

Découvrir cette vie
m'a bouleversé,
autant que le cinéma
de Tarkovski, qui est
l'incarnation d'une
vision radicale de
l'art, de l'idéal. Une
quête du bonheur.

- Simon Delétang -

**Tarkovski,
le corps du poète**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 17-18

Simon Delétang

entretien

Comment est née l'idée de faire un spectacle sur Tarkovski ?

Cela fait très longtemps que Tarkovski m'accompagne. J'ai vu *Stalker* quand j'avais dix-neuf ans. Je me souviens très bien, à la sortie du cinéma, avoir eu le sentiment d'un bouleversement de mes repères. J'avais fait un immense voyage, j'avais éprouvé une autre temporalité, sans trop comprendre ce qui m'arrivait.

À partir de là, je me suis vraiment intéressé à son cinéma. J'ai même, étant étudiant à l'Université Paris III-Censier, fait une étude sur les motifs tchekhoviens dans *Le Sacrifice* [dernier film de Tarkovski, sorti en 1986].

Après avoir découvert ses films, j'ai découvert ses écrits : son journal et *Le Temps scellé* [publiés par *Les Cahiers du Cinéma* en 2002 et 2004, réédités par les éditions Philippe Rey en 2017].

La lecture du journal a été un choc. En italien, le titre est *Martyrologia* : l'endroit où il consigne

ses souffrances – à la manière des martyrologues médiévaux qui répertorient les biographies des saints et ce qu'ils ont enduré.

J'ai découvert le chemin de croix d'un artiste. Il n'a fait que sept films et j'imaginai qu'il avait souhaité prendre du temps pour les concevoir ; j'ignorais qu'il avait dû faire face à la censure et que nombre de ses projets n'avaient pu aboutir.

Le journal couvre la période de 1970 à 1986. On l'accompagne dans sa difficulté à créer et dans son exil – quand il décide de quitter l'URSS, d'aller en Europe occidentale pour continuer à travailler –, jusqu'à sa mort, à Paris. Découvrir cette vie m'a bouleversé, autant que le cinéma de Tarkovski, qui est l'incarnation d'une vision radicale de l'art, de l'idéal. Une quête du bonheur.

Je pense que ça m'a touché aussi intimement parce j'ai toujours eu des difficultés à monter les productions de mes spectacles – et notamment celui-ci, même si j'ai la chance de le faire ici au TNS. À mon humble niveau, je me disais qu'il faut peut-être accepter de souffrir pour faire ce qu'on veut. C'était comme une pensée fraternelle, un soutien.

Penses-tu qu'il a écrit ce journal en se disant qu'il serait publié un jour ?

À mon avis, oui. Tarkovski ne laissait rien au hasard. Donc, pour lui, c'était un écrit important. De même, il a écrit pour chaque film un « carnet de travail ». Ces carnets ne sont pas encore édités – c'est le prochain chantier auquel va s'atteler son fils. Dans le journal, il n'y a rien sur les films en soi, il évoque ses difficultés économiques et personnelles: sa réalité quotidienne de créateur et d'homme. J'imagine que les carnets seront l'autre versant, l'aspect purement artistique.

Le journal a donc été le point de départ ?

Ma première idée était de faire un monologue d'après ce journal et de le jouer moi-même.

Mais finalement, je ne l'ai pas fait, car comment magnifier l'acte d'écriture du journal ? Cela aurait donné un matériau chronologique, trop « plat » à mon goût, pas suffisamment théâtral.

Laurent Poitrenaux l'a fait avec le journal de Jean-Luc Lagarce [à Théâtre Ouvert en 2008, mis en scène par François Berreur] et c'était magnifique, grâce au talent de Laurent qui sublimait l'exercice.

J'ai fait en 2009-2010 un spectacle sur Heiner Müller [*For ever Müller*, créé au Théâtre Les Ateliers à Lyon], qui procède un peu du même dispositif que celui sur Tarkovski. C'est-à-dire partir d'un artiste qui m'a accompagné et faire un spectacle sur sa

vie et son univers, jusqu'à sa mort – avec Müller, la matière était les entretiens qu'il a donnés ; il était question de la chute du mur de Berlin, de son cancer, son rapport à la maladie...

Avec Tarkovski, on retrouve cette trajectoire au travers de la maladie jusqu'à la mort. Il y a une fragilité de l'artiste qui me touche et me questionne: quelle que soit l'œuvre qu'on a laissée, comment vit-on ce moment où l'on est confronté à sa finitude ?

Il y a tout cela mais le vrai déclencheur a été ma rencontre avec l'écriture de Julien Gaillard – un jeune auteur et poète. En 2012, à Théâtre Ouvert, j'ai dirigé une EPAT [École pratique des auteurs de théâtre, où une œuvre est mise en travail pendant deux à trois semaines puis présentée en public] sur son premier texte, *Seule(s)* – dont le titre est devenu *Nita* et qui est paru chez Quartett.

C'est une écriture mémorielle, qui aborde les sensations de l'enfance, celles liées à la nature, où il décrit, notamment, une marche dans un fossé, avec la rosée, avec l'image d'un père à la fois présent et absent... Je pensais beaucoup à l'univers de Tarkovski.

