

Au fond, ce n'est  
pas une pièce  
de science-fiction.

Anja Hilling pose un  
cadre, mais ce qu'elle  
met à l'intérieur,  
c'est l'humain,  
c'est nous.

- Anne Monfort -

**Nostalgie 2175**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

# Entretien avec Anne Monfort

Comment as-tu rencontré l'écriture d'Anja Hilling et en particulier sa pièce *Nostalgie 2175* ?

Silvia Berutti-Ronelt et Jean-Claude Berutti m'ont fait parvenir la pièce juste après l'avoir traduite, en 2017 – elle a été écrite en 2008. Je connaissais l'écriture d'Anja Hilling depuis longtemps. Étant germanophone, j'avais fait partie du comité de lecture de la collection « Nouvelles Scènes » des Presses Universitaires du Midi, à Toulouse. Ils publient des auteurs francophones mais également des traductions – des ouvrages bilingues – ; c'est notamment dans cette collection que Falk Richter a été publié en premier en France [Anne Monfort est la traductrice de ses textes et en a mis en scène plusieurs]. Il se trouve que *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling avait été présentée à ce comité – l'enjeu étant de décider quelle pièce allemande serait traduite et publiée. J'avais beaucoup défendu ce texte, qui a finalement été choisi et a été édité en 2009. Par la suite, je l'ai travaillé à de nombreuses

reprises, avec des élèves d'écoles de théâtre, lors d'ateliers. Depuis, j'ai lu la plupart des textes d'Anja Hilling dont l'écriture est passionnante.

Quand Silvia et Jean-Claude m'ont envoyé *Nostalgie 2175*, j'ai tout de suite été saisie par l'énergie contenue dans le texte, sa luminosité malgré le monde terrible qui y est décrit. Dans la pièce, on apprend qu'en 2102 un accident environnemental est survenu. On est en 2175, il fait 60°C, les humains ne peuvent plus être dehors sans protection – le projet s'est construit avant le COVID-19 mais cela résonne fortement aujourd'hui – et les femmes ne peuvent plus être fécondées naturellement. C'est pourtant ce qui arrive à Pagona, qui décide de garder l'enfant tout en sachant qu'elle n'a que 2% de chance de survie... À partir de là, Anja Hilling pose un dispositif fort : il y a, d'une part, le récit que Pagona adresse à sa fille à naître, où elle lui parle des deux hommes qui ont été à l'origine de sa conception et, d'autre part, des scènes en *flashback* où l'on découvre autrement l'histoire de Pagona et ses rapports avec Taschko – son amour – et Posch – le père génétique.

Quelles ont été tes premières impressions de lectrice ?

J'ai retrouvé la puissance d'écriture d'Anja Hilling et j'ai admiré son habileté à alterner deux langages :

l'adresse de Pagona à l'enfant, qu'elle nomme «Bébé» est d'une grande beauté poétique – c'est presque un oratorio – et cela tranche vraiment avec les scènes dialoguées représentant le passé, qui sont très concrètes, avec un langage presque «parlé», qui induit un autre mode de jeu.

Le contexte du futur est passionnant, tout comme la question de donner vie dans un tel monde. Ce qui me plaît dans le traitement du sujet, qu'on pourrait qualifier de «post-apocalyptique», c'est qu'Anja Hilling parle de «l'après». Souvent, dans les textes futuristes, il y a une vision très angoissante et angoissée : la question de la survie est centrale. Ici, comme il est dit d'emblée que l'humain s'est «adapté», on se situe dans «l'après» de cette question. Cette façon de se projeter me semble davantage motrice que de décrire encore une fois le mur dans lequel nous allons.

La présence de la peinture m'a aussi immédiatement attirée, parce que l'aspect visuel, plastique, est toujours central dans mon travail. Quand j'avais mis en scène des écrits de Matthieu Riboulet, je voyais que Le Caravage planait dans toute son écriture et nous avons travaillé, avec les acteurs, à la reconstitution de tableaux. Ici, la pièce évoque très clairement les *Noli me tangere* [*Ne me touche pas*] et les *Annonciations*. *Noli me tangere* parce qu'on apprend que Taschko a été violé et

« Souvent, dans les textes futuristes, il y a une vision très angoissante et angoissée : la question de la survie est centrale. »

laissé pour mort – sa peau exposée à l’extérieur a brûlé – et, depuis, tout contact de peau à peau lui est impossible ; il ne peut donc pas y avoir d’amour charnel entre Pagona et lui. On pense, de fait, aux « écorchés », en sculpture ou peinture. De plus, le personnage de Taschko est peintre, mais pas au sens classique du terme : il travaille pour la société de Posch, qui a mis au point d’immenses tentures fabriquées à base de peau humaine, permettant de vivre sans protection à l’intérieur. Posch engage Taschko, qui a un talent énorme, pour reproduire des scènes et des paysages inspirés de cassettes vidéo des films du XX<sup>e</sup> siècle – reproduire, en quelque sorte, des paradis perdus. Cette présence du cinéma m’a aussi immédiatement séduite : mon travail, jusqu’à présent, est en lien direct avec le « montage » : créer des résonances – entre des textes notamment –, créer des arrière-plans... Tous ces « sujets », tous ces outils de rêverie thématiques et esthétiques s’assemblaient de façon évidente pour moi.

Est-ce que l’idée de catastrophe écologique était un sujet que tu souhaitais aborder au théâtre ?

Pas forcément de façon frontale. C’est évidemment une question qui me préoccupe – qui nous préoccupe toutes et tous. Il n’y a pas tant de textes

qui abordent ce sujet et surtout, en allant vers une forme d’avancée. Ce qui me plaît ici, c’est la projection : quelle forme de vie reste possible ? Que devient la force de l’amour dans un environnement dégradé ? Par quels espoirs les personnages sont-ils habités, portés ?

Pendant longtemps, les mouvements de science-fiction décrivaient un monde futur très inquiétant, voire invivable. Aujourd’hui, certains projettent dans des relations plus horizontales, égalitaires. La science-fiction pourrait être un instrument non pas seulement pour annoncer la catastrophe et montrer son horreur, mais aussi pour nous aider à nous projeter dans un autre monde possible, meilleur.

Je ne sais pas si on peut dire que *Nostalgie 2175* est une pièce « écoféministe », mais elle parle d’écologie, de notre rapport à la planète, à tout ce qui nous entoure – les êtres, les paysages –, elle interroge le sens de donner la vie dans un tel monde – avec toute la beauté et la frayeur que cela implique – et, c’est important aussi, elle questionne la réappropriation de la parole par les femmes : tout est transmis du point de vue de Pagona. Écologie et féminisme sont deux thématiques entrelacées dans la pièce.

Il y a bien sûr la dimension futuriste, mais au fond, est-ce que la pièce n’utilise pas aussi les

ressorts tragiques classiques : l'amour, le pouvoir, la pulsion de vie et la destruction... ? Par exemple, une phrase dans le texte dit que l'amour et la mort sont indissociables...

Oui, c'est le moment où Posch parle de sa mère. Elle a été piquée par le dernier moustique d'un insectarium tenu par un homme dont elle était amoureuse. Dans le récit qu'en fait Posch, elle est heureuse de cette piqûre qui la rapproche de l'homme – alors qu'elle va mourir de la malaria. Elle est passionnée de cinéma, et l'homme qu'elle aime et la voit mourir pense : « Cette merde elle l'a attrapée dans tous ces films / Là où l'amour et la mort ne peuvent jamais être séparés. » Et l'homme voudra se suicider et détruire tous les films, dont certains seront sauvés *in extremis*...

Effectivement, on est pleinement dans le caractère indissociable amour/mort, à commencer par cette parole amoureuse de la mère à ce « Bébé » qu'elle ne connaîtra pas puisqu'elle va vraisemblablement mourir en lui donnant la vie. La pièce joue beaucoup sur les extrêmes : entre désir ardent et impossibilité de se toucher, douceur de l'adresse à l'enfant et violence de la situation...

C'est ce que j'aime profondément : au fond, ce n'est pas une pièce de science-fiction. Anja Hilling pose un cadre, mais ce qu'elle met à l'intérieur, c'est

l'humain, c'est nous. Par exemple, elle évoque le don de peau post-mortem devenu un acte citoyen obligatoire, mais on ne revient jamais plus dessus. Ce qui importe, c'est l'univers de beauté, de nostalgie justement, que va pouvoir déployer Taschko en peignant sur les peaux – et l'aspect organique et sensuel, alors même que le toucher est impossible. Anja Hilling n'écrit pas une pièce de science-fiction, dans le sens où elle ne justifie rien du cadre, ou à peine. Elle lance des pistes, mais le caractère futuriste n'est pas le cœur de la pièce, elle s'en sert pour parler d'aujourd'hui.

Alors il y a ce dont tu parles, l'amour et la mort, et il y a aussi une dimension plus politique. La pièce est passionnante à cet égard : tout n'a pas changé en 2175. Le capitalisme se porte à merveille, les hommes qui ont du pouvoir pensent toujours qu'ils ont des droits sur les corps des autres – hommes ou femmes. Au fond, c'est de cela dont il s'agit.

Dans ces rapports de pouvoir, comment vois-tu l'articulation de ce « trio » ? Peux-tu parler des personnages ?

Pagona est la narratrice, c'est son regard qui nous guide, c'est elle qui apporte la vie dans les deux sens du terme – à la fois parce qu'elle est enceinte et parce que c'est par elle que naît le récit. Taschko,

« Ce qui me plaît ici,  
c'est la projection :  
quelle forme de  
vie reste possible ?  
Que devient la force  
de l'amour dans  
un environnement  
dégradé ?  
Par quels espoirs les  
personnages sont-ils  
habités, portés ? »

le peintre, est le type même de « l'écorché vif » – au premier degré puisqu'il est un grand brûlé mais il a aussi ce côté hypersensible, à fleur de peau. Elle est serveuse dans un bar, lui va entrer au service de Posch.

Dans les *flashbacks*, il y a un côté film américain des années 80/90 : ce sont deux paumés qui se rencontrent, qui tombent amoureux et qui vont, sans s'en rendre compte, tomber sous l'emprise d'un homme qui a du pouvoir.

Cet homme, c'est Posch, le capitaliste, dont on sait très vite qu'il est le véritable père de l'enfant. Il est l'héritier de toute la nostalgie du XX<sup>e</sup> siècle : héritier du cinéma, de la culture... Il est aussi héritier de l'argent, de la technologie...

Je trouve qu'Anja Hilling met un aspect très politique dans la composition de ces personnages. Il y a le « vieux monde » – c'est-à-dire celui d'aujourd'hui – incarné par Posch, avec sa hiérarchie, son côté esthète aussi – je pense que Posch, dans les questions d'agressions sexuelles, séparerait d'évidence l'homme de l'artiste ! Il y a toute cette vieille idéologie... Et il y a Pagona et Taschko, qui sont aux prises à la fois avec le monde présent – celui de 2175 – et le capitalisme toujours florissant. Une chose est très importante : tout est vu par la mémoire de Pagona, avec sa dimension floutée, ses ellipses. C'est ce qui fait que les personnages

sont mouvants. Par exemple, elle présente Posch de manière très positive au départ et, au bout d'un moment, on comprend qui il est.

Il y a effectivement plusieurs dimensions : l'adresse à l'avenir, à Bébé, et le travail de mémoire, de reconstitution. Selon toi, l'écart entre le récit et la réalité naît-il de la volonté de transmettre à l'enfant une image positive du monde ?

J'ai plutôt l'impression que cela parle d'une vision traumatique. Elle dit à Bébé, à un moment : «Peut-être que ça ne te traumatisera pas si tu en apprends davantage.» Et, à partir de là, la pièce bascule, on est face au traumatisme de la mémoire : elle est trouée, trouble.

On sait que c'est souvent le cas, notamment après un viol. C'est ce que nous voulions rendre dans le spectacle. Au début, le récit se déroule en quelque sorte sans accroc. On est dans une forme de « parole officielle » puis, à partir du moment où on fait face au nœud traumatique, les choses se complexifient : il y a des trous noirs, des contradictions...

Nous avons commencé à répéter dans le contexte de #MeToo et l'équipe est assez militante sur le sujet des violences sexuelles, la femme de Jean-Baptiste [Verquin, qui joue Posch] est avocate et défend des clientes dans des affaires de viols,

abus sexuels, etc. Tout ce qu'on lisait et entendait nous confortait dans ce constat : souvent – et c'est ce qui rend les choses juridiquement complexes – le refoulement a fait son œuvre : les souvenirs sont flous, les dates sont imprécises, les sentiments semblent contradictoires. L'objet est pourtant clair : il s'agit d'un viol, mais la façon dont le psychisme le retravaille est plus complexe.

Dans la pièce, Pagona dit à Posch : «Je veux te revoir» mais elle dit aussi qu'elle ne comprend pas pourquoi. Beaucoup de femmes n'arrivent pas à réaliser ce qu'il se passe vraiment, le minimisent sur le moment. Je parle là d'une dimension presque documentaire ou psychologique. Mais il y a une dimension plus mystique dans la pièce de Hilling. Pagona décide de transformer l'acte et de se servir de son rapport avec Posch pour concevoir cet enfant ou, en tout cas, pour arriver à toucher Taschko par ce corps intermédiaire. Il y a un axe de lecture plus sociologique ou documentaire, et un axe plus symbolique. Les deux s'entrecroisent.

La pièce est mystérieuse et mêle plusieurs sujets. Elle parle, bien sûr, d'écologie, mais la question du viol est aussi centrale. Elle traverse toute la pièce en filigrane et resurgit à plusieurs endroits. Il y a d'abord le viol de l'homme – Taschko –, qui fait qu'on entend d'autant plus le viol de la femme ensuite – même si, en ce qui concerne Pagona,



le mot n'est jamais prononcé. Du point de vue de la dramaturgie, je trouve cela incroyablement intelligent. C'est un sujet dont nous avons énormément parlé en répétitions.

Vois-tu la question de la dépendance comme une autre thématique de la pièce ?

Oui, c'est une donnée très importante. D'une part, on sait que Taschko est drogué. Cette dépendance est d'ailleurs reliée au viol car c'est depuis qu'il a été laissé pour mort qu'il consomme pour survivre à la douleur physique et psychique. D'autre part, il est question de dépendance économique : Posch, de par son statut social, les tient Pagona et lui. Au bout du compte, on peut dire que la dépendance est la raison de l'échec de leur relation.

Peux-tu parler de la distribution ?

Judith Henry est une actrice que j'adore, qui a d'immenses qualités. Je voulais que le personnage de Pagona soit traversé par son humour, son espièglerie. Judith sait aussi travailler très précisément avec la musique – or, c'est une composante importante du spectacle, mais nous en parlerons sans doute. Judith a une précision orchestrale et, en même temps, une énergie très solaire, une forme de « folie ». De plus, nous avons

en commun l'amour des textes, le rapport à la langue. Pour toutes ces raisons, il était évident de travailler avec elle. En fait, le projet est devenu clair pour moi à partir du moment où j'ai su que Judith serait Pagona. Et nous avons avancé ensemble.

Jean-Baptiste Verquin et moi avons fait de nombreux spectacles ensemble. C'est un acteur et une personne que j'ai toujours un plaisir immense à retrouver. Cela m'intéressait beaucoup de le mettre dans un rôle inhabituel, lui faire jouer un personnage inquiétant comme peut l'être Posch. J'ai connu Mohand Azzoug lors de la création de *Das System (Le Système)* de Falk Richter mis en scène par Stanislas Nordey [créé en 2008]. Mohand a les yeux bleus de Tachko, il peut incarner à la fois la douceur et la colère, le caractère « écorché vif » du personnage.

Tu viens d'évoquer la musique comme étant une composante importante du spectacle ; peux-tu en parler ?

Dès le début, j'avais envie que ce spectacle soit baigné dans la musique. Or, le premier geste avec *Nostalgie 2175* a été de créer une « musique-fiction » pour l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique [IRCAM], avec la compositrice Núria Giménez-Comas. C'était un dispositif ambisonique

avec vingt-quatre haut-parleurs. Avec les acteurs – à l'époque, c'était Thomas Blanchard qui faisait Taschko –, nous avons enregistré le texte et Núria avait ensuite composé à partir de ce matériau vocal. Depuis, en vue de la création scénique, la partition a beaucoup changé, mais c'était notre première entrée dans la pièce. Nous sommes repartis de là pour créer le spectacle et aujourd'hui la musique fait partie intégrante de l'écriture scénique. Núria a travaillé dans le sens de l'organique, très présent dans le texte : l'idée de frottement, de peau. On est parfois dans de toutes petites choses, des bruits, de l'effleurement, et parfois dans des mouvements amples, des envolées harmoniques.

Travailler sur une pièce qui se situe dans un temps « post-apocalyptique » pose forcément des questions esthétiques fortes. Peux-tu parler de ton travail sur l'espace avec la scénographe Clémence Kazémi ?

Nous n'avions pas envie de traiter la chaleur par la sécheresse, l'aridité, mais au contraire par le végétal. L'idée d'une forêt est venue : dans la pièce, il est question d'une forêt de conte, ou de celle de *Dirty Dancing* [film américain de Emile Ardolino, 1987]. L'espace est devenu comme un tableau de Taschko, avec la présence de cette clairière « organique », de la barque. Dans ce monde où le

« La pièce joue beaucoup sur les extrêmes : entre désir ardent et impossibilité de se toucher, douceur de l'adresse à l'enfant et violence de la situation... »

soleil a disparu, il ne reste que des VHS pour voir les paysages. Nous avons travaillé sur des couleurs saturées – comme dans le film *Plein soleil* [réalisé par René Clément, 1960] cité dans la pièce. Donc, rien n'est réaliste dans cet espace. Nous avons suivi Anja Hilling dans ce sens : c'est un monde du futur où le passé pictural est recréé par les paysages peints sur les murs en peau. Et, outre cela, Anja Hilling joue sans cesse avec les références...

Peux-tu citer les films ou œuvres en question ?

Quatre films sont cités très explicitement dans les peintures de Taschko. Tout d'abord, *Plein soleil*, au moment de la conception de l'enfant, quand Taschko raconte le tableau qui est dans la chambre : un homme dans une barque – c'est l'image de Delon, cramé par le soleil, et nous la convoquons à d'autres moments, avec Mohand dans la barque. Nous avons voulu superposer cette image avec celle de Taschko abandonné dans la cour après le viol, avec la peau cramée. Et, dans la pièce, y a une autre allusion au film : la réplique « tu appelles ça du travail » est dite, dans *Plein soleil*, par un homme à sa compagne qui est en train d'écrire sur Fra Angelico [peintre italien du XV<sup>e</sup> siècle], et il jette tout à la mer.

Fra Angelico est constamment présent, d'ailleurs, avec les *Annonciations*, les *Noli me tangere*...

La scène de rencontre, où Taschko est en haut de l'échelle et Pagona le regarde, avec la montée du désir, est un exemple. C'est une des grandes réussites du texte : tout cela est très codifié, très évocateur des tableaux de la Renaissance, très mystique – Fra Angelico plane sur toutes les pages – et en même temps, il y a un aspect presque adolescent entre eux, très direct dans les rapports et dans les mots. Nous sommes encore dans une sorte d'équilibre des extrêmes dont on parlait.

*Dirty dancing* est cité avec l'effet d'équilibre et de saut dans l'eau, que Taschko peint dans le bar. Ce qui est intéressant, ce sont les coloris de bleu, de noir, le lac est surprenant, les couleurs sont artificielles, il y a les arbres au fond...

*My Own Private Idaho* [film américain de Gus Van Sant, 1991] est évoqué dans le premier tableau de Taschko : deux arbres bordant une route, avec des yeux – c'est le tout début du film : le personnage regarde la route et on dirait un visage. Et il y a *Le Grand Bleu* [réalisé par Luc Besson, 1988] à la fin, avec le dauphin.

Tous les moments où Pagona s'adresse à « Bébé », sa fille, se font face public. Comment est né ce parti pris ?

Cela a été très vite une évidence. Il fallait que cette adresse à Bébé soit spécifique. Mais, de fait, pour

des raisons de clarté, cela interdisait l'adresse public pour les autres grandes narrations – ainsi qu'à tous les autres personnages – ce qui était plus complexe. Mais il fallait pouvoir jouer sur les différents plans avec clarté. Avec ce choix, l'adresse à Bébé, qui se fait en avant-scène est nette et, en même temps, Pagona est présente dans les *flashbacks* et peut adresser des propos vers la salle – comme en «face caméra» mais depuis l'intérieur d'une scène qu'elle est en train de revivre.

Dans ce choix des divers plans que tu évoques, Taschko et Posch sont quasiment tout le temps sur le plateau. Est-ce pour gagner en fluidité et pouvoir jouer sur les arrière-plans ?

Absolument. J'ai eu très vite l'intuition que les trois personnages sont présents en permanence. Posch et Taschko entrent en dialogue dans les *flashbacks* uniquement, mais le film continue, interfère avec la narration. Pagona est invitée ou s'invite dans le film, un peu comme les personnages de Céline et Julie se promènent dans la maison dans *Céline et Julie vont en bateau* [de Jacques Rivette, 1974]. Elles sont spectatrices de la fiction, tout en étant à l'intérieur. Comme dans les rêves ou les cauchemars, quand on regarde et est dedans à

la fois. Cet aspect onirique et pictural a dicté la structure visuelle.

Comment as-tu travaillé avec les acteurs ? Le spectacle donne le sentiment que tout a été très imbriqué dans le processus de répétitions : le jeu, la musique, l'espace. Est-ce le cas ?

Pas vraiment. Nous sommes d'abord repartis de la composition de Núria – l'enregistrement pour l'IRCAM – qu'il fallait à la fois s'approprier pleinement et pouvoir adapter. Ensuite, nous avons répété sans la scénographie mais en sachant à quoi elle allait ressembler. J'avais besoin de trouver le mouvement organique des acteurs. C'est ce qui m'importe fondamentalement. Nous avons, en quelque sorte, séparé les chantiers, en travaillant avec le son mais sans la scénographie puis avec la scénographie mais sans le son. Et les quatre dernières semaines, nous avons tout rassemblé. Dans mes spectacles, je pars essentiellement de l'acteur. Là, j'avais envie d'un univers sonore et d'un univers plastique forts, mais je voulais que l'acteur reste au centre. Il faut avoir la sensation que c'est l'acteur qui induit tout, qu'on le suit : c'est parce qu'il va vers la forêt qu'elle apparaît – et non l'inverse. Alors je comprends ton impression que tout s'est construit ensemble, mais pour arriver à

cette sensation, il a fallu dissocier les choses en différentes étapes avant de tout rassembler.

Dans le texte, une scène existe à l'ouverture puis revient bien plus tard : Pagona apprend à Taschko qu'elle est enceinte et que l'enfant sera une fille. Est-ce un moment charnière ?

Absolument. Dans notre version, cette scène revient comme un souvenir, au moment où Taschko parle de faire chanter Posch : le son bascule dans la salle, comme si on percevait la réminiscence du spectacle qui vient d'avoir lieu. Ensuite, arrive la dernière partie, assez étrange, où l'on bascule dans ce qui pourrait être un film du XX<sup>e</sup> siècle en VHS – un scénario hybride entre western et film catastrophe. Nous avons voulu accentuer cela, déréaliser cette partie finale. C'est comme si, à partir de cette charnière dont tu parles, la mémoire de Pagona se décollait du réel.

C'est aussi le moment où l'argent prend une place centrale, où l'on passe d'un langage poétique à un univers trivial, avec des chiffres, des menaces...

Tout à fait, c'est l'instant de bascule où les rapports sociaux reprennent la main. Auparavant, il y a une version politiquement correcte : Pagona dit que Posch est quelqu'un de bien, que c'est une chance

pour l'enfant d'avoir ces deux pères-là... Puis, tout à coup, on plonge dans la violence de la réalité des rapports.

Au départ, Pagona dit à Bébé : « Posch a constitué un fonds. D'un montant d'un million. Pour ton avenir. » Or, on comprend en réalité qu'il a acheté l'enfant. D'ailleurs, la suite n'existe pas dans le texte mais, si l'on va au bout de la logique, Taschko est mort, Pagona va mourir en accouchant, donc celui qui va « gagner » l'enfant, en quelque sorte, c'est Posch. Donc les pauvres ont perdu et les riches ont gagné.

**Anne Monfort**

Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,  
le 20 janvier 2022, à Besançon

# Entretien avec Judith Henry

Dans l'entretien que j'ai eu avec Anne Monfort, elle dit à quel point le fait que tu interprètes Pagona a été déterminant dans son désir de mettre en scène *Nostalgie 2175*. Peux-tu parler de votre rencontre autour de ce texte ?

J'ai connu Anne à l'occasion de *Je suis Fassbinder* de Falk Richter [créé en 2016 au TNS. Anne Monfort est la traductrice de Falk Richter et elle était présente en répétitions]. Nous nous étions retrouvées en 2019 : elle m'avait sollicitée pour lire au festival Les petites fugues à Besançon – un festival itinérant en Bourgogne Franche-Comté, consacré à la littérature contemporaine. C'est là que nous avons parlé de *Nostalgie 2175*. Anne avait eu un coup de foudre pour la pièce et voulait la mettre en scène. Peu de temps après, un projet s'est mis en place avec l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique [IRCAM] dans le cadre d'une « musique-fiction ». C'était la première rencontre entre le texte et la composition originale de

Núria Giménez Comas, avec la même équipe qu'aujourd'hui – sauf pour le personnage de Taschko qui était interprété par Thomas Blanchard et que Mohand Azzoug joue à présent. L'enregistrement a eu lieu pendant le deuxième confinement, quand tous les lieux étaient fermés au public mais que nous pouvions quand même répéter et faire des créations sonores – ça faisait un bien fou de pouvoir un peu travailler !

Qu'as-tu pensé en découvrant l'écriture d'Anja Hilling et le parcours de Pagona, que tu interprètes, qui porte le récit et la mémoire des événements ?

Je connaissais un peu l'écriture d'Anja Hilling parce que j'avais vu *Tristesse animal noir* mis en scène par Stanislas [Nordey], en 2013, à La Colline. Je garde un souvenir très fort de ce spectacle, j'avais adoré le texte, la mise en scène, les acteurs, la scénographie, les lumières – avec les centaines de guirlandes lumineuses pour figurer l'incendie... J'avais trouvé ça dingue ! Donc dès qu'Anne m'a parlé d'Anja Hilling, la connexion s'est faite et j'avais hâte de lire la pièce.

J'ai trouvé le texte de *Nostalgie 2175* tout aussi incroyable que *Tristesse animal noir*. Et j'ai tout de suite été embarquée par la parole de Pagona. J'aime la partition avec les deux contrepoints, d'un

côté la narration, adressée à un endroit du futur – on sait très vite que cette histoire racontée par Pagona à « Bébé », sa fille non encore née, est sans doute le récit d'une morte puisqu'elle n'a presque aucune chance de survivre à l'accouchement – et, d'un autre côté, tous les *flashbacks*, les plongées dans le passé, où l'on revit en direct l'histoire de la conception de ce « Bébé », cette petite fille. C'est une matière de jeu formidable, ces allers-retours. Ce qui était passionnant, c'était l'équilibre à trouver : la narration occupe une très grande place, avec une forme poétique, alors comment faire rentrer les scènes du passé qui, elles, sont très réalistes dans les dialogues ? Ce sont des scènes du quotidien, dans un bar par exemple, et en même temps il y a une situation assez folle : il fait 60°C, il faut en permanence se protéger la peau, les gens n'ont plus de cheveux... Alors la question de la crédibilité se posait évidemment. J'ai dit à Anne : « Rassure-moi, on ne va pas jouer tout ça en combinaisons avec visières et cagoules ? » Je plaisantais mais il fallait étudier la frontière entre ce qui est dit et que le spectateur peut imaginer, et ce qui doit être montré. Ne pas tomber dans le travers d'être redondant : on le dit et, en plus, on le montre. C'est une frontière fragile, il faut savoir quels éléments de « science-fiction » on veut faire figurer ou non. J'ai aimé le choix

d'Anne de faire confiance à la parole, de s'éloigner du réalisme.

Les deux formes dont tu parles – entre récit et reconstitution des scènes du passé – s'opposent aussi dans ce qu'elles racontent. Il ressort de l'adresse à « Bébé » quelque chose de très positif dans le rapport aux deux hommes, l'idée qu'ils veulent chacun à sa manière, prendre soin d'elle, etc. Or, ce qu'on découvre dans les *flashbacks* est nettement moins idyllique. Dans le jeu, comment vis-tu cet écart ?

Il y a plusieurs mouvements dans la pièce. J'aime que ça commence avec un récit à la fois horrible – les conditions de vie, la chaleur, l'impossibilité d'enfanter naturellement – et quelque chose qui semble plutôt joyeux entre les trois personnages. Par la suite, les choses deviennent de plus en plus troubles et comme tu dis, un écart se creuse entre le récit qui est fait du passé et les souvenirs que l'on voit. Et, à la fin, on bascule presque dans une troisième forme, de l'ordre du thriller, avec la prise d'otage, la demande de rançon... C'est vrai qu'il y a des virages assez serrés à prendre. Mais c'est aussi ce qui rend le rôle passionnant. Et il y a le travail avec la musique, qui est essentiel. Comme nous sommes partis de la

« musique-fiction », il a fallu, avec Núria, faire tous ensemble un travail pour réajuster la composition en fonction du plateau. Núria assistait aux répétitions, puis elle repartait, composait, revenait avec nous pour faire de nouveaux essais...

La musique occupe en effet une place importante. La ressens-tu comme un appui de jeu ?

Oui, pour moi c'est un appui. J'ai énormément joué dans des spectacles de théâtre/musique, c'est une chose que je connais et que j'aime. J'aurais même eu envie d'aller plus loin : caler texte et musique de manière hyper précise – presque sur chaque mot. Mais cela aurait pris des semaines de plus ! Là, nous avons travaillé de manière plutôt morcelée. Il y a des bons côtés : c'est agréable de pouvoir un peu décrocher, digérer le travail et revenir avec les idées plus claires. Mais parfois, avec la musique, c'est bien de pouvoir être en plongée totale, refaire et refaire sans cesse. La composition de Núria est exigeante, elle demande beaucoup de précision. Donc, oui, la musique est vraiment un appui et je trouve aussi qu'elle apporte au spectacle la dimension de « science-fiction ». Ni Anne ni nous n'avions envie de la faire exister par les costumes ou les faux crânes nus, ou par une scénographie de type « futuriste », etc. La musique amène une

dimension de modernité, de futur – on est tout de suite dans un « ailleurs », on bascule dans des codes qu'on ne connaît pas, avec un langage assez inhabituel au théâtre.

J'aime le mariage entre cet aspect futuriste et la scénographie qui évoque plus le passé, l'esthétique des vidéos des années 80, que Taschko peint, ou même parfois l'univers du conte.

On est dans un monde qu'on pourrait qualifier de « post-apocalyptique », on sait que Pagona qui nous parle a peu de chances de survie et pourtant, il se dégage quelque chose de lumineux de la pièce. Comment as-tu abordé cet aspect très vivant de ton personnage ?

C'est vraiment le sens dans lequel nous avons voulu travailler. Peut-être d'autant plus après cette période de COVID-19 qui a été pour nous très sombre avec la fermeture de tous les lieux. Je pense que même de manière inconsciente, on n'avait pas envie d'en rajouter dans le sens du « tout va mal, la planète brûle et on va tous y passer », qui pourrait être une direction du texte. Dans l'écriture d'Anja Hilling, Pagona a cette force de transmettre de l'énergie et du positif à « Bébé ». En quelque sorte, elle lui dit : « voilà le monde dans lequel tu vas arriver mais tu vas voir, ça va être



super, parce qu'on s'adapte. Nous, les humains, on a cette capacité donc toi aussi, tu vas l'adapter et la vie vaut quand même le coup d'être vécue». Le texte va aussi dans ce sens et on se le rappelait entre nous régulièrement.

Une autre chose forte dans l'écriture, c'est le sentiment de jeunesse – par exemple avec la scène de rencontre dans le bar ou même ce tournant vers le « thriller » de la fin. On a l'impression que Pagona et Taschko ont dix-huit ans, qu'ils foncent. Et il y a de nombreux endroits qui sont très ludiques, qui sont dans le jeu, l'amusement, voire la blague. Il fallait saisir cet esprit.

D'ailleurs, le début du spectacle va dans ce sens. Dans le texte, il y a un monologue de Pagona qui parle de la situation en 2175. Je parle, en quelque sorte, au public puisqu'on a décidé très tôt dans le travail que les adresses à « Bébé » se feraient vers la salle. J'avais envie d'un début qui puisse se faire à trois, avec mes partenaires. J'ai proposé à Anne de m'adresser aussi en partie à eux. Je voulais les inclure dans mon récit et jouer dès le début avec leur présence. De là est née cette entrée ensemble, l'idée de parler et d'inventer un monde – on a fini par l'appeler entre nous « la séquence des scénaristes » –, il y a un côté « il était une fois » qui est ludique. Je pense que cela a plu à Anne parce que ça amène d'emblée de la vie, un peu de légèreté, du jeu.

Le texte est passionnant parce qu'il a de nombreuses facettes. En fonction dont on va mettre en lumière plus ou moins l'une ou l'autre, on va influencer sur la sensation finale. Faire de cette pièce un univers totalement sombre, je n'en vois pas l'intérêt. Je trouve plus juste que les spectateurs, comme toi, ressentent ce paradoxe dont tu parles : que dans cet univers sombre, on perçoive les notes d'espoir, l'énergie de vie. C'est d'ailleurs la belle réussite de ce texte, Anja Hilling elle-même joue sans arrêt sur les paradoxes et la mise en scène d'Anne est allée pleinement dans ce sens.

Oui, c'est le cas notamment pour la conception de l'enfant. C'est un moment très ambigu et néanmoins, chez Pagona, c'est la présence de cette future vie qui l'emporte sur le sinistre...

Cela nous parlait très fort des questionnements actuels sur la place des femmes dans la société, sur les agressions sexuelles, l'idée de consentement, le mouvement #MeToo... Ici, c'est une femme qui est l'héroïne de la pièce et elle ne se situe jamais en tant que victime. L'idée du viol ne nous était même pas franchement apparue à la première lecture. On sait que Taschko s'est fait violer, qu'il a été abandonné dans une ruelle, qu'il aurait dû mourir en ayant la peau exposée à l'extérieur – et

c'est pour ça qu'il ne supporte plus aucun contact tactile. Mais ce que décrit Pagona, on comprend que c'est aussi un viol, même si le mot n'est jamais prononcé. Ce n'est même pas certain qu'elle en ait conscience – comme c'est souvent le cas dans la réalité, où la compréhension de ce qui s'est passé peut venir des années plus tard.

Dans la pièce, on peut tout à fait se dire que ce n'est pas un viol, notamment parce que Pagona retourne voir Posch ensuite. Mais la première fois, elle dit : « Souhaiterais être un animal/Aux pattes de soie/Qui refusent tout genre de liquide. » Elle lui dit même : « Tu ne me plais pas/Tu es gras et cruel/Ta vue me fait mal ta lèvre tes mains/J'ai peur de toi/Je flanche/Je veux te revoir. » Et effectivement, ils vont se revoir. En fait, l'ambiguïté vient du fait que pendant qu'elle est avec Posch, elle voit la peinture de Taschko et, en quelque sorte, c'est avec Taschko qu'elle est. C'est cette forme de fuite qui la sauve. Et on peut même se dire que c'est une façon d'être pleinement avec Taschko, alors que dans la vie elle ne peut pas le toucher.

La pièce est complexe – dans le bon sens. C'est un texte qu'on pourrait continuer à explorer pendant longtemps. On était même revenus au texte allemand – pas parce que la traduction posait problème mais pour le plaisir d'explorer

la construction des phrases, les résonances. C'est vraiment riche : tu pèles l'orange, sous la première peau il y a la peau blanche, puis les filaments qui entourent les quartiers, et ensuite, tu as envie de regarder chaque graine de la pulpe de chaque quartier... Et plus tu vas creuser, plus tu vas découvrir des choses... J'adore quand un texte permet ça, la sensation d'aller de découverte en découverte, même quand tu le joues.

**Judith Henry**

Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,  
le 18 mai 2022 à Strasbourg











**Production** compagnie day-for-night

**Coproduction** Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de la Cité - Centre dramatique national de Toulouse Occitanie, Espace des Arts - Scène nationale de Chalon-sur-Saône, Les Scènes du Jura - Scène nationale, L'Arc - Scène nationale Le Creusot, Institut de recherche et coordination acoustique/musique [IRCAM] - Centre Pompidou.

Avec la participation artistique de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre [ENSATT]

Avec le soutien du Théâtre du Peuple - Maurice Pottecher, Quint'Est, réseau spectacle vivant Bourgogne Franche-Comté Grand Est.

Le texte est lauréat de l'Aide à la création de textes dramatiques - ARTCENA.

La compagnie day-for-night est conventionnée par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Bourgogne Franche-Comté, par la Région Bourgogne Franche-Comté et soutenue dans ses projets par le Conseil départemental du Doubs et la Ville de Besançon. La compagnie est en compagnonnage plateau DGCA avec Julia Dreyfus.

**Spéciale créé le 18 janvier 2022 au Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté**

---

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Christophe Raynaud de Lage

Licences N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, novembre 2022

  
**MINISTÈRE  
DE LA CULTURE**  
*Liberté  
Égalité  
Fraternité*



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *Nostalgie 2175* sur les réseaux sociaux :

**#Nostalgie2175**

# Nostalgie 2175

7 | 15 déc

Salle Gignoux

Texte

**Anja Hilling**

Traduction

**Silvia Berutti-Ronelt**  
**Jean-Claude Berutti**

Mise en scène

**Anne Monfort**

Avec

**Mohand Azzoug** – Taschko  
**Judith Henry** – Pagona  
**Jean-Baptiste Verquin** – Posch

Collaboration artistique

**Laure Bachelier-Mazon**

Scénographie et costumes

**Clémence Kazémi**  
assistée de  
**Vérane Kauffmann**

Coiffure et maquillage

**Cécile Kretschmar**

Composition musicale originale

**Núria Giménez-Comas**

commande IRCAM-Centre Pompidou

Avec la collaboration de

**Mayu Sato** (flûte)  
**Matthieu Steffanus** (clarinette)

Lumière

**Cécile Robin**

assistée de

**Alexandre Schreiber**

Son

**Guillaume Blanc**

Assistanat à la mise en scène

**Julia Dreyfus**

Stagiaire à la mise en scène

**Fanny Holland**

Le texte est publié aux Éditions Théâtrales, éditeur et agent de l'auteurice.

**Équipe technique de la compagnie** : Régie générale et lumière Cécile Robin,  
Alexandre Schreiber | Régie son Guillaume Blanc

**Équipe technique du TNS** : Régie générale Stéphane Descombes | Régie plateau  
Karim Rochdi | Régie lumière Vivien Berthaud | Régie son Sébastien Lefèvre  
Habilleuse Mandy Cadillon | Lingère Anne Richert

## autour du spectacle

### Rencontre avec Anne Monfort

animée par Emmanuel Behague, professeur au département  
d'études allemandes de l'Université de Strasbourg  
En partenariat avec le Goethe Institut  
Inscription | [info-strasbourg@goethe.de](mailto:info-strasbourg@goethe.de)

Jeudi 8 déc | 19 h

Goethe Institut | 7 rue Schweighaeuser, Strasbourg

## spectacles à venir

### Par autan

Théâtre du Radeau | François Tanguy

6 | 14 janv | Hall Grüber

### FRATERNITÉ, Conte fantastique

Caroline Guiela Nguyen | Les Hommes Approximatifs

12 | 20 janv | Salle Koltès

### Un sentiment de vie

CRÉATION AU TNS

Claudine Galea\* | Émilie Charriot

17 | 27 janv | Salle Gignoux

## offrir la revue PARAGES

Il est possible de commander 4 numéros pour 40€  
ou la collection complète de 12 numéros pour 100€  
[tns.fr/parages](https://tns.fr/parages)

\* Artiste associée au TNS



**TNS** Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | [tns.fr](http://tns.fr) | [#tns2223](https://twitter.com/tns2223)