

On mêle nos
connaissances, notre
vécu, nos intellects,
nos cœurs, notre
chair. C'est de cette
« mêlée » que naîtra
le spectacle.

- Emmanuelle Béart -

Erich von Stroheim

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Emmanuelle Béart

entretien

Pour commencer, peut-on revenir sur votre parcours avec Stanislas Nordey ?

J'ai rencontré Stanislas sur *Les Justes* [d'Albert Camus, créé au TNB en mars 2010]. Je n'avais plus fait de théâtre depuis douze ans. Aujourd'hui encore, je me considère comme néophyte.

Avec *Les Justes*, je me suis laissé embarquer par Stanislas presque comme un enfant. Par la suite, il m'a demandé : « Qu'est-ce que tu aimerais jouer ? » J'ai dit : « Je voudrais avoir à escalader une montagne impossible à escalader ». Nous avons créé *Se Trouver* de Pirandello [en 2012, au TNB]. C'était effectivement une montagne, de laquelle je retombais jour après jour, nuit après nuit – il fallait reprendre l'ascension à chaque représentation.

Ensuite, j'ai eu envie de faire partie de l'aventure *Par les villages* [de Peter Handke, Festival d'Avignon

2013]. Cette fois-ci, non par passion pour le rôle mais par passion pour le projet. Je me suis rendu compte que j'étais gagnée par l'esprit de solidarité ; j'avais envie d'intégrer ce projet de troupe – même si, dans le cas de Stanislas, le terme de « troupe » est ouvert : les nouveaux sont les bienvenus, certains comédiens s'éloignent un moment puis reviennent, etc. Ce qui me motivait, c'était la volonté d'être avec lui, de l'accompagner, d'être attentive à lui. Le mot solidarité est important : je voulais qu'il puisse compter sur moi, mon investissement, mon courage.

Puis nous avons créé *Répétition*, de Pascal Rambert [mise en scène de l'auteur, créé en 2014 au Théâtre de Gennevilliers, présenté au TNS en 2015]. C'était totalement différent puisque nous jouions ensemble – avec Audrey Bonnet et Denis Podalydès. C'était une expérience jouissive parce que je découvrais Stanislas autrement, dans le plaisir pur de l'acteur. Nous étions tous deux en dehors de ses propres codes. Je découvrais la connivence et l'affrontement sur la scène avec l'acteur qu'il est.

Je n'ai pas fait d'école de théâtre, je considère que Stanislas est mon premier maître de théâtre. Longtemps avant, il y a eu Jean-Pierre Vincent, mais je n'ai fait qu'un spectacle avec lui, l'espace

d'un an [*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset, créé au Théâtre Nanterre-Amandiers en 1993].

Comment Stanislas vous avait-t-il convaincue de refaire du théâtre après avoir arrêté plus de dix ans ?

J'étais arrivée à un moment de ma vie où j'avais besoin de m'éloigner du cinéma. J'avais deux choix possibles : quitter ce métier, puisque je ne ressentais plus la nécessité de le faire, ou continuer mais dans une forme différente. *Nordey* est arrivé à ce moment-là dans ma vie. Il m'a demandé si j'avais envie de refaire du théâtre.

Mais surtout, la question la plus importante était « comment » je voulais en faire. Ma nécessité était de retrouver une forme d'anonymat, de m'intégrer dans une troupe, sans être mise en avant. C'est presque une envie de « recommencement » : je voulais m'échapper de la notoriété du cinéma.

Au théâtre, tout était à recommencer – la dernière pièce que j'avais jouée était *Jouer avec le feu* d'August Strindberg, mise en scène par Luc Bondy [créée au Théâtre des Bouffes du Nord en 1996]. Stanislas m'a demandé comment je concevais le théâtre. Je lui ai dit que je ne voulais pas de premier

rôle, c'était presque épidermique chez moi...

Sur *Les Justes*, je me souviens avoir eu de grandes discussions avec Stéphanie Daniel [créatrice des lumières du spectacle] parce que je cherchais le noir, l'ombre, tout le temps ; c'était paradoxal car sur scène, je ne cherchais pas à m'exposer mais à me cacher.

Je voulais aussi répéter énormément. La répétition était l'endroit de tous les possibles. Je n'avais aucune envie d'arriver au jour de la première. Je voulais travailler, retrouver le chemin de l'apprentissage, de la lecture, le plaisir de fouiller, de labourer un texte, d'en sortir les pépites mais aussi la merde, les vers de terre, les racines...

Je voulais m'engager pleinement dans un processus qui, dans le fond, est éloigné du moment d'exposition, où les gens arrivent dans la salle et où l'on est sur scène devant le public.

Comment se passent les répétitions avec Stanislas ? Y-a-t-il un long travail « à la table », sur la dramaturgie ?

Oui, quand je parle de « labourer le texte », c'est vraiment de cela qu'il s'agit : chercher le pourquoi et le comment de chaque mot, chaque syllabe. Avant de les articuler sur scène, Stanislas

« J'ai besoin que le texte passe par le corps, des centaines de fois, et tout à coup je sens dans mon ventre, dans ma poitrine, dans mes articulations, que j'en entends le sens. Quelque chose s'éclaire. »

nous a entraînés dans une véritable « fouille archéologique ». Lui-même fait ce chemin avec nous. Peu à peu, la table de répétitions se remplit de livres, des textes, des biographies, des films aussi... Chaque soir, on quitte la salle avec de la matière à explorer, pour se nourrir.

Ce travail est très important et dure presque un mois. Je crois que Stanislas attend qu'on ne tienne plus en place, qu'on ne puisse plus rester assis. À un moment, on est arrivés au bout d'une compréhension de lecture et le corps a besoin de se lever. Je pense qu'il pousse l'acteur jusque-là, jusqu'au moment où on se sent « prêts » – même moi.

Une fois qu'on a compris les articulations, le sens – autant qu'on puisse les saisir autour d'une table – le travail de plateau commence. J'ai besoin que le texte passe par le corps, des centaines de fois, et tout à coup je sens dans mon ventre, dans ma poitrine, dans mes articulations, que j'en entends le sens. Quelque chose s'éclaire.

Je dis cela maintenant mais pour *Les Justes*, le jour où il a fallu quitter la table, je suis allée dans un coin de la salle, je me suis assise par terre en tailleur et je me suis efforcée de dire le texte de la façon la plus droite possible... C'est tout ce que j'ai

pu faire. Ensuite, Stanislas demandait aux acteurs de passer leur texte de A à Z en improvisant. Ainsi, j'ai vu Frédéric Leidgens dire son texte dans la pénombre avec un plateau et des verres en équilibre ; Wajdi Mouawad peindre de toutes les couleurs les murs de la salle... tout ça me paraissait très étrange ! Je n'ai jamais réussi à faire mon « parcours improvisé » en répétitions ; je l'ai fait chez moi, seule, plusieurs fois... et c'est vrai que cela m'a aidée.