L'EPAT s'est formidablement bien passée, nous étions en complicité permanente, sans aucune susceptibilité de part et d'autre dans le travail. Nous

« Je souhaite
que tout le monde
puisse entrer dans
son univers et,
surtout, que ça
donne envie de voir
les films de Tarkovski
à ceux qui ne les
connaissent pas. »

avons abouti à la version publiée, concentrée sur la théâtralité – Julien n'écrit pas uniquement pour le théâtre ; sa conscience du temps et du jeu au plateau est donc différente de la mienne. C'est après cela que j'ai décidé de faire un spectacle sur Tarkovski, dont il écrirait une partie.

Pendant deux ans, Julien a été un peu paralysé par cette commande : écrire à partir de Tarkovski, et donc exister à côté de lui. Cette expérience m'a fait comprendre beaucoup de choses sur les auteurs, leur travail. J'ai très souvent mis en scène des auteurs vivants, mais jamais sur le mode de la commande. C'est la première fois que je rencontre un auteur avec qui j'ai envie de partager un chemin de création – et d'ailleurs nous allons continuer à travailler ensemble après *Tarkovski, le corps du poète*.

J'avais une certaine idée de ce que je désirais. Mais on ne peut pas commander le désir de quelqu'un par le prisme du sien. Tarkovski est un artiste qui a compté pour Julien dans sa propre vie d'artiste. Donc il se disait qu'il ne pouvait pas se mesurer à lui ; il avait le sentiment que, quoi il écrive, ce ne serait pas à la hauteur.

Ce qui est fou, c'est qu'au final, Julien a écrit exactement ce que j'imaginai. Mais le chemin a été sinueux.

Il a eu besoin de prendre des détours. Il a écrit sur les poètes exilés, il a écrit sur Ossip Mandelstam et Joseph Brodsky.

Le spectacle est composé de plusieurs parties ?

Oui, trois. J'avais lu, peu de temps avant, *Jan Karski* de Yannick Haenel et j'avais été très intéressé par le dispositif en trois parties : documentaire, biographie – ou parole réelle – et fiction. J'avais, par la suite, vu le spectacle d'Arthur Nauzyciel [*Jan Karski (Mon nom est une fiction)*], créé au Festival d'Avignon 2011, présenté au TNS en 2016]. Le principe des trois points de vue me semblait vraiment intéressant pour le spectateur.

Je disposais d'un corpus de textes conséquent sur Tarkovski – il y a beaucoup d'études, réalisées dans le monde entier.

Antoine de Baecque a écrit une biographie parue en 1989 aux *Cahiers du cinéma*. C'est la première étude critique en France. Elle est très singulière car en partie « à charge ». Il emploie des termes très durs sur Tarkovski, dit que ses obsessions font de lui quelqu'un qui pourrait avoir une maladie mentale, dans sa manière de vouloir contrôler et imposer les choses.

Je l'ai rencontré et il m'a expliqué qu'il n'était pas un incondtionnel de Tarkovski. Il est fasciné

par son univers cinématographique mais des aspects de sa personnalité l'empêchent d'adhérer totalement – son intransigeance sur les tournages, certains choix qu'il a faits – et cela se ressent dans son étude.

Avec ce matériau, je souhaite démarrer le spectacle par une fausse conférence. Donner, dès le début, des repères historiques, biographiques et critiques. Parce que le spectacle s'adresse à tous. Les passionnés comme moi pourront détecter tous les signes, toutes les références, mais ce n'est pas ce qui m'intéresse. Je souhaite que tout le monde puisse entrer dans son univers et, surtout, que ça donne envie de voir les films de Tarkovski à ceux qui ne le connaissent pas.

Je précise qu'il n'y aura, dans le spectacle, aucune projection, aucune image de film. C'est un parti pris radical. Les images vont naître de la parole.

Quel est le dispositif de la deuxième partie et son contenu ?

On découvre Tarkovski sur son lit, dans la chambre d'hôtel reconstituée de *Nostalghia*. Est-il déjà mort ? Je souhaite que ce soit ambigu.

Il se redresse et dit un texte qui est extrait de son journal, où il raconte avoir rêvé qu'il était mort.

Le matériau de cette deuxième partie est un montage que j'ai fait à partir du *Journal*

1970-1986, du *Temps scellé*, des scénarios de ses films – *Stalker*, *Nostalghia*, *Le Sacrifice* –, des interviews et des points de vue de spectateurs, qu'il consignait dans son journal.

Le pari esthétique du spectacle est qu'il soit en noir et blanc pendant quarante-cinq minutes. Comme dans *Andreï Roublev*, qui est en noir et blanc et dont seuls les derniers plans sont en couleur. Je veux travailler en ce qui concerne les costumes et la lumière, sur un monochrome noir et blanc pendant presque une heure.

Puis les murs du fond de la chambre de *Nostalghia* vont s'ouvrir et une toile de dix mètres sur sept va apparaître dans sa splendeur et sa majesté colorée. C'est un détail de la madone de la fresque de Piero della Francesca, *La Madone del Parto* – son regard, qui va occuper tout le plateau, en hommage à cette figure qui a fasciné Tarkovski : la mère.

Julien a écrit un recueil de poèmes, *Été 15*, dans lequel il y a un poème sur la Madone del Parto où il parle de ce que c'est que devenir père – du trouble que ça produit. Je voulais que ce poème soit présent dans le spectacle à ce moment-là.

