est le sujet du spectacle : un spectateur est-il capable de comprendre ce qu'une image lui montre ? Qui n'est qu'une déviation pour se demander : un autre est-il capable de comprendre ce que je sens ? Ou puis-je comprendre la douleur de l'autre ?

Louison : C'est la deuxième fois que nous travaillons ensemble et à nouveau au cœur du spectacle se trouve un essai, un texte théorique, assez dense et complexe (la première fois *Spectres de Marx de Derrida*, ici *Devant la douleur des autres* de Susan Sontag). Et ce texte et ses questionnements sont non seulement la toile de fond qui parcourt le spectacle mais se retrouve aussi prononcé au plateau par une comédienne qui interprète son autrice (Susan Sontag). Est-ce que tu peux raconter ton rapport à ce type de littérature ? Pourquoi c'est important pour toi qu'elles se retrouvent sur scène ? Et aussi comment tu les travailles pour les rendre audibles et organiques ?

Sarah : J'y ai d'abord un rapport très sensible. La philosophie peut rebuter, ou du moins paraître in-sensible, simplement intellectuelle. Pour ma part c'est le contraire. La philosophie peut me bouleverser. Je m'identifie autant à la pensée d'un auteur qu'à un personnage ou à une situation. Ce que j'aime aussi, c'est la frontalité que peut avoir la philosophie. Je crois que j'ai besoin de passer par là parce que parfois me manque la radicalité de la pensée de la fiction. J'ai la sensation que la philosophie peut dire tout haut ce que la fiction dirait tout bas, ou alors montrerait de manière détournée. Et puis fondamentalement la philosophie matérialise ce que je cherche aussi — pour l'instant — au théâtre, le dialogue constant entre réel et fiction. Ce qui m'intéresse en passant ces textes au plateau c'est de voir comment les différents



© Jean-Louis Fernandez

langages et matières se rencontrent. Ce qui en naît. Comment une langue qui est plutôt d'abord à la recherche de la vérité — et peut d'ailleurs utiliser la fiction pour faire ce chemin, rencontre une langue qui fait plutôt le travail inverse. Et comment les deux s'augmentent mutuellement. Ce qui est d'ailleurs passionnant à réfléchir dramaturgiquement. Lorsqu'on construit le spectacle on se demande d'abord où s'y placent ces textes. A quel moment du temps de la représentation la parole de Derrida pour le dernier spectacle ou celle de Sontag pour celui-ci viendraient le mieux nourrir la fiction. Avec Derrida, il s'agissait de créer un pont. C'est pour ça que nous l'avons mis au centre. Et puis c'était lié très fort à la mutation de l'espace. Avec Sontag, il s'agit plutôt de voir comment sa parole viendrait teinter toute la suite du spectacle. Nous commençons avec ce texte, et ce que j'aimerais c'est que les spectateurs aient le texte de Sontag en écho jusqu'à la fin. Ou qu'ils l'oublient un temps, et qu'une phrase finisse par ressurgir et résonner comme une évidence, faire grandir ce qu'ils voient à ce moment précis. Et ce ne sera pas le même moment pour chaque spectateur ou spectatrice. Ils font leur propre chemin dans cette pensée.

Louison : La question de la transposition d'écrits dits « théoriques » au plateau t'anime depuis longtemps. Tout comme m'anime, en écriture, les textes théoriques qui n'en ont pas l'air, ou qui trouvent des formes nouvelles, hybrides, mutantes, les *autotheory*... Je pense qu'il y a là aussi l'attrait de spectacles fait de collages, montages, hybridation de textes. Confronter des matériaux philosophiques et narratifs, écrits et sonores, etc. Dans ce spectacle il y a cette volonté que la parole de Sontag vienne en préambule afin d'orienter l'écoute et cependant je suis persuadée qu'il n'y a pas besoin de comprendre chaque pensée à l'œuvre dans ces 15 premières minutes pour comprendre le propos. Je crois que j'aime l'idée que ce n'est pas grave si le/la spectateurice lâche l'écoute, l'attention, car je suis persuadée que, comme tu le dis, une phrase resurgira toujours quelque part, que ces textes — mêmes incompris, ou compris partiellement — peuvent susciter la curiosité. S'ils peuvent paraître impressionnants, le but n'est jamais pour nous de les rendre imposants ou oppressants mais de les ramener à notre hauteur, pour les regarder, les confronter, les interroger droit dans les yeux. Et c'est là que l'acteurice qui porte ce type de texte devient fondamental-e ; pour rendre le texte vivant, organique, un peu plus humain, qu'iel puisse se jouer de la complexité des tournures et des pensées, et qu'iel se permette d'être un peu irrévérencieux-se vis-à-vis de l'auteur-ice parfois. C'est ce que je trouve passionnant ; travailler et partager cela avec les interprètes. Sur le projet précédent comme pour celui-ci je trouve que c'est fort et beau de pouvoir aussi inviter les acteurices à rentrer dans une pensée complexe, et de la travailler ensemble. Ça nous met aussi au défi, toutes les deux, d'être très au clair sur ce que dit le texte en soi mais aussi ce qu'il raconte pour nous. Ce que j'aime c'est aussi que ce sont des textes que l'on n'a jamais fini de (re)découvrir. Et chaque fois que l'on se pose à une table pour le travailler, le décortiquer, avec l'interprète, je découvre de nouvelles idées, je comprends mieux certaines, d'autres se répondent, se déplacent, se contredisent, c'est vraiment passionnant.