La première fois que j'ai dû monter sur une estrade, juste vingt centimètres au-dessus du niveau de la salle de répétitions, je me suis effondrée, en sanglots... Il a vraiment fallu refaire tout le chemin, c'était un travail de réapprentissage. Presque comme un enfant : je devais réapprendre à marcher sur un plateau, apprendre à oser porter la voix, sortir les sons. C'est une forme de naissance. Tout était à l'intérieur, prêt à exploser, mais, devant les autres, j'avais une introversion malade.

Je dois dire aussi que je ne connaissais pas du tout la « méthode Nordey », l'idée d'aller d'un point à un autre sans s'arrêter dans la phrase, la frontalité... J'ignorais tout ça, ce qui pouvait prêter à rire parfois car je n'étais pas du tout dans les « codes ». En même temps, cette ignorance me donnait une certaine liberté.

Comment est né le projet *Erich von Stroheim* ? Stanislas m'a dit que votre attirance pour le texte a été déterminante, pouvez-vous m'en parler ?

Il m'a donné plusieurs textes à lire et j'ai été interpellée par *Erich von Stroheim*, par l'écriture de Christophe Pellet, comme par une énigme. Dans le rapport que j'ai avec Stanislas, il est celui qui a la connaissance des auteurs contemporains. Je lis et je réagis physiquement, intellectuellement, instinctivement à un objet qui me rend curieuse. Il épanouit ma curiosité.

Je n'ai aucune idée de la forme théâtrale que va engendrer *Erich von Stroheim*. C'est d'ailleurs ce qui a suscité mon désir : je sens que ça peut nous entraîner à un endroit très différent du travail que nous avons pu faire ensemble jusqu'à présent. J'aime cette idée d'explorer des formes qui nous convoquent et nous provoquent l'un et l'autre.

Je trouve l'écriture de Christophe Pellet très cinématographique dans *Erich von Stroheim*. En cela, on pourrait dire que la pièce se rapproche davantage de mon univers, parce que le cinéma, c'est trente-cinq ans de ma vie, alors que le théâtre, si l'on met les pièces bout à bout, cela doit représenter six ou sept ans.

Est-ce notamment ce qui vous a séduite dans la pièce : le questionnement de l'image ?

L'idée d'image est omniprésente : image de soi, image que les autres renvoient de soi, image qu'on a des autres, présence des écrans pour se parler, se filmer, se fantasmer... Le personnage de ELLE dit : « Je te vois, je te filme, aucune différence. » C'est évidemment faux, à mon sens. C'est un des questionnements d'*Erich von Stroheim* : la caméra entraîne une dépossession, elle peut être très impudique, elle peut voler, elle peut tuer. Et ça peut être difficile de faire la différence entre le réel et ce que fait la caméra de la réalité – elle fait des choix.

Il y a aussi, de la part de la personne qui est filmée, une possibilité de déformer la réalité et d'arriver presque à se construire tel qu'on s'est fantasmé et non pas tel que l'on est. Cette capacité de fuir, cette dangerosité liée à la possibilité de se construire autrement est un des sujets de la pièce.

Les personnages sont en désir de construction d'eux-mêmes, dans une sorte d'errance identitaire.

Je trouve que Christophe Pellet a saisi une chose vraiment symbolique de notre époque : la difficulté de s'ancrer dans la réalité, à l'identifier même. Encore plus, peut-être, pour la jeune génération, chez qui la notion de « virtuel », de vie à travers

« L'idée d'image est omniprésente : image de soi, image que les autres renvoient de soi, image qu'on a des autres, présence des écrans pour se parler, se filmer, se fantasmer... »

les écrans, peut prendre le pas sur le concret. Nous vivons dans un monde où l'interférence des écrans est continue. La problématique de la construction de soi est centrale dans *Erich von Stroheim*.

Voire même de reconstruction ? On perçoit, chez les personnages de ELLE et de L'UN, une forme de traumatisme lié au passé.

C'est vrai, la pièce parle de transmission et d'émancipation. Et même si on sait moins de choses du passé intime de L'AUTRE – et je pense que ce n'est pas un hasard dans l'écriture – il est, lui aussi, dans une errance identitaire face à la société dont il « hérite » et dont il voudrait, d'une certaine manière, s'émanciper.

À mon sens, les personnages sont tous les trois dans un état de survie. Partant de là, ou ils s'en sortent, ou ils disparaissent. On ne peut pas faire abstraction du passé, mais comment transformer une terre infertile en terre fertile ? Pour les personnages, il s'agissait de trouver un espace de « création » – est-ce de ce besoin qu'est né ce « trio » ?

Je crois que c'est pour cela que la pièce me touche autant. Elle rejoint un endroit intime du travail de comédien : ou bien on s'en sort en utilisant ce matériel qui est ce que nous sommes, ce qui

nous constitue, ou bien on disparaît. Et cela pose aussi une autre question : peut-on vraiment parler de choix ? Au fond, je n'ai pas choisi d'être comédienne, je n'ai pas choisi de faire du cinéma, puis je n'ai pas choisi de faire du théâtre : j'en ai ressenti l'extrême nécessité. Il fallait pouvoir re-sculpter, re-fabriquer, repartir à zéro, reprendre cette matière première que je suis, lui redonner forme autrement, lui redonner donc vie autrement.

Pour moi, c'est un des sujets de la pièce : je pense que les trois personnages sont à un endroit de nécessaire construction ou reconstruction de soi.

Un autre thème qui m'apparaît est celui de l'incarnation. Comment incarner pleinement son corps ? Qu'est-ce que ça provoque, de se confronter à l'incarnation de l'autre, de l'autre corps ? L'incarnation, la désincarnation, la possibilité de s'incarner en l'autre, ça questionne de nombreux endroits de notre vie. Notamment le couple, bien sûr, le rapport amoureux.

Le personnage de ELLE dit des choses terribles sur le couple, l'amour, les enfants. Qu'est-ce qui vous donne envie de l'interpréter ?

Qu'est-ce que l'amour ? Est-ce que le couple est le modèle social absolu ? Ce sont de vraies

interrogations, ça m'intéresse de m'attaquer à cette matière. Et la violence d'un personnage ne me fait pas peur.

Ce qui me plaît, c'est ce que le rôle interroge, les questionnements qu'il provoque. Mais c'est un ensemble, c'est tout autant le cas des autres personnages. C'est l'énigme du trio que je trouve passionnante. Qu'est-ce que c'est que cet espace-là ? Comment va-t-on l'occuper ?

Ce sont des personnages qui, au début, font exploser tous les codes sociaux. Comment aborder ça ? Ce qui m'intéresse, c'est de m'interroger avec un maître qui me passionne et qui s'appelle Nordey.

Comment ressentez-vous la présence du langage guerrier dans la pièce ? Je pense à des mots répétés comme « petit soldat », « à l'assaut » – à l'idée d'uniforme aussi ?