Je lui ai aussi demandé s'il pouvait écrire sur cette Madone, si cela l'inspirait. Et il a écrit une scène entre les deux comédiennes : pour percer le mystère de cette toile, une femme va être traversée

par le personnage de la madone du tableau et prendre la parole à sa place. Elle raconte qu'elle a été fécondée par le vent.

J'aime énormément ce texte. Julien est vraiment un auteur à part dans le paysage contemporain de sa génération.

Cette deuxième partie commence par Tarkovski sur son lit de mort. Quel est le procédé narratif que tu utilises ensuite ? S'agit-il de *flash-back* ?

Georges Poulet a écrit sur Bergson un article très intéressant intitulé *Bergson et le thème de la vision panoramique des mourants*. J'avais déjà construit le spectacle quand Julien m'a fait lire cet article, qui met des mots sur le procédé dramaturgique que j'ai imaginé. Il y est question des morts violentes – noyade, étranglement – et du fait que le mourant voit sa vie en accéléré mais pas de manière chronologique : tout est là au même moment, face à lui. C'est une vision panoramique.

Le spectacle est construit comme ça : je pars de Tarkovski sur son lit de mort et on ne sait pas s'il l'est ou pas. À partir de là, tout le spectacle convoque les spectres de son univers cinématographique, les moments-clés de sa vie et les gens de son entourage intime. Mais sans autre cohérence que celle mentale. Comme si nous étions dans une antichambre où il était visité par tout ce qu'il a créé.

« Dans son journal, Tarkovski parle d'une séance de spiritisme où il a dialogué avec l'âme de Boris Pasternak : "Combien de films vais-je tourner encore ?"
– "Quatre."
– "Si peu ?"
– "Mais des bons." »

Il n'y a donc pas de chronologie ?

Si, mais pas uniquement.

J'ai respecté la chronologie dans le sens où sont évoquées d'abord les difficultés à tourner, puis le départ à l'étranger, puis le moment où il apprend qu'il est malade.

Un fait jalonne le spectacle : dans son journal, Tarkovski parle d'une séance de spiritisme où il a dialogué avec l'âme de Boris Pasternak : « Combien de films vais-je tourner encore ? » – « Quatre. » – « Si peu ? » – « Mais des bons. »

Il y repense au fil du temps. Et bien plus tard, sentant sa mort prochaine, il réalise que cette prophétie était juste.

Ce qui jalonne aussi le spectacle, ce sont les rêves qu'il a décrits dans son journal.

Dans l'un d'eux, il retourne dans son village natal, qui a été englouti sous les eaux. Il doit plonger pour retrouver la maison de son enfance et, au-dessus de lui, sa mère est dans une barque...

J'ai appris – et cela m'a beaucoup touché – que son village natal a véritablement été enfoui sous les eaux lors de la construction d'un barrage. On comprend mieux alors son obsession des choses englouties, et que l'eau soit si présente dans son œuvre – elle est dans tous ses films.

Nous avons évoqué les deux premières parties. Que peux-tu me dire sur la troisième ?

Cette partie est entièrement écrite par Julien Gaillard et s'intitule *Le Corps du poète*. Elle s'ouvre d'ailleurs sur un poème : partant du destin tragique de certains poètes, Julien a écrit sur ce qu'il advient de leur corps, lorsqu'ils sont pendus à des grues dans des stades, ou torturés, ou lorsque, comme Pasolini, on roule dessus avec une voiture...

Ensuite, cette partie est très liée au dispositif scénographique. J'ai fait le choix de faire la scénographie moi-même car elle fait partie intégrante de l'écriture du spectacle. Je suis aidé par Léa Gadbois-Lamer [artiste issue du Groupe 42 de l'École du TNS en section Scénographie-Costumes, sortie en 2016], qui a réalisé les plans et la maquette en vue de la construction.

L'idée est d'entrer dans une évocation plastique des films de Tarkovski. On aperçoit, en silhouette, suspendue, la datcha présente à la fin de *Nostalghia* dans l'église, et l'espace est jonché de différents signes issus d'*Andreï Roublev*, *L'Enfance d'Ivan*, etc. Un peu comme une installation d'art contemporain. Tarkovski est présent et les quatre autres personnages se bandent les yeux et pénètrent dans cet espace comme des aveugles.

Dans un entretien entre Tarkovski et Tonino Guerra – scénariste de Federico Fellini et coscénariste de *Nostalghia* –, Guerra dit à Tarkovski : « Je suis aveugle, décris-moi le dernier plan de *Stalker*. » Et Tarkovski trouve l'idée géniale et dit qu'on ne devrait pas faire de films, on devrait prendre un dictaphone et enregistrer plan par plan les images et les donner à entendre.

Partant de cette idée, au tout début du projet, j'avais dit à Julien : j'aimerais que tu décrives l'univers de Tarkovski comme si on s'adressait à des aveugles. Est-on capable par l'écrit d'arriver à évoquer la beauté des plans ? Nous avons listé ceux qui nous semblaient les plus forts.

C'est donc ce que font les personnages et ces propos se mêlent à ceux de Tarkovski lui-même sur des moments-clés de sa vie.

Cette dernière partie s'achève sur un échange entre Tarkovski et Larissa Egorkina, sa femme. Alors qu'il est mourant, elle lui demande d'évoquer un souvenir très fort vécu ensemble. Il parle de son rêve d'avoir une maison.