Sarah : C'est une partition qui peut faire peur aux acteurs. Mais finalement, c'est quelque chose d'assez génial à défendre et à travailler, d'assez jouissif. Tout l'enjeu est d'y mettre du souffle, de la vie, de l'humour. Et puis de s'approprier la pensée de l'auteur. Ce qui est très difficile. Pour ça il y a plusieurs étapes de travail. D'abord un travail d'adaptation. On ne peut pas faire dire l'entièreté du texte, ça n'aurait plus de sens. Il s'agit toujours d'abord d'identifier les passages qui sont en lien profond avec le spectacle et son propos. Et qui l'augmente. Le danger est de ne faire que gloser l'une ou l'autre des matières. Les faire se répéter. Ce qui n'apporterait rien. Ce ne serait que de l'illustration. On peut passer et repasser comme ça sur le texte

et la sélection des dizaines de fois. Jusqu'à tirer l'essence, la sève du texte et de la pensée. C'est un exercice difficile parce que ça demande toujours d'être très vigilant quant à la pensée de l'auteur. Il faut faire attention à ne pas trahir la pensée, ou à faire des contresens, ce qui serait pire que tout. Ensuite le travail avec l'acteur ou l'actrice commence. D'abord à la table, pour dérouler le fil de la pensée et que l'acteur ou l'actrice entende le texte, le comprenne, dans le sens premier du terme, le prendre avec lui ou elle, se l'approprie, pour le dire le plus justement possible. Et puis nous passons au plateau. Et nous sommes vigilants autant au rythme, au texte, qu'au corps.

Sarah : Ce que j'aime en particulier chez Sontag, et ce qui est fondamental, c'est qu'elle n'est pas moraliste ou supérieure. Elle se place au même niveau que ses lecteurs : elle utilise le « nous », le « je », jamais le « vous ». L'inclusion est proposée. Libre aux lecteur.ices de s'y retrouver, et donc aux spectateur.ices.

Louison : Le spectacle s'ancre sur des faits et des personnages qui ont réellement existé, il me semble que c'est la première fois que tu travailles à partir d'éléments comme ceci. Qu'est-ce que ça change dans ta façon de mettre en scène ? De raconter une histoire ? Comment faire pour rester fidèle à ce que ces histoires et ces personnes ont été ? Quelles libertés tu prends avec ce réel ?

Sarah : En réalité ce n'est pas exactement la première fois. Avec *Time* en un sens, on se fondait sur des personnages qui existaient puisqu'il s'agissait des acteur.ices eux-mêmes. Je m'amuse, ce n'est bien sûr pas la même chose.

Ce qui est notable pour moi c'est que ce spectacle c'est pratiquement la contradiction de ce que je cherchais avec le premier. Avec *Time is out of joint*, je cherchais à dépasser la fiction par le réel, à interroger ce que la fiction pouvait face au réel dur, coupant, puissant. Aussi parce qu'il s'agissait de Shakespeare, et que Shakespeare il faut trouver comment on l'ancre aujourd'hui. Je ne veux pas dire qu'il ne nous parle plus, au contraire, c'est bien ça la difficulté, c'est de trouver comment ne pas aborder Shakespeare selon un schéma contemporain classique. Et justement, de dé-classiciser Shakespeare. Parce que classiciser une œuvre ou un auteur, c'est le faire mourir. Donc il s'agissait de faire de Shakespeare un outil, qui, entrant en relation avec Derrida et une parole hyper-contemporaine, permettait de donner au réel cette place fondamentale. Avec *La chasse des anges*, je cherche à défaire cette assise du réel, ou en tout cas, plutôt que de la défaire parce qu'elle reste essentielle, de ne pas oublier la puissance de la fiction et de l'imagination.