Oui, c'est un langage de soumission, de pouvoir... Dans la pièce, il est aussi beaucoup question d'utilisation des corps à des fins commerciales. On est dans des enjeux de cruauté, presque de vulgarité, comme l'est le monde d'aujourd'hui. Ce langage guerrier, il est à l'image de ce monde-là. Cet intime fait partie du monde. C'est

un aspect fondamental, que nous explorons systématiquement avec Stanislas : en quoi le plus intime s'élargit-il vers le politique ? C'est un questionnement permanent.

La pièce charrie de nombreuses problématiques au-delà du couple, de l'amour, du duo, du trio, elle ouvre des ramifications sur l'état de notre société aujourd'hui. Quand on parle de langage de guerre, de mots crus, de scènes de pouvoir, de volonté de puissance sur l'autre, de domination, de corps considérés comme des marchandises... on est au cœur même de problématiques très actuelles.

L'univers de Christophe Pellet est loin de la politesse et du bien-pensant. C'est d'ailleurs une écriture qui peut choquer, provoquer une forme de rejet. Ça m'intéresse aussi.

C'est une écriture fragmentée, elliptique, poétique aussi. Très poétique. Et elle va dans une économie radicale. Comment va-t-on l'aborder ? En en parlant je me rends compte qu'on va s'attaquer à un monstre !

Je ne sais pas comment Stanislas va traiter toutes ces questions. On parle du langage, des mots mais pour moi il y a aussi une part silencieuse dans *Erich von Stroheim*. J'imagine que le corps va en dire beaucoup, parce qu'il fait partie intégrante de

« Qu'est-ce que l'amour ? Est-ce que le couple est le modèle social absolu ? Ça m'intéresse de m'attaquer à cette matière. Et la violence d'un personnage ne me fait pas peur. »

l'écriture de cette pièce. Par exemple, Stanislas ne travaille pratiquement jamais avec la vidéo, or, là, il me semble impossible de ne pas filmer... Est-ce que Stanislas, dans la mise en scène, pourra se priver des écrans ? Est-ce qu'il faut des micros ?

Qu'est-ce qui vous attire en premier lieu dans une pièce ? Le langage, le rôle, les thématiques ?

Le langage, la langue d'un auteur. Le rôle, non, ce n'est pas un moteur premier. C'est l'univers, ce que je ressens – en l'occurrence, je trouve que Christophe Pellet interpelle l'imaginaire.

C'est aussi, évidemment, ce que la pièce dit de notre époque. En choisissant de monter des pièces contemporaines, Stanislas s'attaque à la réalité d'aujourd'hui. Ça m'intéresse, parce qu'on me propose beaucoup de pièces classiques – pas lui mais d'autres metteurs en scène – et je trouve que le travail sur le théâtre actuel est vraiment plus intéressant, plus pertinent.

Ce qui m'attire aussi, c'est l'aventure, l'idée de la troupe, l'idée d'être ensemble dans la chair – pour le coup, nous allons y être. La sexualité m'intéresse aussi dans *Erich von Stroheim*. Pour moi, l'acte théâtral est un acte sexuel, puissamment sexuel. Je le ressens ainsi. Là, on va s'y attaquer vraiment.

Ça pose de vraies questions de théâtre. Comment Stanislas va-t-il les résoudre ?

Ou plutôt comment allons-nous les résoudre, car il place les acteurs au centre de son processus de création. On mêle nos connaissances, notre vécu, nos intellects, nos cœurs, notre chair. C'est de cette « mêlée » que naîtra le spectacle.

C'est toujours ainsi qu'on travaille avec lui. J'en étais d'ailleurs très surprise au départ : il partage avec nous toutes les recherches qu'il a pu faire pour alimenter sa connaissance de l'auteur, de la pièce et ce qui se trouve à la périphérie. Il nous donne accès à toutes les clés possibles pour nous amener vers le texte. J'aime cette façon de travailler. Ce n'est pas « je sais et je vais vous dire » mais « c'est une énigme et nous allons faire le chemin ensemble ». Il y a une grande liberté dans le processus de travail.

De toute façon, je ne veux pas, au départ d'un projet, qu'on me demande ce que je sais intellectuellement. Je ne sais rien. Ce n'est pas grave si le désir est là et si ce corps que j'ai, mon vécu, les valises que je trimballe, si tout cela peut apporter quelque chose, ce sera formidable ; ce sera un véritable échange et je grandirai avec.

Que vous évoque le fait d'être actrice associée au TNS ?

Je le vis comme un investissement possible, un lieu ouvert aux propositions. Mais ce n'est pas dans ma nature de lancer des projets. Je pourrais dire que je suis une « paresseuse contrariée » : quand je travaille, je vais au-delà des limites ; je peux avoir cette puissance. Mais je peux aussi être pleinement dans la vie et ne plus penser ni théâtre ni cinéma ni quoi que ce soit d'autre que le présent de la vie.

J'ai longtemps culpabilisé de cela ; je me disais : « Si tu n'as pas cette énergie permanente, cette envie, ce besoin de théâtre, de textes, d'être constamment en train de faire des lectures... peut-être que tu n'as rien à faire dans le théâtre et dans cette aventure ? »

Mais je crois que je suis juste plus lente que les autres. Le texte de Marc-Emmanuel Soriano, *Un qui veut traverser*, que nous avons lu au TNS [le 11 septembre 2015], je l'avais repéré un an auparavant. Et j'en ai finalement parlé à Stanislas. Je peux donc provoquer des choses, mais je pense que je suis moins active de ce point de vue que d'autres artistes associés au projet.

Je ne m'estime pas comme faisant partie des « gens de théâtre ». J'ai décidé de me questionner à travers le théâtre, d'exercer aujourd'hui mon métier au théâtre – et non au cinéma car je refuse tout actuellement.

Mais j'ai besoin de temps de vie, hors travail. Pour ressentir la brûlure du manque, la nécessité – et la brûlure du désir physique du théâtre –, j'ai besoin de m'absenter.

C'est aussi une question de gestion de l'énergie : ce n'est pas simple de jouer ou tourner un spectacle sur une durée très longue. Il y a l'envie de se taire.

Pendant un an, j'ai eu besoin de m'absenter. Je reviendrai avec une vraie nécessité sur *Erich von Stroheim*.

Vous auriez envie de travailler avec les élèves de l'École du TNS ? Vous êtes déjà intervenue dans une école de théâtre ?

Non. Mais une élève du TNS qui travaillait sur le personnage de Sophie dans *Par les villages* est venue me voir pour que je lui parle du rôle. Nous avons eu un échange autour du texte. J'ai eu le sentiment d'avoir ouvert quelque chose chez elle et j'en étais très heureuse. Mais je n'ai pas le sentiment de pouvoir « enseigner », je suis moi-même en plein apprentissage.