Dans son journal, il parle en effet d'une maison dans la banlieue de Moscou, disant qu'alors plus rien ne pourrait lui arriver, il serait en sécurité. Mais toute sa vie, il n'a cessé d'être en mouvement, jusqu'à l'exil.

J'avais, pendant un temps, envisagé d'appeler le spectacle *La maison que je n'habiterai jamais*. C'est le titre d'un dessin qu'il a fait la dernière année de sa vie. Sa femme et lui avaient acheté un terrain en Toscane et il avait dessiné lui-même une maison, avec ce titre, que je trouve très beau.

C'était important pour moi de finir avec une unité de langue dans cette partie finale, *Le Corps du poète*. Et dans une forme de radicalité. Ce spectacle est aussi une réaction à l'air du temps : au bruit et à la fureur je préfère le silence et la grâce. Il n'y a pas de vidéo, pas de tentative de spectaculaire. Le pari est dans la langue. Ce que j'aime défendre, ce sont les écritures. Même s'il est question d'évoquer l'univers d'un cinéaste, c'était très important pour moi d'être accompagné par un auteur et que ce soit sa langue qui vienne clore le dispositif.

J'aime la radicalité poétique de l'écriture de Julien. Elle n'est pas « séduisante » dans le mauvais sens du terme ; elle demande une disponibilité à la fois intellectuelle et imaginaire. C'est un sculpteur de mots. Les images qu'il crée sont riches, denses. C'est le pari du théâtre : arriver à créer l'écho de ces images-là. Spatialement, trouver comment le temps va se faire l'écho de la langue, trouver la juste mesure pour rendre hommage à la beauté de ce qu'il écrit.

Il y a deux actrices et trois acteurs dans la distribution. Comment as-tu distribué les différentes paroles ?

Dans les films de Tarkovski, le trio a une grande importance – notamment dans *Nostalghia*, *Stalker*... J'ai donc construit des trios à partir de la figure centrale de Tarkovski. J'ai souhaité qu'il y ait deux femmes d'âges différents pour évoquer les figures féminines. Et deux hommes autour du Tarkovski/ *Stalker* évoquant les figures du professeur et de l'écrivain. Tout a découlé de cela.

Stanislas Nordey joue Tarkovski et le *Stalker*.

Jean-Yves Ruf joue le professeur dans *Stalker*, Domenico de *Nostalghia*, un journaliste et un spectateur.

Thierry Gibault joue l'écrivain dans *Stalker*, un spectateur ; il va aussi dire un texte issu du *Sacrifice* – celui où un personnage raconte qu'il a refait le jardin de sa mère.

Hélène Alexandridis joue La Madone del Parto, une femme de *Nostalghia*, Larissa.

Pauline Panassenko joue la conférencière, une femme de *Nostalghia* et la femme qui interroge la Madone.

Chacun joue une cosmogonie de personnages autour de Tarkovski. Et dans la partie finale, le texte de Julien, il s'agit d'une partition chorale.

« Ce spectacle est aussi une réaction à l'air du temps : au bruit et à la fureur je préfère le silence et la grâce. »

Peux-tu me parler des acteurs ? Sais-tu s'ils ont, comme toi, un rapport très fort au cinéma de Tarkovski ?

Thierry a fait de l'horticulture avant d'être comédien. Il avait justement passé une audition – devant Didier Bezace – avec le texte dont je parlais du *Sacrifice* : un homme veut refaire le jardin de sa mère, il taille tout et se rend compte, au final, qu'il a dénaturé le jardin ; il a détruit la simplicité des choses en voulant les organiser... Je le connais depuis très longtemps. Il m'avait raconté que quand il a découvert Tarkovski, il a eu l'impression que c'était sa vie. Enfant, il s'allongeait dans la mousse, regardait le ciel... Je suis très heureux qu'il « reprenne » ce texte dans le spectacle, en écho à son rapport avec Tarkovski. Et je trouve qu'il ressemble énormément à Anatoli Solonitsyne, l'acteur fétiche de Tarkovski, qui joue par exemple *Andrei Roublev* jeune et l'écrivain dans *Stalker*. Il y a cette même densité intérieure.

Stanislas s'est imposé d'évidence pour être Tarkovski. Il n'est pas seulement acteur, c'est quelqu'un qui incarne une forme d'exigence et d'intransigeance dans le théâtre public. J'étais étudiant à Paris III-Censier à l'époque où il dirigeait, avec Valérie Lang, le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Ils étaient intervenus dans le cours

d'Anne-Françoise Benhamou. J'ai découvert ce militantisme, cette conviction de ce que peut être le théâtre public. Pour moi, tout cela est lié, c'est un chemin. Je ne pouvais pas imaginer ce spectacle sans lui. Et la ressemblance physique est troublante dans le sens où elle traduit l'exigence : l'aridité des angles du visage, la passion du regard. C'est étonnant la façon dont la conviction artistique se traduit physiquement chez quelqu'un. Cette « parenté » m'intéresse.

Il m'a raconté avoir été fasciné tout petit par *Andreï Roublev*, diffusé à la télévision. Pour l'anecdote, à l'époque où il était au Conservatoire, il avait fait des kilomètres en voiture pour aller voir *Le Sacrifice* à Cannes avec des amies. À l'arrivée, ils étaient épuisés et se sont endormis pendant le film !