Mais il se trouve que oui, nous partons d'une matière du réel — ces photographes de Magnum, Robert Capa, des textes qui sont des interviews, des récits de voyage, des anecdotes, la vie de Gerda Taro — à laquelle se mêle des fictions. Tu l'as déjà nommée, mais je crois qu'il est bien de rappeler que Capa ouvre Juste un peu flou, ce texte autobiographique où il écrit et raconte sa suivie des alliés sur les différents fronts de la 2^{de} Guerre mondiale, partition prise en charge par Nemo [Schiffman] avec cet avertissement :

Écrire la vérité est tellement difficile, déclare-t-il, alors pour mieux la traduire, je me suis permis de faire quelques retouches à ma façon. Tous les événements et les personnages de ce livre sont fortuits et ont un certain rapport avec la vérité.

Cet avertissement désigne deux choses : la légende de ce récit — soit le court texte accompagnant originellement une image, et le fait que Capa était un conteur né. Il voulait être romancier avant de se tourner vers la photographie. Juste un peu flou devait être originellement un scénario. Avec cet avertissement, Capa fait intervenir de la fiction dans le réel, qui est le lieu de tout auteur. Pour le sous-tendre, le rendre plus percutant, amusant, et peut-être aussi parce qu'en tant que photographe, il est

lucide sur ce que veut dire la « vérité » : il ne fait que souligner, encore une fois, un point de vue.

Lorsqu'on a commencé le travail, une question a été posée : ne va-t-on pas les [les personnages issus du réel] trahir ? En répondant à cette question, la notion de légende est apparue. J'ai beaucoup travaillé autour de Chéreau et Koltès, autour de leur relation, et le principal enjeu était — justement parce que je ne me fondais que sur des hypothèses, des récits de proches, des travaux analytiques, et non sur un réel vécu et observé, de ne pas les trahir. Mais je crois qu'en essayant de comprendre qui ils étaient, en se fondant sur des perceptions d'amis, de famille, ou d'autres chercheurs, et si l'on arrive à saisir un bout de l'essence de qui ils étaient, alors on ne les trahit pas. En recherche nous ne sommes confrontés qu'à des manques. Les faits, ce qui est réel, daté, précis, historique, fondé, ne mettent en fait en exergue que ce qui manque. Et notre travail ici au théâtre est de combler ces manques du réel, par l'imagination, par la fiction. Ces manques sont naturellement comblés dans l'Histoire par la transmission orale, qui ne fait qu'évoluer, créant, de fait, une légende. Nous ne faisons pas un spectacle documentaire. Nous travaillons justement à partir des récits, des différentes perceptions de ces photographes, de l'agence Magnum, qui ne sont que des réécritures du réel, nourries par l'imagination, l'admiration ou la critique, par le fantasme, par le rêve, et par des personnages comme Capa qui contribuaient à écrire leur propre légende en s'inventant eux-mêmes. Ça a donc d'abord été un travail de recherche important qu'il s'agissait ensuite de transmettre à l'équipe, et que les acteur.ices encore une fois, s'approprient leur photographe. On est passé par beaucoup d'improvisations d'abord, d'interviews de personnages sur eux-mêmes, sur leur travail, puis sur leur relation entre elles et eux. C'est un travail de composition mais que l'on ne cherchait pas à pousser jusqu'à l'imitation parfaite, en partie parce qu'il manque justement trop d'éléments nous permettant de faire ce travail. La composition des personnages photographes est donc un mélange entre ce que nous savons d'elles et eux, ma vision des personnages, augmentée de la tienne, et celle de l'acteur ou l'actrice qui l'interprète.