Je trouve qu'un élève, c'est très fragile. On peut lui donner des ailes ou le démolir, le faire grandir ou l'anesthésier. Je ne suis passée par aucune école et le théâtre a fait très peu partie de ma vie de comédienne. Je suis née au cinéma et le théâtre n'est devenu une nécessité que depuis quelques années. Ce n'est pas assez pour me sentir capable de transmettre.

Je ne trouverais pas forcément les bons mots. Je ne parle pas avec facilité de mon expérience. L'énergie que je peux développer, l'impudeur – dans le sens de transgresser les tabous –, j'en suis capable sur scène mais pas avec mes mots dans la vie. Je peux le faire avec les mots des autres, des auteurs.

Je suis toujours fascinée par les acteurs qui arrivent à dire pourquoi ils font ce métier et parler du « comment ». Pour moi, ça reste une énigme.

Emmanuelle Béart

Entretien avec Fanny Mentré,
le 23 avril 2016, à Paris

Questions à Christophe Pellet

Fanny Mentré : Pourquoi avez-vous choisi de faire de l'acteur/réalisateur Erich von Stroheim le titre de votre pièce ? Que représente-t-il pour vous ?

Christophe Pellet : Le titre est symbolique : Erich von Stroheim n'apparaît pas dans la pièce, seuls son nom et son « aura » sont évoqués. Cet artiste – cet homme, c'est inséparable – représente pour moi le génie pornocrate brisé, l'affirmation de soi poussée jusqu'au sublime, où les frontières entre réel et fiction sont abolies. Ce type de caractère ou d'individualité affirmée (héritée de Sade et se poursuivant jusqu'à Warhol), est profondément moderne.

Quand vous vous lancez dans un projet d'écriture, savez-vous d'emblée s'il s'agit de théâtre ou de cinéma ? Qu'est-ce qui fait, selon vous, qu'une écriture est théâtrale ou non ?

Je n'écris pas de scénario pour le cinéma ; lorsque je fais des films, j'adapte parfois les textes des autres (Julien Thèves, Cesare Pavese) ou mes propres textes théâtraux... En ce qui me concerne, la frontière entre théâtre et cinéma est poreuse : ils se nourrissent l'un et l'autre. J'aime les cinéastes qui ont une théâtralité forte : Visconti, Fassbinder, Minnelli, et d'une certaine manière Akerman et Duras, encore que pour ces deux cinéastes majeures, c'est la frontière entre littérature et cinéma qui est abolie. Mais les mots proférés dans les films d'Akerman (dialogue ou voix off) peuvent tout à fait l'être sur une scène et cela sans perdre leur puissance.

L'écriture théâtrale, comme cinématographique, est avant tout celle du poème : au théâtre cela passe en partie par les mots, et au cinéma par les mots aussi, mais surtout par le choix des cadres, de la lumière, des sons, des musiques et par l'agencement des plans, et à la fin de tout : par le montage. La fable est un prétexte ou alors elle est au service d'un cinéma de pur divertissement ou de propagande (qui parfois se rejoignent, ils sont alors oublieux de sensations et avides de démonstration ou de manipulation, heureusement cela reste assez rare).

Quand vous écrivez, visualisez-vous un espace, des acteurs ?

Non, je visualise ma réalité, mon propre vécu, qui m'apparaît alors dans toute son absurdité, sa grandeur ou son étroitesse... bref : qui prend sens. C'est un espace intérieur, intime. Ensuite, comme je suis fasciné par les acteurs, dans un second temps, ceux-ci apparaissent de fait et bien sûr me transportent, m'élèvent. J'attends toujours avec impatience le surgissement de leurs corps, de leurs voix, et ce déplacement est un grand bonheur à chaque fois, c'est pour cela aussi que j'écris et je filme.

Qu'attendez-vous d'un metteur en scène ?

Qu'il rajoute son regard, sa propre écriture à la mienne. J'ai une profonde admiration pour les metteurs en scène, d'autant que je ne pratique pas la mise en scène de théâtre et que mes « mises en scènes » de cinéma sont très particulières. Alors je trouve remarquable qu'on puisse diriger une équipe et des acteurs. J'attends d'être surpris et pourquoi pas éclairé et même obscurci par le metteur en scène ; Stanislas Nordey dit souvent qu'il met en scène des textes qui lui semblent des énigmes, des défis... En ce qui me concerne, j'aime l'idée que la mise en scène de mes textes – qui sont assez clairs et prosaïques, voire triviaux –,

« L'écriture du poème est ainsi : une énigme à laquelle chacun peut répondre selon sa lecture. L'art qui compte pour moi, c'est celui-là. »

soit elle-même un défi, une énigme : alors la clarté trop évidente de mes textes (avec leur fable et leur narration classique) peut révéler une part obscure, énigmatique, devenir une forme d'art. L'écriture du poème est ainsi : une énigme à laquelle chacun peut répondre selon sa lecture. L'art qui compte pour moi, c'est celui-là. Que ce soit celui de l'écriture ou de la mise en scène. Le théâtre, comme le cinéma, appelle une communauté de spectateurs. Donc un dispositif, primordial. Et d'ailleurs, Balzac ou Brueghel ne sont-ils pas eux-mêmes des metteurs en scène de génie ? Metteurs en scène aussi certains artistes, de leur propre corps souvent, ou d'espaces qu'ils modifient en les traversant (Marina Abramović, Anish Kapoor, Christo...)

Pour *Erich von Stroheim*, quel a été votre point de départ : un sujet, une situation, des personnages ?

Le point de départ, c'est toujours le réel, ma vie, celle de mes proches. Je ne pars que de là.

Comment avez-vous écrit la pièce ? (En combien de temps ? Aviez-vous un plan ? Avez-vous fait de nombreuses versions ? De nombreuses coupes ?)

En une quinzaine de jours. Avant l'écriture, je marche beaucoup, je construis dans ma tête des

situations, « j'entends » des dialogues. Le rythme de la marche devient celui de l'écriture à venir.

ELLE/L'UN/L'AUTRE semblent être, au départ, un trio qui parvient à s'échapper des normes, trouver son équilibre. Puis le fait d'être « hors norme » semble impossible. Aviez-vous prévu cette fin ?

Non, elle est venue en cours d'écriture. Je savais tout de même qu'il y aurait une figure d'enfant, ou en tout cas, une présence d'enfant. Erich von Stroheim a lui aussi été rattrapé par le « groupe humain », la société humaine – plus que par le réel qui, il me semble, nous laisse libres de tous les possibles, même s'il nous met des bâtons dans les roues et qu'il a le dernier mot, du moins nous permet-il de nous dépasser : dès lors naissent toutes les tentatives artistiques. Alors que le groupe humain avec ses codes, ses structures, brise l'individu en le formatant. Curieusement, c'est lorsque le groupe humain se soulève dans un même élan de révolte, qu'il peut changer les choses, pour le meilleur parfois et souvent pour le pire. Mais lorsque l'on reste entre soi, dans l'idée d'une famille traditionnelle par exemple, d'une reproduction, d'un travail... eh bien non seulement on va vers la mort (comme tout un chacun) mais il arrive qu'on soit mort bien avant cette échéance...

(c'est en tout cas ce que j'ai ressenti dans certains moments de ma vie). Il nous reste à interroger la façon dont on va vers cette mort certaine. Être « hors norme », comme vous dites, c'est reculer la mort, la défier.

Avez-vous besoin d'être dans une forme d'empathie avec vos personnages ?

Oui, toujours, je les aime profondément. Ne pas les aimer, les comprendre, ce serait me renier moi-même.

« Curieusement, c'est lorsque le groupe humain se soulève dans un même élan de révolte, qu'il peut changer les choses, pour le meilleur parfois et souvent pour le pire. »

Stanislas Nordey

entretien

Comment as-tu rencontré l'écriture de Christophe Pellet ?

J'ai lu toutes les pièces de Christophe Pellet au fur et à mesure de leur parution, dès le début. Aujourd'hui, je dirais que je l'avais « mal lu », dans le sens où je m'étais dit : c'est une belle écriture mais qui n'est pas pour moi. Je trouvais ses textes extrêmement bien construits, intelligents ; il faisait partie des auteurs dont j'admire l'écriture sans pour autant y « reconnaître » mon désir de les mettre en scène.

C'est grâce à Katharina von Bismarck, de L'Arche Éditeur, que je l'ai relu – c'est une maison d'édition dont je suis attentivement le travail, qui publie peu d'auteurs français. Elle m'a conseillé de lire *La Conférence*, un monologue pour un homme, qui parle du système théâtral en France ; c'est presque un pamphlet. Ce texte a été ma porte d'entrée dans

l'écriture de Christophe Pellet. J'ai décidé de le mettre en scène et de le jouer [le spectacle a été créé au Théâtre du Rond-Point en 2011].

Comme je le fais systématiquement quand je mets en scène un auteur, j'ai lu ou relu toutes ses œuvres.

Mais c'est surtout en y travaillant en tant qu'acteur que je l'ai découvert : ça m'a permis de plonger profondément dans le mouvement de l'écriture, dans son sens, dans l'imaginaire de cet écrivain. En « malaxant » tous les jours cette écriture, j'en ai compris la force et la complexité. Je me rendais compte à quel point elle agissait sur moi.

C'est d'ailleurs ce qui m'a frappé quand j'ai vu les travaux d'Anne Théron, qui a mis en scène des textes de Christophe dans des écoles [*Un doux reniement* avec les élèves du Conservatoire de Poitiers, *Loin de Corpus Cristi* à l'ENSATT et *Le Garçon girafe* avec les élèves du TNS]. Je trouve que c'est une écriture qui fait fleurir les acteurs autant qu'eux la font fleurir ; ils la reconnaissent d'évidence, peut-être davantage que les metteurs en scène.

En ce qui me concerne, le dispositif scénique de *La Conférence* était relativement simple : c'est surtout en tant qu'acteur que Christophe Pellet m'a inspiré.

Cette création a été une rencontre importante. J'ai compris à quel point c'était une écriture audacieuse, vraiment « gonflée ». Christophe ose et ce qui est passionnant, c'est qu'il explore des pistes très différentes : *La Conférence* et *Erich von Stroheim* n'ont apparemment rien à voir.

Dans *La Conférence*, le déploiement de la langue apparaît d'évidence. C'est peut-être moins le cas pour ses autres textes : on ne voit pas tout de suite à quel point c'est écrit.

C'est ce que j'ai dit aux acteurs au sujet d'*Erich von Stroheim* : au premier abord, le langage peut sembler « réaliste » ; alors qu'il ne l'est pas du tout.

Christophe Pellet a une manière très particulière de déployer une poésie et de construire ses fables. Ce qui est étonnant, c'est sa capacité à saisir notre époque. Ses deux dernières pièces, *Les Disparitions* et *Aphrodisia* parlent avec une acuité incroyable de la jeunesse d'aujourd'hui, de la manière dont le désir circule. Je pense que c'est un auteur qui n'est pas reconnu à sa juste valeur dans l'espace théâtral français – il n'est pas suffisamment présent sur les grandes scènes.

Peux-tu parler de la façon dont s'est bâti le projet, notamment de ton échange avec Emmanuelle

Béart ? Comment as-tu construit la distribution ensuite ?

Dans mon parcours, les actrices ont très souvent été le point de départ de mon désir de mettre en scène. Emmanuelle Béart et moi voulons continuer notre chemin commun. Elle m'a dit avoir envie de défendre les écritures contemporaines. Je lui ai proposé de lire plusieurs textes. Quand j'ai sorti *Erich von Stroheim* de ma bibliothèque, je me suis dit que ça pouvait être l'objet parfait sur lequel travailler ensemble – parce qu'il est risqué et que nous aimons tous les deux le risque. Elle a tout de suite été enthousiaste.

Ensuite, je me suis posé la question de l'articulation du trio. Il me semblait important que les rôles masculins soient joués par deux acteurs d'âges différents ; que l'un soit de la même génération qu'Emmanuelle et un autre plus jeune.

Je me suis orienté vers des gens avec qui je suis en complicité : Thomas Gonzalez qui a joué dans mes mises en scène de *Tristesse animal noir* [de Anja Hilling, créé à La Colline - théâtre national en 2013], *Affabulazione* [de Pier Paolo Pasolini, créé au Théâtre de Vidy, Lausanne en 2015] et *Je suis Fassbinder* [co-mis en scène avec l'auteur Falk Richter, créé au TNS en mars 2016] ; et Laurent

Sauvage, qui est la figure masculine importante de mon théâtre depuis une vingtaine d'années [il est acteur associé au TNS, où il a joué dans *Je suis Fassbinder* et auparavant dans *Ne me touchez pas*, écrit et mis en scène par Anne Théron, créé en 2015]. Il jouera en alternance avec Victor de Oliveira.

Emmanuelle joue « ELLE », Laurent joue « L'UN » et Thomas « L'AUTRE ».

Je n'ai jamais monté de pièce avec si peu de personnages ; j'ai toujours été un homme de troupe : je me sens plus à l'aise quand je suis face à une dizaine d'acteurs. C'est donc une nouveauté pour moi : comment est-ce que je vais gérer les répétitions avec trois acteurs ? Ça m'intéresse car c'est un pas vers l'inconnu.

Que racontes-tu, selon toi, ce trio ? Et pourquoi te semblait-il important qu'il y ait deux générations différentes chez les personnages masculins ?

Cela m'est apparu d'emblée à la lecture de la pièce. C'est tout à fait subjectif, car ce n'est pas spécifié dans le texte, bien qu'on puisse sentir que le personnage de L'AUTRE se situe davantage du côté de l'enfance et que L'UN évoque constamment le fait que son corps ne pourra bientôt plus être en représentation dans les films – pornographiques – qu'il tourne.

« Dans mon parcours, les actrices ont très souvent été le point de départ de mon désir de mettre en scène. »

Ce trio est extrêmement complexe, c'est une alchimie particulière. Il faut que les trois relations soient crédibles : celle entre les deux hommes ainsi que celle que chacun d'eux a avec la femme. Cela pose la question du féminin/masculin qu'il y a en chacun d'eux. Mais la pièce transcende le propos – ce n'est pas un manifeste sur la pansexualité –, elle raconte la spécificité des mécanismes de désir, leurs différences, leurs singularités.

Ils sont chacun à un carrefour de leur existence ; à un moment de basculement. Pour la femme, on imagine que c'est peut-être le dernier temps où elle peut faire un enfant.

ELLE et L'UN ont un métier. ELLE est une femme réalisée dans son travail, en tout cas qui a réussi socialement ; elle dirige une entreprise. L'UN est un acteur de films pornographiques, qui pense qu'il devra bientôt arrêter. Ils sont inscrits dans une réalité du monde du travail – apparemment lointaine mais tous deux sont dans une forme de suractivité. Alors que L'AUTRE essaie d'être « ailleurs », d'y échapper ; il est dans une précarité affirmée, assumée. C'est ce choix de vie qui renvoie au titre *Erich von Stroheim* – c'est-à-dire à un endroit d'indétermination ou d'imposture : dans le texte, L'AUTRE dit que von Stroheim était « un mystificateur de génie ».

En posant ces trois gestes différents à l'égard du monde du travail, Christophe Pellet raconte avec force notre société. Mais sans jamais être dans la démonstration – c'est notamment ce que j'aime dans son écriture.

Christophe Pellet travaille toujours sur la disparition, c'est un thème récurrent – un de ses textes a d'ailleurs pour titre *Les Disparitions*. Dans la fable d'*Erich von Stroheim*, il y a une forme de « suspens », lié à la nature même du trio : est-ce que cette relation à trois peut tenir dans la durée ? Est-ce qu'un choix va finir par s'opérer ? Est-ce qu'un des couples va tuer le troisième élément ? Si oui, lequel ?

Justement, on a l'impression, au départ, d'entrer dans une relation « hors norme » qui fonctionne plutôt bien, puis la norme reprend ses droits : ELLE et L'UN décident de faire un enfant et quittent L'AUTRE. Peux-tu parler de cette fin ?

J'ai demandé à Christophe Pellet s'il avait souhaité développer une « morale » dans cette fin. Il m'a répondu que non, « pas du tout ! » On peut s'interroger parce qu'à un moment arrive cette question de l'enfant, avec tout ce que ça induit en terme « d'héritage » : qu'est-ce qu'on veut transmettre ?

Pendant longtemps, il y a effectivement une forme d'équilibre dans le trio – y compris dans la construction-même de la pièce, où les scènes entre couples alternent à égalité –, ils sont trois sur un fil. Le théâtre implique qu'il y ait une dimension dramatique ou tragique, en tout cas un événement, donc on se dit bien qu'à un moment, un personnage va tomber du fil. La question est de savoir lequel et comment.

J'ai interrogé Christophe à ce sujet : est-ce que ce qui se passe à la fin est de l'ordre du meurtre ou non ? Même si c'est un meurtre symbolique. Est-ce que deux des personnages tuent le troisième ? Il m'a répondu que oui, ça procède de ce geste-là.

C'est évidemment une piste de travail. Parce que si on part du principe qu'il s'agit d'un meurtre, on bascule de *Jules et Jim* [film de François Truffaut, 1962] dans *Les Diaboliques* [film d'Henri-Georges Clouzot, 1955] : deux personnages en tuent un troisième. Alors vient la question : avec ou sans préméditation ? Est-ce que toute la pièce raconte cette préméditation ?

J'ai parlé de suspens ; ce qui me plaît, c'est la notion d'équilibre fragile, où l'on pressent un déséquilibre à venir. Ce sera d'évidence une de mes pistes de travail avec les acteurs.

Dans la manière dont je regarde la pièce, L'AUTRE pourrait être l'enfant des deux autres personnages – c'est pour cela aussi que je souhaitais un acteur plus jeune. Christophe Pellet aurait pu garder le trio jusqu'à la fin et L'UN et ELLE auraient, en quelque sorte, « adopté » L'AUTRE. Mais ils le « tuent » et lui substituent un enfant. Ils étaient trois au départ, puis ELLE et L'UN se retrouvent à deux, pour être ensuite trois autrement.

Derrière cela, on revient à la question de la morale parce qu'on a l'impression que la fin est un retour vers la « norme » du couple, de la société. Est-ce, de la part de Christophe Pellet, un constat désespéré du fait que ça ne peut qu'en arriver là ? Est-ce, au contraire, une apologie de la famille ?

Ça paraît peu probable car, comme tu le dis, la « norme » naît du meurtre ou l'entraîne...

Et je trouve que cette fin est belle, dans le sens où les coupables ne sont pas punis – si on considère que coupables il y a... Plusieurs fois, L'AUTRE dit : « J'en mourrais, si vous m'abandonniez ». Ça peut paraître clair. Mais comment ces mots sont-ils entendus ?

Cet exemple est révélateur : l'écriture de Christophe Pellet est très ténue – dans le bon sens du terme. Il

« Ce qui me plaît,
c'est la notion
d'équilibre fragile,
où l'on pressent
un déséquilibre
à venir. Ce sera
d'évidence une
de mes pistes de
travail avec les
acteurs. »

ne travaille pas du tout dans le « spectaculaire » ; il fouille le « presque rien ». Je pourrais le rapprocher d'un auteur comme Harold Pinter par exemple ; ils n'ont rien de commun ni dans la forme ni dans les thématiques, mais on peut trouver un cousinage dans l'extrême finesse de la description des rapports entre des personnages.

Y a-t-il d'autres questions que tu as souhaité poser à Christophe Pellet ?

J'interroge toujours les auteurs sur la part autobiographique de leur œuvre. C'est important pour moi – même s'ils peuvent faire le choix de ne pas répondre.

Quand on lit tous les écrits d'un auteur, il y a un portrait qui se dessine ; donc on a souvent, déjà, une partie des réponses. De plus, connaissant un peu Christophe Pellet, j'imaginai où il se situait : quand il était intervenu à l'École du TNB, il racontait aux élèves de manière très naturelle et simple comment il a passé sa vie à chercher le moyen de ne jamais travailler – c'était une discussion magnifique. Donc, évidemment, en lisant la pièce, je le reconnaissais davantage dans L'AUTRE – et il m'a d'ailleurs confirmé qu'il y avait une partie autobiographique dans cette histoire.

Après, je n'ai pas, moi, en tant que metteur en scène, de processus d'identification. Ça m'est très rarement arrivé – ou, pour être honnête, ça ne m'arrive plus – de monter un texte parce que je m'identifie à une figure en particulier. Les pièces qui me passionnent sont celles dans lesquelles je peux me retrouver dans toutes les figures. Par exemple, dans *Par les villages* [de Peter Handke, créé au Festival d'Avignon 2013], même si je jouais dedans, je me sentais aussi proche des autres personnages que de celui que j'interprétais. Aujourd'hui, je ne peux franchir le cap de monter une pièce qu'à cette condition.

C'est ce qui me plaît dans *Erich von Stroheim* : la façon dont Christophe ne juge aucun des personnages et a cette attention – ce soin – pour laisser à chacun la place d'exister. C'est aussi exaltant pour les acteurs : il n'y a pas de « petit rôle », chaque figure est passionnante et singulière.

Ensuite, les quelques questions abordées avec Christophe Pellet concernaient des points de structure. Il y a notamment de nombreuses didascalies qui indiquent : « Action ». Je lui ai demandé ce qu'elles représentaient. Il m'a répondu qu'il s'agissait de ponctuations, de moments de pause pour lui dans l'écriture. C'est important car une des questions est de savoir si on montre ou

pas l'acte sexuel, la prise de la drogue, etc., qui pourraient s'inscrire dans les endroits où cette didascalie figure.

C'est une question centrale, qui rejoint celle de la présence d'images. Quand on lit la pièce, on a l'impression que les écrans sont omniprésents ; comptes-tu utiliser la vidéo ? Selon toi, que faut-il montrer et comment ?

Pour te répondre sur ce point, je dois revenir à la toute première question que je me suis posée, parce que c'est lié : dans quel espace doit-on déployer la pièce ? Quand on la lit, on peut se dire qu'elle est « intimiste ». Est-ce que ça signifie que le spectacle doit se faire dans une petite salle, devant peu de spectateurs à la fois ? J'ai très vite pris la décision qu'il fallait, au contraire, un grand plateau pour que l'écriture, la pièce, puissent se déployer. Quand on choisit d'inscrire un spectacle en grande salle, on induit qu'on est dans un grand récit, qui doit traverser beaucoup de gens à la fois. C'était la première décision.

Ensuite, par rapport à ce qui doit être montré, prenons, par exemple, la scène que l'on peut qualifier de pornographique : ELLE met en scène les deux hommes dans un acte sexuel. Quel est le statut de l'image ? Est-ce qu'on montre ce qui

est dit ou non ? Pour moi, il est évident que c'est dans le langage que ça se joue. Si Christophe Pellet emploie une telle crudité dans le langage, c'est justement parce qu'on ne montre pas ce qui est dit.

C'est une des premières discussions que j'ai eues avec Claire Ingrid Cottanceau, ma collaboratrice artistique. Sur ce point, nous n'étions pas du tout d'accord – c'est bien pour cela que c'est intéressant de travailler à deux. Je sais que Christophe a fait la FEMIS, qu'il est aussi réalisateur, que la pièce s'appelle *Erich von Stroheim*, renvoie donc à une figure du cinéma et c'est vrai que la question de l'écran est centrale... mais je m'appuie sur l'écriture théâtrale de Christophe Pellet : les écrans sont omniprésents dans le discours, dans l'imaginaire, mais je n'en vois pas sur le plateau.

Ce que je trouve beau dans le texte, c'est cette évocation de la puissance des images qui, à mon avis, ne doit pas être redondante dans la manière dont on le met en scène. À mon sens, la pièce interroge profondément la théâtralité davantage que le cinéma. Il y est question du regard, bien sûr celui de la caméra mais, avant tout, du nôtre, de l'œil humain. Elle évoque sans cesse les écrans mais ce que je trouve beau, c'est qu'il s'agit d'une écriture de théâtre, qui flirte avec celle du cinéma sans jamais passer à l'acte.

« Ce que je trouve beau, c'est qu'il s'agit d'une écriture de théâtre, qui flirte avec celle du cinéma sans jamais passer à l'acte. »

Nous avons tout de même prévu d'utiliser l'outil de la vidéo dans le spectacle, mais « à la périphérie » : c'est le chemin du théâtre qui sera premier. C'est du moins ainsi que je l'envisage aujourd'hui – je fais toujours en sorte que les répétitions restent « ouvertes » pour que des choses inattendues puissent faire irruption.

Il faut dire aussi que, d'une manière générale, j'ai un rapport à l'outil vidéo qui n'est pas évident dans ma pratique. Il y en avait dans *Je suis Fassbinder*, mais c'était l'apport de Falk Richter dans la co-mise en scène, qui lui est très tourné vers le travail sur la vidéo, le son...

En résumé, ce qui me touche dans *Erich von Stroheim* et que j'ai envie de mettre en avant, c'est la théâtralité de la pièce et les trois magnifiques partitions pour les acteurs.

Comment as-tu conçu la scénographie avec Emmanuel Clolus ? Quel sera l'espace ?

Dans la pièce, même si le lieu n'est pas précisé, on comprend qu'il change, c'est chez ELLE, puis chez L'UN, etc. On s'est dit que la caractérisation des différents intérieurs n'était pas nécessaire ; cela n'aurait pas d'intérêt particulier de savoir comment ELLE a décoré son appartement, ou eux.

La question du sexe, du désir, est toujours présente, quasiment dans toutes les scènes, directement ou indirectement. La piste sur laquelle nous sommes partis était celle de « la chambre ». Après, la question était de savoir comment elle peut être toutes les chambres à la fois, être le lieu de « la rencontre ». Il fallait qu'on ne soit pas dans un lieu réaliste mais qu'en même temps, il évoque immédiatement la possibilité de faire l'amour.

Nous nous sommes notamment inspirés du travail de Bernard Faucon [photographe et plasticien] qui a fait une série de photographies intitulée *Chambres d'amour*. Ce sont des pièces parfois envahies par la nature, ou des paillettes d'or : ce sont des chambres de rêve, des chambres rêvées.

Je pense que j'ai, à un moment, évoqué *L'Amant de Lady Chatterley* [roman de D.H. Lawrence, 1928, qui a été plusieurs fois adapté au cinéma]... nous avons parlé des granges... Et la paille a commencé à envahir la chambre. Tout à coup, cela créait un espace à la fois réel et mental. La pièce de Christophe Pellet joue avec ce mélange de réel et d'imaginé. C'est cet équilibre que nous voulons trouver dans la scénographie.

La problématique du réalisme ou non se pose de la même façon pour les costumes : à quel point

travaille-t-on sur la question du corps, de la nudité, complète ou partielle ?

Au final, je pense qu'on aura réussi si on arrive à rester sur ce fil où tout est possible, où le corps est présent mais pas complètement visible, où le lieu du désir et de son accomplissement existe, tout en restant ouvert à d'autres choses.

Comment envisages-tu le travail de Michel Zürcher au son ?

On s'est beaucoup interrogés sur l'idée d'amplifier les voix ou non. Sans forcément que le public l'entende, ou seulement à certains moments. On est dans l'endroit de l'intime, on peut être dans des chuchotements par moments. Comment arrive-t-on à concilier cette grande scène, ce grand récit, avec cet intime qui peut être susurré à l'oreille ?

Depuis le début, je suis dans ce paradoxe ; je disais à Emmanuel pour la scénographie et à Michel pour le son : je veux que ce soit dans une grande salle mais je veux aussi que les acteurs puissent ne pas avoir à « jouer grande salle ». Ça implique – dans la scénographie et la mise en scène – une forme de proximité avec le public, mais aussi sûrement un traitement du son.

« Comment arrive-t-on à concilier cette grande scène, ce grand récit, avec cet intime qui peut être susurré à l'oreille ? »

Au moment où je te parle, on ne sait pas encore comment on va résoudre ce paradoxe. Cela nécessitera de multiples tentatives. Nous allons travailler sur différentes manières d'entendre, d'écouter.

D'autant plus que, comme pour la vidéo, je n'ai pas d'appétence pour les voix amplifiées... Cela n'a de sens pour moi que si ça témoigne d'un chemin qui s'imposera à l'intérieur de la représentation.

D'une manière plus générale, qu'est-ce qui te donne envie de mettre en scène une pièce en particulier ? Y a-t-il un lien d'un spectacle à l'autre ?

Le fait de diriger le TNS a un peu changé les choses : je m'inscris dans un lieu. Je me sens en devoir de ne pas creuser toujours le même sillon. La saison dernière, je savais qu'en proposant *Je suis Fassbinder* [de et co-mis en scène avec Falk Richter] et *Incendies* [de Wajdi Mouawad], je présentais deux faces différentes de mon travail. Au moment de choisir quel allait être le spectacle suivant, je me suis dit qu'il fallait que j'aille encore ailleurs.

Avec *Erich von Stroheim*, on va être dans une forme qui n'a rien à voir avec les deux précédentes. On n'est pas dans du théâtre politique frontal comme avec Falk Richter, ni dans la grande saga, l'épique sentimental comme avec Wajdi Mouawad. C'est

important pour moi, de déplacer le regard du spectateur.

Le fait d'être au TNS exacerbe cet aspect mais, en soi, c'est une chose dont je me suis toujours méfié dans mes choix, le désir de « prolonger » immédiatement une expérience heureuse. Par exemple, à la fin de *Je suis Fassbinder*, j'avais envie de dire à Falk : « On continue ; écris une autre pièce de la même veine ». Mais au fond de moi, je sais à quel point ça m'importe de ne surtout pas faire cela !

Avec *Erich von Stroheim*, avant de commencer les répétitions, je suis face à une forme qui m'est totalement inédite. Je suis à un endroit où je peux me casser la figure. Ça m'est essentiel, d'être toujours dans un espace d'inconfort.

Ce qui m'a tout de suite plu quand j'ai lu la pièce, c'est le fait que ce soit « casse-gueule ». Que le spectacle soit réussi ou non va se jouer à peu de choses. Dans mon geste de metteur en scène, c'est un des paramètres qui m'importe le plus. C'est pour cela que j'ai fait *Je suis Fassbinder* en arrivant ici au TNS : ça pouvait tomber complètement à plat et être une catastrophe et ça pouvait aussi être un spectacle avec une vraie puissance.

Ce qui fait que je me détermine sur un projet à la toute fin – alors que j'ai souvent des

désirs forts pour des textes différents – c'est la capacité de pouvoir à la fois décoller ou se noyer complètement. C'est quand je me retrouve dans ce danger-là que je sais le mieux travailler. Parce que cette forme d'inquiétude, d'intranquillité, me nourrit énormément.

C'est sûrement aussi lié au fait que j'ai beaucoup travaillé – j'ai fait une soixantaine de mises en scène de théâtre en un peu moins de trente ans –, je suis toujours dans la peur du « savoir-faire », la peur de refaire la même chose, ce qui, pour moi, signifie la mort. L'enjeu est donc de trouver des objets dangereux. L'écriture de Christophe a cela de dangereux qu'ont peut facilement passer à côté. Je disais qu'elle n'est pas spectaculaire, mais la délicatesse de son geste d'écrivain est, elle, tellement spectaculaire, que cela nécessite un travail d'horlogerie pour faire apparaître tout ce qu'elle recèle.

Stanislas Nordey

Entretien avec Fanny Mentré le 22 septembre 2016, au
Théâtre National de Strasbourg

« L'enjeu
est donc
de trouver
des objets
dangereux. »











Production Théâtre National de Strasbourg

Coproduction Théâtre National de Bretagne - Rennes, Théâtre du Gymnase et Bernardines - Théâtre de Marseille

Avec le soutien de l'Odéon - Théâtre de l'Europe et du Théâtre de Gennevilliers - Centre dramatique national de création contemporaine, pour les résidences de création.

Avec l'autorisation de Swashbuckler Films

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté

Création le 31 janvier 2017 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Rennes du 14 au 25 mars 2017 au Théâtre national de Bretagne | Marseille du 4 au 6 avril 2017 au Théâtre du Gymnase | Paris du 25 avril au 21 mai 2017 au Théâtre du Rond-Point

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 Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Le TNS remercie l'Hôtel Cour du Corbeau à Strasbourg pour l'affiche du spectacle.

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, janvier 2017



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Erich von Stroheim* sur les réseaux sociaux :

#EVS

Erich von Stroheim

31 janv | 15 fév

Salle Koltès

Texte

Christophe Pellet

Mise en scène

Stanislas Nordey

Collaboratrice artistique

Claire Ingrid Cottanceau

Avec

Emmanuelle Béart - ELLE

Thomas Gonzalez - L'AUTRE

Laurent Sauvage - L'UN

Victor de Oliveira (en alternance)

Scénographie

Emmanuel Clolus

Lumière

Stéphanie Daniel

Son

Michel Zurcher

Vidéo

Stéphane Pougnaud

Emmanuelle Béart et Laurent Sauvage sont artistes associés au TNS

Le texte est publié chez L'Arche Éditeur

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Équipe technique du TNS Régie générale Stéphane Descombes | Régie lumière Christophe Le Flo de Kerleau/Olivier Merlin (en alternance) | Électricien Didier Mancho | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie vidéo Philippe Suss | Régie plateau Michel Bajou | Accessoiriste Olivier Tinsel | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

Pendant ce temps,
dans L'autre saison...

Rencontre avec Stanislas Nordey

Les rendez-vous en partenariat

.....
Sam 4 fév | 14h | Librairie Kléber

Projection de *Folies de femmes*

Les rendez-vous en partenariat

Film de Erich von Stroheim

.....
Mar 7 fév | 20h | Cinéma Star

Qu'est-ce que la pornographie ?

Les samedis du TNS | Florian Vörös

.....
Sam 11 fév | 14h | Salle Koltès

Christophe Pellet

Les soirées avec les auteurs

.....
Lun 13 fév | 20h | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1617