Jean-Yves s'est imposé aussi car je souhaitais la présence d'un acteur qui ait une autre densité physique. J'aime énormément ce qu'il dégage : il est là. Il a une réelle présence, « sans effort », semble-t-il. J'ai vraiment envie de travailler avec lui – ce sera la première fois – et je suis heureux qu'il fasse partie de l'aventure.

J'ai tout de suite pensé à Hélène Alexandridis car elle m'évoque Margarita Terekhova, l'actrice qui joue la mère et la femme dans *Le Miroir*. Je n'ai jamais travaillé avec elle mais je l'ai vue jouer et

je trouve que c'est une actrice merveilleuse. Elle ne connaît pas mon travail mais a tout de suite été très enthousiaste quand je lui ai parlé du projet.

J'ai travaillé avec Pauline lorsqu'elle était élève à l'école de la Comédie de Saint-Étienne, sur *Jeunesse sans Dieu* d'Ödön von Horváth – une très belle rencontre. C'est une comédienne aux multiples facettes, qui peut être très mystérieuse sur le plateau. Pauline est née à Moscou, elle est arrivée enfant en France mais parle russe. J'aime l'idée qu'on puisse entendre la langue de Tarkovski dans le spectacle. Son grand-père vit toujours en Russie, il a une datcha. L'univers que dépeint Tarkovski – notamment dans *Le Miroir* – lui est très familier.

Pauline pourra dire des poèmes d'Arseni Tarkovski en russe – qui seront aussi dits en français.

Il y aura aussi un poème de Dante en italien, je veux qu'on entende la langue de l'exil.

À travers Tarkovski, c'est la thématique de la création et le parcours du créateur qui l'intéressent ?

Tout à fait. Je pourrais dire « l'artiste et son temps » : ça dresse le portrait d'un artiste à une époque précise, dans un pays précis, avec les conséquences du contexte sur son travail ; la question de la

création, de l'écriture, de la naissance d'une œuvre, est centrale.

Tarkovski a fait *Andreï Roublev*, un film sur un peintre qui n'arrive plus à peindre, dont il a complètement réinventé la vie. Il y a cette liberté de l'artiste d'imaginer la vie d'un autre. C'est aussi ce que nous faisons : on imagine un Tarkovski.

Il est question de l'art et de sa place dans la société, et du mystère de la création. À la fin de *Roublev*, il y a la métaphore des cloches, où l'on se dit qu'il faut avoir la foi pour que la création advienne.

La question de la foi est indivisible de l'œuvre de Tarkovski. Il dit : « Un artiste qui n'a pas la foi, autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance. » Pour lui, l'art vient de Dieu. Il ne comprend pas les artistes qui ont la grosse tête car, selon lui, il ne s'agit pas d'un don mais d'une charge et il faut offrir son travail à Dieu. Il dit : « J'aimerais que mes films soient ce même cadeau que Bach a fait à Dieu. »

Il y a la foi chrétienne orthodoxe très présente en lui, qui accompagne ses doutes, ses souffrances. Mais ce n'est pas ce que j'ai souhaité mettre en avant en ce qui concerne la création – car c'est une autre culture, que nous connaissons mal.

Ce qui m'intéresse, c'est que cette foi religieuse s'accompagne d'une immense foi en l'homme et dans le pouvoir de l'art – comme une forme

de transcendance. Tous ses films sont des actes d'amour.

Et je pourrais dire que ce spectacle est un acte d'amour pour l'œuvre autant que l'homme.

J'ai rencontré un de ses deux fils, Andreï, qui gère les droits, l'œuvre et toutes les éditions de Tarkovski. Il vit à Florence, dans l'appartement qu'a occupé son père quand il a été citoyen d'honneur de la ville.

C'était une discussion très chaleureuse. C'était aussi une rencontre étrange car j'avais en mémoire toutes les photos de lui enfant avec son père – il a quarante-sept ans aujourd'hui. Andreï Junior n'a pas vu son père pendant quatre ans lorsqu'il s'est exilé en Italie. Il n'a eu l'autorisation de le rejoindre que quand il était malade, soigné à Paris, en 1986. Dans le film de Chris Marker *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, on assiste à leurs retrouvailles, à l'hôpital.

Cette discussion a influencé certains choix dans le portrait qui va se dégager de ce spectacle.

J'ai lu le livre de Layla Alexander-Garrett, *Andreï Tarkovski : The collector of dreams* – qui n'est pas éditée en France mais qui existe en version anglaise. Elle était traductrice sur le tournage du *Sacrifice* et c'est passionnant car elle a consigné, au jour le jour, tout ce qui se passait. Elle dit que Tarkovski était très séduisant, très attentif. Il était extrêmement

exigeant, pouvait faire des « caprices », mais était profondément bienveillant.

Il y a, chez lui, quelque chose d'un enfant – on le voit dans le film de Chris Marker et dans ces notes de tournage. Tarkovski disait qu'il faisait des films pour s'adresser aux enfants et qu'un artiste est quelqu'un qui a l'imagination d'un enfant. Qu'il n'a de cesse de découvrir le monde. Il y a une forme d'ingénuité, d'innocence.

Tu as parlé de « l'artiste et son temps ». Comptes-tu ancrer l'esthétique du spectacle dans les années 70-80 ?

Il y a la conférence qui se situe ici et maintenant. La partie centrale qui est à l'époque de Tarkovski – avec des rappels à l'univers de ses films, notamment pour les costumes. Et *Le Corps du poète* est un « ici et maintenant » qui se situe dans un ailleurs poétique, une perspective qui éclate le temps. Ce *Temps scellé*, nous voulons l'ouvrir.

Souhaites-tu la présence de musiques ?

Qui dit Tarkovski dit Bach. Mais je ne veux pas m'enfermer dans cette seule évidence. C'est Nicolas Lespagnol-Rizzi qui va faire la création sonore, avec qui je travaille depuis 1999 – je crois que ce sera notre quinzième collaboration. Pour ce

« Tarkovski disait qu'il faisait des films pour s'adresser aux enfants et qu'un artiste est quelqu'un qui a l'imagination d'un enfant. »

spectacle, je souhaite qu'on utilise des matériaux sonores présents dans les films, que nous puissions faire des « citations ».

Le son est toujours très présent dans mon travail – la vidéo, jamais, je n'aime pas cela.

Tu as mis en scène uniquement des auteurs des XX^e et XXI^e siècles. En quoi est-ce une évidence pour toi ?

Dès le lycée, j'étais plus attiré par le théâtre de Fassbinder que par celui de Molière.

J'ai eu une formation d'acteur assez classique à l'ENSATT [promotion 2002] ; j'ai commencé le théâtre en jouant Shakespeare, Tchekhov, Racine... Et en troisième année, Rodrigo Garcia, pour le répertoire d'aujourd'hui.

L'amour du théâtre contemporain vient de ma découverte de Sarah Kane. *Anéantis* a été un bouleversement total – je rêve d'ailleurs de le mettre en scène ; j'ai déjà essayé mais je n'ai pas réussi à monter la production. Cette pièce est pour moi le choc fondateur sur la question de ce qu'est le théâtre aujourd'hui.

Très vite, j'ai compris que j'aimais les textes qui parlent du monde dans une langue d'aujourd'hui. Qu'elle soit poétique ou très accessible, j'avais besoin de ce choc, cet effroi.

Pendant plusieurs années, j'ai fait des spectacles

que je qualifiais de « théâtre de l'effroi ». Je voulais que le spectateur ressorte terrassé, avec une boule au ventre. Donc j'ai monté Lars Noren, notamment *Froid*, qui parle du massacre par trois jeunes néo-nazis d'un jeune de leur classe d'origine coréenne – la pièce est déjà très dure et j'en rajoutais –, *Le 20 novembre*, sur Sebastian Bosse, le jeune allemand qui a fusillé des élèves et professeurs de son ancien lycée. J'ai aussi mis en scène *Shopping and fucking* de Mark Ravenhill ; une pièce où il y a beaucoup d'humour mais qui finit par une scène de cannibalisme...

J'ai toujours cherché à « décaler le réel ». Je ne voulais surtout pas un réalisme de cinéma.

La scène de meurtre la plus violente que j'aie mise en scène était sans doute dans *Woyzeck* de Büchner. J'ai traité la violence de la pièce à la manière de Sarah Kane. Là, c'était la mise en scène qui ajoutait ce qui n'était pas dit par Büchner.

Pour moi, la mise en scène est un acte d'écriture, de lecture. On se met au service d'une écriture, mais ça ne veut pas dire ne pas avoir de point de vue. Je défends l'idée de point de vue même sur une pièce qui n'a jamais été créée.

Je lis énormément. J'ai toujours adoré découvrir des écritures. Quand j'ai travaillé au Théâtre Les Ateliers, à Lyon [lieu que Simon Delétang a dirigé

de 2008 à 2012], qui était alors exclusivement tourné vers les écritures contemporaines, j'ai pu approfondir mon rapport à ces textes-là et mettre en scène des auteurs encore inconnus – notamment créer des textes de Christian Lollike, un auteur danois, qui a écrit *Chef-d'œuvre*, une réflexion sur les attentats du 11 septembre par le prisme de la citation de Karlheinz Stockhausen [compositeur allemand, 1928-2007] disant : « Ce à quoi nous avons assisté, et vous devez désormais changer totalement votre manière de voir, est la plus grande œuvre d'art réalisée : que des esprits atteignent en un seul acte ce que nous, musiciens ne pouvons concevoir ; que des gens s'exercent fanatiquement pendant dix ans, comme des fous, en vue d'un concert, puis meurent... ». Lollike s'interrogeait sur le rapport entre art contemporain et terrorisme, sur le jusqu'aboutisme des artistes performers et celui du terroriste qui va faire œuvre en fonçant avec un avion dans une tour. C'est un texte qu'on peut qualifier d'indéfendable mais qui a le mérite d'obliger à se situer par rapport à cela. Après Les Ateliers, j'ai eu envie de passer à autre chose. C'est là que j'ai mis en scène une adaptation du roman *Jeunesse sans Dieu* de Horváth. Toujours avec cette même obsession : parler d'aujourd'hui, parler du monde, c'est ce qui a guidé toutes mes créations. Aborder des textes très politiques.

Aujourd'hui, la rencontre avec Julien autour de Tarkovski fait la jonction avec mon goût pour certains artistes défunts et l'écriture vivante. Et c'est une aventure qui va se prolonger avec la création à La Colline de son texte *La Maison* en janvier 2018.

Tu vas prendre la direction du Théâtre du Peuple à Bussang. Vas-tu continuer à y mettre en scène des auteurs contemporains ?

Oui. J'y présenterai le texte de Julien Gaillard, *La Maison*, et puisque le Théâtre du Peuple a cette vertu d'être tourné vers le grand public populaire, je veux offrir de grands textes du répertoire contemporain.

Tu as évoqué ton désir d'un « Théâtre de l'effroi », violent. Mais j'ai l'impression en l'écoutant que *Tarkovski, le corps du poète* se situe totalement à un autre endroit ?

Oui, *Tarkovski*, ce serait comme mon jardin secret que j'assume de mettre à jour... Je pense que la question de la violence est liée à une forme de provocation du spectateur. J'en ai eu besoin pour me situer de manière tranchée par rapport à un paysage théâtral. Je l'ai fait sciemment.

C'est très éprouvant. Chaque soir, je me rendais malade – notamment lors de *Froid* de Lars Noren. Mais je me disais que c'était important de le présenter au public parce qu'on parle de quelque chose de présent, extrêmement grave. Cette violence, il faut qu'on l'entende. Et je ressortais chaque soir aussi sonné que les spectateurs. Ce n'est pas du tout un rapport masochiste, ça correspondait à une nécessité absolue : je ne pouvais pas faire autrement.

Tarkovski, c'est tout autre chose. Je suis un grand lecteur de poésie, j'ai beaucoup lu Maeterlinck, notamment *Le Trésor des humbles* qui a longtemps été mon livre de chevet, où il est question du silence.

Je crois beaucoup au silence, à sa vertu, au dialogue des âmes... des choses qui ne sont pas dans l'ère du temps de la communication, ou même du théâtre – où l'on est beaucoup dans l'ère du cri, du remplissage, de l'efficacité. On est dans un rapport spectaculaire, je ne dirais pas à l'art, mais à la culture...

Ce n'est pas un hasard si ce spectacle sur Tarkovski arrive à ce moment-là de ma vie, justement après un parcours sinueux, un passage par le Théâtre Les Ateliers qui a été une aventure difficile mais extrêmement formatrice, après une période de quatre ans où je n'ai mis en scène qu'un spectacle – du

« Et je pourrais dire que ce spectacle est un acte d'amour pour l'œuvre de ce cinéaste et pour cet homme. »

coup, j'ai beaucoup joué ; j'ai la chance de pouvoir aussi gagner ma vie en tant qu'acteur.

Ce projet Tarkovski me ramène à mon désir originel de théâtre. Il arrive à un moment de ma vie où tout converge – et notamment le fait que j'aille à Bussang, qui est un théâtre purement « tarkovskien » : un théâtre en bois au milieu d'une forêt. Il y a une évidente parenté poétique.

Cela dit, Tarkovski c'est aussi un rapport à la radicalité...

Absolument. On revient à cette question de croire à la place de l'art : il y a ce qu'on appelle le cinéma grand public et l'art cinématographique. La culture et l'art.

C'est différent pour le théâtre, qui ne se situe pas sur le même terrain. Il faut, pour le théâtre « grand public » oser avoir la même exigence qu'à l'art cinématographique. Ne surtout pas « servir la soupe ».

J'ai toujours défendu l'idée d'un théâtre radical.

Il y a une chose que nous avons peu évoquée : c'est la première fois que tu fais la scénographie en plus de la mise en scène.

C'est la première fois que je l'assume. J'ai toujours eu des intuitions spatiales, je ne peux pas travailler sans savoir ce qui va advenir au plateau. Mais,

selon les projets, j'étais plus ou moins clairvoyant à propos de ce que je voulais. Et c'est bien de travailler avec un scénographe qui a une vision plastique, qui te déplace, ça ouvre les perspectives. Mais sur ce spectacle, je savais ce que je voulais. J'ai transmis mes dessins à Léa Gadbois-Lamer et c'est à partir de cela qu'elle a pu travailler.

Je signerai aussi la scénographie de *La Maison*.

Je pense que c'est aussi une manière pour moi de « grandir », d'assumer mon rapport à mon travail.

Ce n'est pas du tout que je veuille tout contrôler, maîtriser... J'ai toujours eu un peu de mal quand je lisais, dans les distributions, « mise en scène et scénographie », ou mise en scène et autre chose. Je me disais que c'était vouloir être trop présent.

Mais au fond, c'est cohérent, parce que c'est un univers global.

Pour le coup, ce qui me dérange, ce sont les metteurs en scène qui démarrent avec un plateau nu et ne savent pas ce qui va advenir. En tant qu'acteur, j'ai parfois souffert d'arriver en répétition face à un metteur en scène qui dit « allez-y ». Tu te dis : où, quoi, comment ? Que faire sur un plateau qui ressemble à tous les espaces de théâtre ?

En tant que metteur en scène, je ne peux pas commencer à travailler sur un plateau nu. Ça

ne m'a jamais inspiré. Ce n'est pas toujours économiquement possible, mais je rêverais de commencer les répétitions d'un spectacle dans le lieu, dans la scénographie.

Dans tous mes spectacles, l'espace est primordial, c'est un acte d'écriture, c'est un tenant de la dramaturgie.

Simon Delétang

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 7 février 2017 au TNS

« Pour moi, la mise en scène est un acte d'écriture, de lecture. On se met au service d'une écriture, mais ça ne veut pas dire ne pas avoir de point de vue. »

Questions à Julien Gaillard

Fanny Mentré : Vous écrivez du théâtre et de la poésie. Comment abordez-vous l'écriture d'un texte pour le théâtre ? Pouvez-vous dire ce qui est alors spécifique dans votre démarche ?

Julien Gaillard : Ces questions sont très complexes. Il m'est difficile d'y répondre simplement.

Ce que je peux dire : il est évident que je n'aborde pas du tout l'écriture d'un texte de théâtre comme celle d'un poème. Ce sont pour moi deux activités distinctes. Ce qui ne veut pas dire qu'elles s'excluent forcément et qu'elles ne s'influencent pas. Mais je crois, dur comme fer, à la singularité de l'écriture poétique. Je suis fatigué de cette idée d'une poésie gazeuse qu'on pourrait retrouver un peu partout. Non, la forme poème est encore valable et valide. Et singulière. On peut, certes, avoir le plus grand mal à définir ce qu'est un poème aujourd'hui mais on sait tout de même assez vite quand on en a un sous les yeux. Ça ne ressemble à rien d'autre. Le rapport au langage que crée un poème est

absolument singulier. Rien d'autre ne peut dire ce qu'il dit de la manière dont il le dit. Sa manière est son dire. Et inversement.

L'écriture théâtrale, c'est différent. Sa singularité est, disons, plus trouble, plus malléable puisqu'elle est destinée à la scène. Elle est destinée à être transformée par son passage à la scène. Et, puisqu'on sait désormais que tout type de textes peut être mis en scène, l'écriture théâtrale, par retour, s'est beaucoup modifiée. Sa singularité ne cesse de se redéfinir.

Pour moi, et pour l'instant, la distinction principale réside dans les temporalités propres que proposent, parfois imposent, poème et théâtre. La densité d'un poème de Mallarmé, par exemple, résiste à la scène. La temporalité de la représentation théâtrale, nécessairement fuyante et linéaire, risquerait d'annuler celle du poème, qui est davantage étoilée, explosive. Et inversement. (C'est d'ailleurs pour cela qu'il faudrait tenter de mettre en scène les poèmes de Mallarmé. Je crois que ce serait fort instructif.)

La signification au théâtre, me semble-t-il, se compose horizontalement, par motifs, répétitions, variations, dialogues, narrations, évolution, progression. Les poèmes, ceux que j'essaie d'écrire

du moins, sont des mains qui tiennent tout et délivrent tout *en même temps*. Le poème émet de manière presque simultanée tous les faisceaux de sa signification. C'est un autre rapport au temps.

Mais on peut nuancer. Par exemple, j'ai écrit le poème *Le Corps du poète* pour qu'il soit dit sur un plateau. Il prend donc en compte la temporalité du théâtre. Je n'aurais jamais écrit un texte de ce genre pour un recueil destiné à la lecture solitaire.

Il ne faut pas oublier que ces réflexions sont personnelles. Dire « le poème », comme je le fais, est une facilité de langage. Il faudrait définir. Il n'y a pas d'essence du poème, il n'y a que des poèmes, qui inventent une histoire, des histoires. Et je sais bien que certains poèmes, proches d'une certaine forme d'oralité, se prêtent mieux à la scène que d'autres. (Ce qui ne veut pas dire, pour autant, que, lorsqu'on dit ces poèmes sur un plateau, le théâtre a forcément lieu.)

La spécificité de l'écriture théâtrale me semble résider également dans son impureté. C'est à la fois sa chance et son péril. On écrit du théâtre avec, dans sa tête et autour de soi, certaines manières de faire du théâtre. Ces manières procédant nécessairement d'une époque, de personnes, d'institutions, de financeurs, de contrôles,

d'opportunités, etc. Écrire du théâtre, c'est donc anticiper, préparer, provoquer la réception du texte. Dans l'écriture du poème, je ne m'occupe pas de cela.

Tout ceci étant dit, mon désir est d'arriver à un théâtre-poème. De renverser les valeurs. Que les situations, les gestes, les lieux, les temps soient inscrits, inclus dans la parole. Et pas l'inverse, comme ça a été souvent le cas au théâtre. En cela, je rejoins une des préoccupations majeures de certains de mes collègues dramaturges.

Y a-t-il des auteurs, des artistes, morts ou vivants, avec qui vous vous sentez en dialogue ?

Beaucoup. Morts, principalement. Pour n'en citer qu'un : Georg Trakl, découvert à vingt ans dans la magnifique traduction de Gustave Roud. Son œuvre, depuis, ne m'a plus quitté. Le dialogue est serré. Parfois dangereux. On ne parle pas impunément avec les morts, surtout de ce genre.

Que représente pour vous Andreï Tarkovski ?

Là aussi, la question est énorme. Je ne peux y répondre que partiellement. J'ai découvert l'œuvre de Tarkovski quand j'avais vingt ans. Elle m'a profondément marquée. Mais je m'en suis

« La spécificité de l'écriture théâtrale me semble résider également dans son impureté. C'est à la fois sa chance et son péril. »

beaucoup écarté depuis. Écarté idéologiquement, disons. Reste que la force de certaines séquences de ses films est en moi, inscrite. Et cela à tout jamais, que je le veuille ou non. Je me souviendrai toujours, je crois, du premier film de Tarkovski que j'ai vu. