

La catastrophe -
l'immense histoire de la
violence - est ramenée
à une sensation, une
qualité d'air autour des
personnages.

- Julien Gosselin -

Joueurs, Mao II, Les Noms

TNS Théâtre National de Strasbourg



MAILLON

THÉÂTRE DE STRASBOURG
SCÈNE EUROPÉENNE

Saison 19-20

Entretien avec Julien Gosselin

En mettant en scène trois romans de Don DeLillo – *Joueurs*, *Mao II* et *Les Noms* –, tu invites le spectateur à effectuer une plongée au long cours dans l'univers d'un écrivain, comme cela avait été le cas avec *2666* de Roberto Bolaño. Que représente pour toi ce désir d'immersion dans une écriture ?

Avec *2666* de Bolaño, j'ai eu le sentiment d'avoir trouvé, à l'intérieur du format long, la possibilité d'exprimer de manière plus poussée un aspect du théâtre que j'aime faire. J'éprouve souvent une frustration avec les formats courts, y compris structurellement : l'idée qu'on a un début, un milieu, une fin, que tout doit s'organiser « correctement » dans un temps imparti ; cela me demande une forme d'efficacité que je n'ai pas envie d'atteindre. Pour le spectateur, ce rapport à un temps long peut amener un autre plaisir, un phénomène d'usage aussi peut-être – il y a un travail du regard, de l'attention, à entreprendre. C'est une relation que je trouve forte.

J'ai adoré faire *2666*, mais je me suis rendu compte que les gens avaient tendance à se focaliser sur l'intrigue – ce qui n'était pas mon objet, pas seulement en tout cas. J'avais envie d'inviter les gens à se perdre dans un monde. Mais ce n'est pas ce qui ressortait d'abord de l'expérience vécue par les spectateurs ; il y avait plutôt cette idée de « grande fresque », où la fiction structurait le récit et embarquait les gens. Or, ce qui m'intéresse dans ces formats longs, c'est justement l'idée de se perdre – de faire que quelque chose se perde, davantage que se cherche ou se trouve – à l'intérieur de ces mondes-là.

En travaillant sur les trois romans de Don DeLillo – qui sont autonomes, ce n'est pas une « série » –, il y avait donc le désir de retrouver un format long mais de quitter une forme de cohérence narrative – c'est-à-dire de mettre en présence des choses qui pouvaient venir se briser les unes sur les autres, s'entrechoquer.

Qu'est-ce qui t'a mené à cet écrivain en particulier ?

J'avais découvert Don DeLillo il y a plusieurs années. J'avais le souvenir d'y avoir perçu une foule de sensations, mais c'était confus. Je l'avais peut-être lu trop jeune : cela m'avait beaucoup touché mais, à vrai dire, je ne comprenais pas complètement ce que je lisais.

Je me définis comme un lecteur ou spectateur «assez mauvais dans l'ensemble». Par exemple, j'adore la littérature russe, mais quand il y a quinze noms à retenir, à identifier, j'ai beaucoup de mal. Dans une pièce de Marivaux, Beaumarchais ou Corneille, je ne saisis pas d'évidence l'intrigue. J'ai une lecture «paysagesque», totalement spatiale. C'est de cette manière que j'avais lu Don DeLillo – qui donne beaucoup de place au genre de lecteur que je suis. On peut presque le lire comme une surface poétique, postmoderne, un peu floue, et ne pas percevoir la puissance des intrigues. En le relisant, j'ai été saisi d'une émotion puissante et d'une évidence : la rencontre avec cette littérature était exactement ce qui devait nous arriver à ce moment-là.

Ce qui est très appréciable pour moi en tant que metteur en scène comme pour les acteurs de la compagnie [Si vous pouviez lécher mon cœur, compagnie créée en 2009], c'est qu'au fil du temps, on devient de meilleurs lecteurs. À force de travailler sur des œuvres littéraires, notre capacité à entrer dans l'intimité d'une œuvre grandit, s'épanouit – il y a des choses auxquelles on n'avait pas accès avant, qui nous semblent au contraire très proches aujourd'hui. C'est ce que j'ai vécu avec Don DeLillo.

Je me suis aperçu que les thématiques de Don DeLillo étaient celles que j'explorais depuis des années : les phénomènes de la terreur, de la violence. J'aime la littérature qui va puiser dans l'histoire mondiale récente, s'emparer de problématiques extrêmement fortes, pour les ramener dans la fiction. Et il y a, dans l'œuvre de DeLillo, un aspect saisissant : ces expériences de violence mondiale sont explorées non pas historiquement, d'un point de vue extérieur et global, mais du côté de l'intime, des sensations. Par exemple, il y a une scène de *L'Homme qui tombe* que je trouve particulièrement représentative de son écriture : deux personnages regardent un tableau de Giorgio Morandi, une nature morte – avec des bouteilles et des vases – et à travers cette nature morte, ils voient tous les deux les tours du World Trade Center. C'est, pour moi, caractéristique de DeLillo : la catastrophe – l'immense histoire de la violence – est ramenée à une sensation, une qualité d'air autour des personnages. À travers l'amour ou le sexe ou simplement l'air qu'on respire autour d'un dîner à Athènes, il montre comment tout vibre de la catastrophe mondiale.

Après avoir été dans un rapport d'affrontement beaucoup plus direct à ces sujets avec Bolaño, c'est cet espace sensible que je voulais explorer avec les comédiens, avec tous les membres de l'équipe. En le lisant, je me suis dit : maintenant, les acteurs de

la compagnie peuvent jouer ça. Il y a la question de l'âge – on vieillit – et la question du type de jeu : on a toujours travaillé de manière très frontale, plutôt « en puissance ». Or, je sentais que les acteurs pouvaient aller chercher des choses plus intimes, plus intérieures – même si le spectacle garde une certaine frontalité.

Le choix des textes dépend toujours d'un faisceau de choses. Il n'est pas uniquement le reflet d'un désir qui m'est personnel ; il y a une continuité de la recherche. Au fond, on pourrait imaginer un très grand spectacle avec tous ceux que nous avons faits, et ça raconterait notre histoire. Le choix est toujours : dans quelle qualité d'air allons-nous respirer dans les deux prochaines années ? Dans quel air les acteurs vont-ils évoluer ? Et dans quelle lumière ? Don DeLillo s'imposait [le spectacle, joué dans sa forme « intégrale » a été créé au Festival d'Avignon 2018].

J'ai choisi ces trois romans, où il est question de terrorisme. Si l'on comparait les formes de terrorisme dont il est question, on voit bien comme il est affiché dans les années 70, avec les maoïstes, avec les mouvements d'extrême gauche américains : c'est très frontal, politique, idéologique. C'est à l'opposé du terrorisme dont il est question dans *Les Noms*, qui est politique également, mais

« On peut presque lire [Don DeLillo] comme une surface poétique, postmoderne, un peu floue, et ne pas percevoir la puissance des intrigues. »

beaucoup plus caché, souterrain, un terrorisme qui n'a pas le goût du message.

Peut-on évoquer chacun d'eux dans sa forme, son écriture ? Dans *Joueurs*, DeLillo choisit d'entrer dans le sujet du terrorisme par le prisme d'un couple...

DeLillo a écrit *Joueurs* en 1977 et c'est un roman très différent de ce qu'il écrira par la suite. Pour moi, il s'agit de son roman le plus « godardien ». Godard y est d'ailleurs évoqué.

On y suit effectivement les parcours séparés d'un couple : Lyle Wynant, *golden boy*, assiste au meurtre d'un de ses collègues en plein cœur de la Bourse new-yorkaise. Lui et sa femme Pammy forment un couple en crise, rongé par l'ennui. Tandis qu'elle part en vacances avec deux amis, Lyle mènera une enquête sur le meurtre, qui le conduira à un groupe d'extrême gauche décidé à frapper un symbole du monde de la finance.

Dans *L'Homme qui tombe*, écrit en 2007, le couple, la cellule familiale, est le réceptacle de la violence du 11 septembre 2001. Mais dans *Joueurs*, alors même que l'on suit Lyle et Pammy dans leur intimité, il y a une forme étonnante car non psychologique. Le personnage de Lyle Wynant, qui va s'approcher de terroristes maoïstes, a un trajet interne complexe à décrypter. On voit qu'il

s'ennuie dans son couple, dans son métier, mais ses motivations, ses pensées, ne sont jamais explicitées ; on assiste à une succession de faits - ce qui est très « godardien », justement. Les actes parlent en eux-mêmes.

Il y a un paradoxe : DeLillo choisit le prisme du couple mais, des trois romans, *Joueurs* est celui le moins intime - même s'il y a des grandes scènes d'intimité entre Lyle et Pammy.

C'est aussi celui qui est le plus frontalement ancré dans les États-Unis et dans le monde de la finance en pleine expansion à cette époque : Lyle est trader, la première scène se passe au New York Stock Exchange, situé non loin des tours du World Trade Center, qui ont été construites dans les années 70...

DeLillo est vraiment un écrivain américain. Même si *Les Noms* se déroule en Grèce, on y suit un groupe d'Américains. Ce qui est passionnant, c'est de voir comment, en parlant des États-Unis, y compris avec des lieux hautement symboliques comme la bourse de Wall Street, il nous parle de nous aussi. Parce qu'au fond, il y est question de la construction d'un monde qui est aussi le nôtre. Et ce thème de la finance, son empreinte sur le monde, personne ne peut y échapper - consciemment ou inconsciemment.

« Dans tout son trajet d'auteur, la violence et la finance ont toujours été des thématiques liées. »

DeLillo a souvent été qualifié d'écrivain visionnaire. C'est vrai que dans les années 70, ou même 90, on ne parlait pas comme aujourd'hui de la finance ou du terrorisme. Beaucoup de gens par exemple ignoraient ce que le mot « trader » voulait dire... Et c'est passionnant de voir comment son regard a évolué au fil des écrits. Dans tout son trajet d'auteur, la violence et la finance ont toujours été des thématiques liées. Dans *Joueurs*, il insère un texte extrait d'un manifeste du Weather Underground - groupe d'extrême gauche américain. On voit bien que l'idée de la finance mondiale est déjà identifiée comme problématique, qu'elle s'inscrit contre la lutte d'émancipation des peuples, qui est une thématique sociétale forte à ce moment-là. DeLillo a toujours été obsédé par cette question. Dans ses derniers romans, et dans *Le Marteau et la Faucille* - nouvelle écrite en 2010, que nous avons intégrée dans la trilogie entre *Mao II* et *Les Noms* -, il n'y a plus d'un côté les terroristes et de l'autre les financiers : les financiers sont eux-mêmes des producteurs de terreur. Il relie les deux clairement.

Peut-on parler de *Mao II* ? Le roman a été écrit en 1991, avant *Les Noms*, qui date de 1982. Mais, si tu le veux bien, j'aimerais qu'on parle des romans dans l'ordre où tu as choisi de les inscrire dans un ensemble.

Dans *Mao II*, c'est de la terreur du début des années 90 dont il est question : les groupes moyen-orientaux, notamment au Liban, les premières prises d'otages. Et c'est aussi, à mon sens, le roman le plus intime des trois, puisqu'il parle du rapport qu'un écrivain entretient avec la question de la terreur.

Dans *Mao II*, DeLillo parle du pouvoir de la représentation, ce qui est évidemment une question qui me passionne. Le personnage de l'écrivain, Bill Gray, parle de l'image qui est devenue de toute première importance. Il dit aussi que les producteurs de fiction que sont les écrivains, les artistes, ont été rattrapés et dépassés par d'autres producteurs de fiction, qui sont les terroristes.

Le terrorisme dont il est question dans le roman est très contemporain : on ne frappe pas pour viser quelqu'un d'identifié et le tuer, on frappe pour créer du signe, créer de la fiction. On l'a vu récemment en France : la peur créée par le terrorisme, la puissance fictionnelle qui traverse nos vies à chaque instant après un attentat, supplante évidemment les fictions littéraires. Face à ça, qu'est-ce qu'est la littérature ? Qu'est-ce qu'est l'art ?

Bill Gray, l'écrivain célèbre qui vit reclus se retrouve, dans la première partie, face à une photographe et, dans la deuxième partie du livre, mis en miroir

avec le poète inconnu prisonnier. Il y a sans cesse ce questionnement entre ce qu'est disparaître et se dévoiler...

Absolument. Tu parles de deux parties... C'est ce qui est passionnant structurellement et qu'on ressent particulièrement dans *Mao II* : DeLillo ne planifie pas son écriture. Il est dans une forme de continuum, nourri des idées qui naissent sur le moment. Et il parle aussi de construction des mots sur la page. C'est architectural, des mots sur une page. La beauté d'un mot sur une page, la structure physique du mot, crée une envie d'écriture. Il y a cette notion de paysage.

Dans *Mao II*, au départ, on est sur la piste d'un écrivain célèbre qui se cache dans un lieu inconnu de tous, qui ne s'est pas montré depuis des années. Il va devoir d'abord faire une conférence de presse pour évoquer le sort d'un poète suisse retenu en otage à Beyrouth et il va, de plus en plus, devoir le remplacer. Mais on sent structurellement que DeLillo n'a pas forcément prévu tous ces rebondissements. On sent qu'au fil de l'écriture, la question du dévoilement de l'identité pure de l'écrivain prend de l'importance – ce que DeLillo lui-même méprise : il donne peu d'interviews, il pense que la production de l'écrivain suffit et que la figure publique est de peu d'intérêt.

Il crée ce croisement étrange : l'écrivain va devoir se montrer pour pouvoir rendre possible la vie d'un autre – la vie d'un poète. Et au final, ce n'est plus se montrer dont il s'agit, mais aller le remplacer et mourir.

Certaines des plus belles pages du livre sont, à mon sens, dans les échanges avec la photographe Brita Nilsson. Pendant qu'elle photographie Bill Gray pour rendre son image publique – aucune image de lui n'a été prise depuis trente ans –, il tient des propos qui témoignent d'un rapport extrême à la littérature. Ce qu'il dit est magnifique : on sait à la fin d'une phrase si elle est juste, si elle atteint une vérité, si elle est porteuse d'une force morale, vitale – et on ne parle pas ici de morale au sens religieux. DeLillo parle d'intégrité de l'écrivain, d'une moralité esthétique et physique. Écrire est un geste, une prise de risque, un manifeste à certains égards. C'est à cet endroit que le rapport avec le terrorisme est une évidence. Le terrorisme, la violence, sont des actes d'une puissance et d'une horreur qui dépassent tout. Lui met l'écriture non pas sur le même échelon sensible – ce serait immonde – mais il questionne la possibilité de l'écriture comme dépassant l'idée du jeu ou du plaisir ou du succès... C'est un geste absolu, radical.

Le troisième roman, *Les Noms*, écrit en 1982, parle justement d'un rapport radical au langage. Dans le livre, James Axton, analyste de risques politiques en mission en Grèce, va se détacher de son travail pour s'intéresser à une secte. C'est le roman le plus mystérieux, le plus intemporel peut-être. Est-ce pour cette raison que tu as souhaité qu'il figure en dernier dans le spectacle intégral ?

Il était question, au départ, de respecter la chronologie. Mais très rapidement, présenter *Les Noms* avant *Mao II* est devenu unimaginable, pour la raison que tu cites. Là, DeLillo se détache totalement des contextes identifiables qu'il a pu explorer dans les deux autres romans.

J'aime cette idée qu'un écrivain contemporain n'est pas un écrivain conjoncturel. Il n'est pas seulement politique dans le sens où il décrirait des situations d'aujourd'hui. Même s'il le fait – il décrit son monde, il décrit son contemporain –, il arrive, avec *Les Noms*, à une pure recherche, à la naissance de ce qu'est la langue, ce qu'est la parole, le langage. Dans ce roman, il est dit que le geste de graver une lettre sur une plaque de marbre est le même geste que celui de détruire un crâne à coups de pierre sur le sol. Cela part de la même énergie. On le voit avec les hiéroglyphes, les lettres nordiques : nos alphabets contemporains viennent de là. Aleph,

qui est la première lettre de l'alphabet hébreu, correspond au taureau ou au bœuf. Le rapport profond au langage est lié au rapport profond au corps et, de fait, il a une forme d'animalité, de violence.

Et c'est de cette violence primaire dont il est question, notamment parce que cette secte tue des gens pour des raisons qui paraissent absurdes : les victimes sont choisies parce que les initiales de leur nom entrent en correspondance avec le nom des lieux où ils sont tués.

C'est à cet endroit que l'on quitte le contemporain conjoncturel : c'est la question pure de la violence qui est posée, sans contour. De la même manière que la question pure de l'écriture, du langage et de la littérature est posée.

On a parlé du terrorisme, de l'évidence de cette thématique mais, au fond, je me rends compte qu'à chaque fois que je fais des spectacles, on finit par parler du langage. Je trouve toujours très difficile dans les entretiens que je donne depuis des années d'exprimer mon sentiment très intime sur cette question... Bolaño, lui, a un rapport très concret à cela, de boxeur presque : la littérature est un combat contre la violence du monde. C'est une très belle pensée, mais ce n'est pas exactement la mienne. C'est une sensation beaucoup plus floue, qui

serait : la question de la violence et la question de la production de langage sont profondément liées. C'est à cet endroit que Don DeLillo pose la chose.

C'est pour cela que je fais des spectacles qui contiennent une certaine dose de difficulté pour le spectateur. Je crois qu'on ne peut pas faire usage de littérature en noyant sous le divertissement les choses qui seraient désagréables. Toute production théâtrale qui use de la littérature doit toujours questionner ce rapport violent du langage.

Il est question de la violence du langage mais aussi, peut-être, de la destruction du langage ? Dans *Les Noms*, DeLillo semble opposer deux sauvageries : celle des porteurs de la novlangue managériale et financière et celle des membres de la secte qui tuent pour des « noms »...

Il y a un livre que j'avais adoré adolescent, *LTI, La Langue du III^e Reich*, de Victor Klemperer [philosophe allemand, 1881-1960] ; il s'est intéressé dès 1933 à la novlangue nazie, et c'est terrifiant de voir comme une destruction du langage orchestrée peut conduire à une déshumanisation totale. Ce livre m'avait beaucoup marqué.

C'est un sujet terriblement actuel, nous voyons à quel point la déformation est à l'œuvre aujourd'hui. Ou plutôt, ce n'est même pas une question de

déformation ou de dévoiement, mais bien de destruction : il y a une volonté de destruction quand on n'emploie sciemment pas les bons mots pour décrire les choses.

Dans *Les Noms*, DeLillo montre ces technocrates américains, spécialistes de la prévention du risque, qui sont au cœur de ce qu'est le berceau du langage – la Grèce –, et l'on sent très bien qu'ils sont des vecteurs de la violence, de son usage masqué, caché.

Cette invisibilité de la violence, on la retrouve dans l'utilisation des drones par exemple : on peut tuer sans voir qui on tue et sans même nommément être le « tueur ». On appuie sur un bouton à des kilomètres... C'est ce que font ces Américains au service de la finance et des multinationales : à travers les chiffres, le désir de tout maîtriser et rentabiliser, ils appauvrissent des états, ils tuent des gens « à l'aveugle ». Le mouvement de cette création de mort est le même que celui de la destruction du langage. Il est son corollaire.

Face à eux se produit, avec la secte, la forme la plus brutale et la plus archaïque de mise à mort, qui est celle absurde et inutile, qui va de pair avec la question archaïque et profonde du geste qui produit le langage. Ce sont ces mondes qui explosent l'un contre l'autre.

« Le terrorisme dont il est question dans le roman est très contemporain : on ne frappe pas pour viser quelqu'un d'identifié et le tuer, on frappe pour créer du signe, créer de la fiction. »

Et tout cela rejoint évidemment la question du théâtre, parce que le théâtre est le lieu du langage – tout type de langage, pas uniquement les mots. La question archaïque pure du langage se pose évidemment dans la littérature mais l'autre lieu, c'est le théâtre. On n'a pas besoin d'être dans un rapport démonstratif à l'archaïsme; on n'a pas besoin de faire un «théâtre des origines». C'est le présent de la parole, le présent du corps qui parle, bouge, qui questionne le plus profondément ce rapport au langage. Pendant le travail, j'éprouvais la sensation très concrète d'utiliser l'art le plus puissant au service de ces questions-là.

Les trois volets ont des esthétiques différentes. Peux-tu parler de tes choix? À commencer par *Joueurs*, où les acteurs sont filmés en direct. Comment appelles-tu ce procédé narratif?

Je ne sais pas. En tout cas, j'en ai ras le bol qu'on me parle de vidéo. C'est une forme parodique de cinéma? Du cinéma au présent? En réalité, j'appellerais ça du théâtre. *Joueurs* est sûrement le spectacle le plus théâtral que j'ai fait, même si on ne voit pas les acteurs sur scène – ou à peine. Le plus théâtral au sens le plus joué, le plus physique, le plus soutenu au niveau vocal. Il y a même une forme de «tradition» théâtrale, mais tout est filmé.

Le premier mot de *Joueurs* est «Le film». Cette forme pose la question du rapport totalement fictionnalisé que propose le cinéma par rapport à la vie.

Mao II est déjà le début de la perte des repères car on ne sait pas exactement où on est. Et cela s'accroît avec *Les Noms...* Dans cette troisième partie, il y a une forme de délitement à l'intérieur de la fiction, de l'histoire racontée. C'est un livre quasiment impossible à faire en spectacle car il a une forme d'intrigue qu'on poursuit à peu près, mais qui, à un moment, ne raconte plus une histoire. Quand je parlais de qualité d'air, d'atmosphère, il y a vraiment une succession de sensations, d'atmosphères, de lieux où se produit justement la parole – le langage. Elle est de l'ordre du flou et du sensitif.

En plaisantant, les acteurs m'ont dit que je devrais faire une psychanalyse parce que je «cache» énormément – par les choix scénographiques, les choix de ce qu'on voit ou pas – et, au moment de montrer, ce n'est pas l'humain que je montre, mais simplement le corps ou le langage ou l'espace. Ils n'ont pas tort! Je ne saurais pas l'expliquer mais ce que je fais, ce que mon corps fait, m'oblige à faire, c'est questionner des espaces, des paysages, questionner le rapport qu'à la poésie, qu'à le langage, à ces espaces et ces paysages.

Même les premières formes que j'ai mises en scène, qui étaient très frontales et collectives, étaient dénuées de rapports dits psychologiques – même si ce mot et ce qu'il véhicule n'a rien de négatif pour moi. Je crois que l'observation pure et simple de l'être humain n'est pas ce qui m'intéresse le plus au théâtre. Ce qui m'intéresse, ce sont les masses humaines à l'intérieur d'espaces, ou la disparition de ces humains. Le rapport intime et psychologique à la souffrance humaine m'intéresse moins que le constat de la disparition de l'humanité. Peut-être est-ce pour cette raison que je « cache ». Je ne cache pas pour faire un petit laboratoire de l'être humain, mais parce que ce dont je veux parler est justement la disparition. L'invisibilité, ça se traduit en espaces. *1993* commençait par une heure de spectacle où on ne voyait qu'un espace...

Je peux difficilement maintenant éviter la question, mais c'est très intime. Quand je fais une mise en scène, j'essaie d'être au plus juste de cette intimité, de ces sensations. Ce fait de « cacher », et ce que je dis peut paraître antinomique avec l'art théâtral, j'en ai bien conscience... Au fond, je fais du théâtre parce que c'est un art du présent, mais ce que j'essaie le plus de montrer c'est soit la nostalgie soit la disparition. Je fais du théâtre parce que la nostalgie ou la disparition sont des forces qui sont

antinomiques avec la force de présent du théâtre. C'est de cette contradiction que je me nourris.

Si je faisais du cinéma – ce que je ne fais pas – je pense que je serais complètement perdu parce que j'utiliserais un art qui est celui de la nostalgie – une fois qu'une chose est filmée elle est morte – qui est celui de la disparition des corps – parce que, de fait, ils ne sont plus que projetés sur un écran. Alors que le théâtre me donne cette possibilité d'être en combat par rapport à ce que je cherche.

Les Noms s'achève sur une sorte de « transe » commune. Comment est-ce venu dans le travail ?

Le texte qui s'affiche sur l'écran à ce moment-là est le roman écrit par le fils de James Axton, qui est âgé de neuf ans. C'est un texte plein de fautes d'orthographe et de syntaxe, on est dans un rapport primaire à la littérature et au langage. C'est une tentative de littérature « première ».

Dans *Les Noms*, il est question de la glossolalie, ce que les Américains appellent « Speaking in tongues », à savoir « Parler en langues ». Dans des églises pentecôtistes américaines, par exemple, des gens utilisent une langue inconnue pour entrer en communication avec Dieu et se mettent en transe. C'est un moment de bravoure pour les acteurs, surtout après avoir joué neuf heures, mais ils

« Le geste de graver
une lettre sur une
plaque de marbre
est le même geste
que celui de détruire
un crâne à coups
de pierre sur le sol. »

sont formidables! C'est l'idée de la présence des corps de nouveau, et de corps non porteurs d'une sensibilité et d'une psychologie, dans un espace qui est ouvert et qui ne figure rien – il est davantage une sensation que l'évocation d'un espace réel. C'est encore une disparition, celle du corps humain tel qu'on le voit tous les jours. Il devient étrange, purement physiologique. Et c'est aussi une disparition du langage: le seul qui subsiste est celui qui est projeté, qui est celui d'un enfant. C'est un langage qui n'est pas complètement formé mais qui est aussi peut-être la naissance de la poésie. Et devant ce langage, des corps essayent d'atteindre non pas Dieu mais une dimension mystique et le langage que nous utilisons ne permettant pas cet état-là, ils plongent dans un langage physiologique, fait de bruits, de sons, un langage qui n'a plus rien à voir avec le « parlé ».

Tu as également créé *Vallende man* [*L'Homme qui tombe* en français] de Don DeLillo, avec les comédiens de l'Internationaal Theater Amsterdam [en mars 2019]. Tu souhaites poursuivre ton travail sur cet auteur ?

On va tourner *Le Marteau et la Faucille* [créé au Printemps des comédiens en mai 2019], que les gens ne voient pas en général dans l'intégrale,

car il se joue entre *Mao II* et *Les Noms* et les gens sortent faire une pause à ce moment-là. C'est un texte sublime et une forme extrêmement simple : un acteur – Joseph Drouet – face aux spectateurs. Mais ensuite, je ne pense pas mettre en scène d'autres textes de Don DeLillo. Je ne sais pas ce qui suivra.

Sur *Vallende man*, mis en scène à Amsterdam, tu as travaillé pour la première fois avec des acteurs en langue étrangère. Est-ce que ça a changé des choses pour toi ?

Complètement! Ça ne change pas du tout mon rapport au langage : il y a toujours de nombreux passages écrits dans mes spectacles – qui sont projetés – alors j'aime utiliser les langues étrangères, parce que ça permet de lire constamment. À Amsterdam, je suivais tout ce qui se passait avec les surtitres et mon émotion est toujours intense quand je peux avoir un rapport direct à la littérature.

En revanche, ce qui est très différent, c'est l'approche du jeu par les acteurs – en tout cas je peux comparer avec les acteurs avec qui je travaille habituellement.

En France, il y a cette chose forte : les acteurs sont capables de se mettre en retrait pour que

la littérature agisse. Il y a cette idée qu'un corps qui porte de la littérature n'est pas un corps psychologique; il porte une langue. Je crois que c'est très français, l'idée qu'un corps qui porte une langue vaut une incarnation – et je pourrais dire que Stanislas [Nordey] en est l'exemple parfait. Aux Pays-Bas, ils ne raisonnent pas du tout comme ça. Par exemple, certaines phrases magnifiques n'étaient pas faciles à dire, alors ils souhaitaient les modifier – ce qui est impensable pour moi! Il y a un rapport d'incarnation très fort, et dans ce jeu, c'est vrai qu'ils sont vraiment extraordinaires. Ils m'évoquent des acteurs de cinéma davantage que de théâtre, même si ce sont de grands acteurs de théâtre. Le trajet du personnage est l'aspect primordial pour eux, le but de leur travail. Donc ce n'est pas le rapport à une langue étrangère qui a été pour moi très différent dans le travail, mais ce rapport au jeu.

Julien Gosselin

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 2 avril 2019

Questions à Hubert Colas

Fanny Mentré : Tu es auteur, metteur en scène, acteur et scénographe. Tu as fait la scénographie des spectacles de Julien Gosselin *2666* et *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*. Comment est né votre désir de travailler ensemble ?

Hubert Colas : Je crois que ce désir est né tout d'abord et à la fois de la simple rencontre humaine et du regard que nous posons tous les deux sur les écritures contemporaines, et puis aussi du plaisir partagé que nous avons lors de nos échanges. Différentes rencontres ont jalonné le chemin qui nous amenés à partager ce désir. Il y a eu un travail que Julien a accepté de faire sur un texte de Sarah Berthiaume avec les élèves de l'ERACM [École régionale d'acteurs de Cannes et Marseille] dans le cadre du festival actoral que je dirige, des échanges de textes comme celui de Stéphanie Chaillou, *L'Homme incertain*, qui donna naissance à une

mise en scène de Julien. Et puis un jour nous nous sommes retrouvés à Marseille autour d'un verre et Julien me confia sa recherche d'un scénographe pour sa prochaine création. L'évidence que nous pouvions partager cette préoccupation est née à cet instant. C'était *2666* de Bolaño. L'amitié guidant la prudence, je lui proposai de lire le texte et de lui en faire des retours. Très vite, à la lecture de celui-ci, des propositions se dessinaient. L'enjeu me plaisait : accompagner Julien dans cette aventure qui sonnait comme une étape particulière dans son travail, dans la compagnie, les contraintes de la durée étaient très excitantes et puis cette écriture, ce roman-fleuve à la fois politique et littéraire, la quête d'une vérité sur l'existence et les traces d'un écrivain, la description de la violence, le portrait passé et présent d'un des mondes d'aujourd'hui. Il y avait peu de temps. Il fallait se décider vite. La première proposition d'espace pour cette écriture concrétisait notre complicité possible pour cette création.

Dans *Joueurs*, *Mao II*, *Les Noms*, l'espace relève d'un dispositif commun qui est en perpétuelle évolution. Était-il défini dès le départ, avec toutes les possibilités qu'il pouvait offrir, ou a-t-il connu des modifications au fil des répétitions ?

La scénographie proposait bien plus d'espaces possibles que nous en avons utilisés. Au même titre qu'une écriture ouvre des possibles d'interprétation, un espace doit pouvoir proposer plusieurs lectures. C'est ce qui me semble essentiel dans toute proposition scénographique. Rien ne doit être trop figé. L'enjeu est donc aussi de pouvoir laisser le maximum de place à la mise en scène de l'espace et à sa construction. C'est ainsi que je pense la plupart de mes propositions. Le lieu de la représentation doit être le lieu où l'acteur, le texte, la mise en scène trouveront une écriture partagée. L'idée est donc d'offrir une palette des possibles, des espaces qui permettront de prendre la parole, de créer des images, d'intégrer les différents éléments de la mise en scène, comme par exemple la vidéo, la lumière. Au cours des répétitions, nous recherchons ces espaces de représentations, même si bien sûr un certain nombre de désirs de Julien sont déjà pensés en amont, comme par exemple le souhait de différents supports d'images vidéo. Et plus particulièrement sur les textes de Don DeLillo, il souhaitait, encore plus que sur *2666*, écrire et créer à partir d'un espace cinématographique. Il y avait ce besoin chez Julien de faire disparaître pendant un temps le rapport direct de l'acteur avec le public. Il lui fallait un espace intermédiaire à la représentation théâtrale, cela devait être

un des points forts de la mise en scène donc de l'espace, puis de son développement à travers différents lieux les plus souvent réalistes – ou du moins pouvant créer, à travers une image filmée, un réalisme de situations – puis par moment et subitement, basculant dans l'abstraction, donnant un point de vue plus surréaliste.

L'écriture du montage de l'espace s'est faite au moment des répétitions. Cette possibilité, cette mobilité, étaient essentielles afin que l'espace devienne un véritable partenaire de jeu pour la création. L'espace devenant le lieu de la circulation de la parole et des images.















Joueurs, Mao II, Les Noms

12 | 19 janv

Au Maillon (grande salle)

COPRODUCTION

PRÉSENTÉ AVEC LE MAILLON, THÉÂTRE DE STRASBOURG – SCÈNE EUROPÉENNE

Un spectacle de
Si vous pouviez lécher mon cœur

D'après trois romans de
Don DeLillo

Traduction de l'américain
Marianne Véron

Adaptation et mise en scène
Julien Gosselin

Avec
Rémi Alexandre, Guillaume Bachelé, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Antoine Ferron, Carine Goron, Pauline Haudepin, Alexandre Lecroc-Lecerf, Frédéric Leidgens, Caroline Mounier, Victoria Quesnel, Maxence Vandeveldé

Scénographie
Hubert Colas

assisté de
Antoine Guilloux, Frédéric Vienot

Musique
Rémi Alexandre, Guillaume Bachelé, Maxence Vandeveldé

Lumière
Nicolas Joubert
assisté de
Arnaud Godest

Vidéo

Jérémie Bernaert, Pierre Martin

Son

Julien Feryn

Costumes

Caroline Tavernier

assistée de

Angélique Legrand

Accessoires

Guillaume Lepert

Assistanat à la mise en scène

Kaspar Tainturier-Fink

Stagiaire à la dramaturgie

Juliette de Beauchamp

Julien Gosselin et Pauline Haudepin sont artistes associé-e-s au TNS

Le décor est réalisé par les ateliers du TNS

Les trois romans, *Joueurs, Mao II* et *Les Noms*, sont publiés aux éditions Actes Sud

Équipe technique de la compagnie : Régie générale tournée Léo Thévenon | Régie plateau Benjamin Dupuis, Simon Haratyk, Guillaume Lepert | Régie lumière Anna Geneste, Arnaud Godest, Fanny Walsler | Cadrage vidéo Jérémie Bernaert | Régie vidéo Pierre Martin ou Pierre Hubert, Raphaël Oriol | Régie son Julien Feryn, Hugo Hamman ou Noémie Pagot | Régie son HF Mélissa Jouvin | Costumes Angélique Legrand ou Caroline Tavernier | Stagiaires techniques Sophie Miquet, Mickaël Perissinotto, Nina Chiron

Équipe technique du TNS : Régie générale Antoine Guilloux

Équipe technique du Maillon : Direction technique Antonio Trotta | Régie générale Jean-Louis Schmidt | Régie lumière Alessandro Castiglione | Électricien-ne-s Arnaud Hembert, Manon Meyer | Régie plateau Jean Kubiszyn | Cintrier Samuel Lancia | Machinistes Dimitri Clauss, Éric Desvignes, Julia Rey-Ramos | Régie son Lucie Franz | Régie vidéo Citlalmina Jasso | Habilleuses Mandy Cadillon, Julie Galanakis

Un spectacle de Si vous pouviez lécher mon cœur

Production Si vous pouviez lécher mon cœur

Coproduction Kaidong Coopération franco-taiwanaise pour les arts vivants, Le Phénix - Scène nationale Valenciennes - Pôle européen de création, National Performing Arts Center - National Theater & Concert Hall, Taiwan, L'Odéon - Théâtre de l'Europe, Théâtre National de Strasbourg, Festival d'Avignon, MC2: Grenoble, Théâtre du Nord - CDN Lille Tourcoing Hauts-de-France, International Theater Amsterdam, Théâtre National de Bretagne, Théâtres de la Ville de Luxembourg, Bonlieu - Scène nationale d'Annecy, Le Quartz - Scène nationale de Brest, Festival d'automne à Paris, La Filature de Mulhouse

Avec la participation artistique du Jeune théâtre national

Avec le soutien de Nanterre-Amandiers et Montévidéo, créations contemporaines

Avec le soutien exceptionnel de la DGCA / DRAC Hauts-de-France et de la Région Hauts-de-France

L'adaptation de *Joueurs, Mao II, Les Noms* est représentée dans les pays de langue française par Dominique Christophe / l'Agence, Paris en accord avec Abrams Artists & The Wallace Literary Agency, New York

Direction technique Nicolas Ahssaine | Directeur technique adjoint Vianney Brunin | Administration, production, diffusion Eugénie Tesson | Communication, organisation de tournée Emmanuel Mourmant | Administration Paul Lacour-Lebouvier

Spectacle créé le 7 juillet 2018 au Festival d'Avignon

Tournée Grenoble, MC2: Grenoble, les 1^{er} et 2 février 2020 | Taipei (Taiwan), National Theater and Concert Hall, les 3 et 4 avril 2020 | Séoul (Corée du Sud), National Theater of Korea, les 5 et 6 juin 2020

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordcy | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré
Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Emmanuel Dosda | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Simon Gosselin

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, décembre 2019



Inrockuptibles

3 jours



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Joueurs, Mao II, Les Noms* sur les réseaux sociaux :

#JoueursMao2LesNoms

autour du spectacle

Rencontre avec l'équipe artistique

Ven 17 janv | 18 h 30 | Librairie Kléber

Midi-Sandwich : pause déjeuner avec un artiste

Avec Léo Thévenon, régisseur général de la tournée

Jeu 16 janv | 12 h 30 - 14 h | Bar du Maillon

prochainement dans L'autre saison

Écrits d'art brut à voix haute

Carte blanche à Christine Letailleur, artiste associée
Lecture-spectacle conçue par et avec Anne Benoit,
Alain Fromager et Lucienne Peiry

8 fév | 21h | Salle Gignoux

Duvert. Portrait de Tony (titre provisoire)

Spectacle de Simon-Élie Galibert,
élève metteur en scène de l'École du TNS
[Groupe 45 - 3^e année]

D'après les textes de Tony Duvert et de Gilles Sebhan

7 | 12 mars | Théâtre de Hautepierre

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1920



MAILLON

THÉÂTRE DE STRASBOURG
SCÈNE EUROPÉENNE