Louison : Une fois de plus ce n'est finalement pas si loin de *Time is out of joint* puisque cette jointure entre personnages et actrices est toujours visible et au cœur du processus de création. Ce qui est beau c'est qu'il ne s'agit pas de tendre vers ces figures légendaires mais bel et bien de les ramener à soi, vers soi. Et ce va-et-vient entre soi et ces personnes issues du réel, c'est ce qui donne de la complexité à ce qu'on donne à voir. Je crois que tu nous avais lu un extrait d'un texte de Clara Bouveresse où elle écrit que les photographes de Magnum étaient des personnages malgré eux, ou quelque chose comme ça. C'est avec ces personnages que l'on joue, que l'on cherche, et pas avec les humains qu'ils étaient, car cela nous n'y aurons jamais accès. Alors c'est l'humanité, l'humain qu'est l'actrice qui rencontre le personnage, la légende qu'est le photographe ou l'auteur. C'est un peu grandiloquent dit comme ça (Rires) mais c'est ce qui m'émeut quand je vois les comédien-ne-s au plateau. Et puis il y a cette question qui pour moi parcourt le spectacle et qui suit le fil qui se tisse sur la notion de deuil : Comment faire le portrait d'un-e absente ? Ce à quoi s'ajoute, comme on l'a vu avec Aurélie [Debuire] lorsqu'on échangeait autour de la photographe Gerda Taro : Comment rendre hommage à quelqu'un-e qu'on ne connaît pas ? Ce sont deux questions au cœur de cette création.

Sarah : Il y a cette phrase de Kantor qui m'accompagne depuis le début du spectacle : « La transparence m'a conduit à une méthode théâtrale très importante. Lorsque je superpose deux clichés "transparents", complètement différents et d'époques différentes, ils commencent à se mêler. » Kantor ici parle d'une méthode de



© Jean-Louis Fernandez

recherche en répétition, de superpositions de situations qui donnent lieu à un grand nombre de possibilités, ce qui n'est pas ce que l'on fait. Ce que m'évoque cette phrase dans le contexte qui est le nôtre, c'est la légende : c'est la superposition du réel et de la fiction, du personnage et de l'acteur, qui finissent par se mêler, se nourrir l'un et l'autre. Mais la légende a un double sens. Il s'agit autant de la légende au sens de légendaire que nous avons évoqué, mais aussi et surtout au sens de texte accompagnant une image. La légende est essentielle en photographie de reportage et de guerre : c'est une mise en contexte qui active et oriente le regard, qui a pour but d'empêcher la manipulation du sens.

Louison : « La plupart du temps on n'a pas d'idée précise sur ce que notre travail signifie. On le découvre *a posteriori*. En revanche, j'ai toujours aimé parler de mon travail, l'analyser, le documenter. C'est pour ça que j'ai toujours légendé mes images. J'ai la sensation qu'on doit au spectateur une légende : ce qu'une image dit, ce qui se passe, quand et où elle a été prise, qui est cette femme, qu'a-t-elle fait. », c'est ce que dit Eve Arnold au sujet des légendes de ses photographies. Pour elle, comme pour d'autres chez Magnum, la légende est ce pacte avec le regardeur, c'est, en quelque sorte, lui donner des clefs de lecture face à l'image qui se trouve en face d'elle. Les légendes des photographies ont été un enjeu de taille pour Magnum, car à l'époque les magazines avaient souvent la mainmise sur celles-ci et c'était un véritable combat pour les photographes que de pouvoir légender elleux-mêmes leurs photographies. C'est bien le texte qui donne sens à l'image, ou pour le dire avec les mots de Sontag « les écrits peuvent nous amener à comprendre, les images font autre chose, elles nous hantent. »

Sarah : Ce qu'il reste de toutes ces légendes croisées, c'est ce qui était et est toujours indéfectible à Magnum, et ailleurs : c'est la relation, le lien, l'amitié. Qui est une des choses les plus précieuses. C'est vers cela que tend le spectacle, ce qui a été son premier point de fuite : l'amitié, la transmission, le souvenir, la mémoire. Ce témoignage.



© Nina Bonnin

Jouer Susan Sontag interroge

Miléna Arvois

Comment faire passer cette pensée? Comment l'offrir de manière sensible? Tenir une réflexion si précise sur la guerre et la photographie et la manière dont on les regarde me paraissait, me paraît, difficile. Le travail a donc d'abord été de comprendre sa pensée, de la rendre intelligible aux autres mais aussi de la rendre sensible et vivante. Je l'ai traduite et retraduite des dizaines de fois avec mes mots, pour creuser le sens de ce que je disais. En lecture et au plateau, il s'agit de trouver un ancrage corporel et vocal. La voix est essentielle, la sentir, la placer, projeter sans forcer. C'est un travail d'artisan, de partition — on se sert beaucoup de la partition musicale dans le travail — qui permet ensuite de trouver le rythme et le souffle du texte.

Je voulais aussi trouver une accroche, quelque chose vers quoi tendre, qui est pour moi le dernier paragraphe du texte, qui n'est pas dans le spectacle d'ailleurs :

Nous ne pouvons pas nous représenter ce que c'était [j'ajoute : ce que c'est]. Nous ne pouvons imaginer à quel point la guerre est horrible, terrifiante — ni à quel point elle peut devenir normale. Nous ne pouvons ni comprendre, ni imaginer. C'est ce que chaque soldat, chaque journaliste, chaque travailleur humanitaire, chaque observateur indépendant ayant connu le feu de la guerre et eu la chance d'échapper à la mort qui frappait les autres, tout près, éprouve, obstinément. Et ils ont raison.

Mais ce qui sous-tend le spectacle, c'est aussi la question de l'absence. Et bien que Sontag se saisisse d'un autre biais, c'est bien de cela dont elle parle. De la mort, et de sa représentation. De la fascination qu'elle engendre pour l'humain. Dans le spectacle, Sontag est envahie de fantômes. J'aime imaginer que cette penseuse, qui avait secrètement peur de la mort, travaillait avec ses fantômes. Qu'iels la remettait en question, la mettait au défi dans sa réflexion. Qu'elle vivait avec. Qu'iels l'accompagnaient. Je vois dans ce spectacle et dans la figure de Sontag, un hommage rendu à ceux et celles qui nous hantent et nous accompagnent. J'ai envie de penser que Sontag et les autres marchent à nos côtés dans ce spectacle. Qu'iels nous accompagnent. Qu'iels nous hantent.

Références textuelles

Devant la douleur des autres – Susan Sontag

Juste un peu flou – Robert Capa

L'image fantôme – Hervé Guibert

Vous ne connaissez rien de moi – Julie Héraclès

Puis-je garder quelques secrets ? – Entretien avec Henri Cartier-Bresson

La libération des camps et le retour des déportés – Entretien avec George Rodger
mené par Marie-Anne Matard-Bonucci et Edouard Lynch



Portrait of a space © Lee Miller

Biographie

Sarah Cohen

Après des classes préparatoires littéraires, l'obtention d'un Master de recherche en études théâtrales à l'IET de la Sorbonne-Nouvelle (*Chéreau-Koltès : Quel compagnonnage ?*) et des études de musique, Sarah Cohen intègre la section Mise en scène au sein du Groupe 48 de l'École du Théâtre national de Strasbourg. Avant son entrée à l'école, elle assiste Alain Françon sur la création des *Innocents, moi et l'inconnue au bord de la route départementale* de Peter Handke au Théâtre national de la Colline (2020). A l'École du TnS, elle rencontre notamment Claire-Ingrid Cottanceau, Cyril Teste, Samuel Achache et Jeanne Candel qu'elle assiste sur leurs différentes interventions, ainsi que Julien Gosselin, pour lequel elle est assistante à la mise en scène sur sa dernière création, *Extinction*, créée au Printemps des comédiens et à Avignon en 2023. En 2024, elle crée son premier spectacle, *Time is out of joint*, dans le cadre de l'école, rencontre Salomé Vandendriessche avec laquelle elle décide de créer sa compagnie, et Louison Ryser, avec laquelle elle poursuit sa collaboration sur un prochain spectacle créé en février 2025 au TnS, *La Chasse des anges*. Elle travaille également à la création d'une forme itinérante pour l'Opéra national du Rhin (mars 2025) et avec Marvin M'toumo, dont elle est la collaboratrice artistique et assistante à la mise en scène sur son prochain spectacle *Les Indésirables*, créé en juin 2025. Elle poursuit en parallèle sa recherche autour des croisements des réels, des différents matériaux textuels et langagiers, engagée dans un théâtre d'images, entre peinture, photographie et cinéma.



**Théâtre national
de Strasbourg**

1 avenue de la Marseillaise
67005 Strasbourg Cedex
+33 (0)3 88 24 88 00
accueil@tns.fr

Isabelle Nougier
Directrice du développement des créations
+33 (0)6 12 81 23 87
i.nougier@tns.fr

Marie Schaaff
Directrice des études
+33 (0)6 73 79 54 25
m.schaaff@tns.fr

Dorine Blaise
Administratrice de production
+33 (0)6 81 05 97 13
d.blaise@tns.fr

Najate Zougari
Responsable de production éditoriale
+33 (0)7 84 31 52 03
n.zougari@tns.fr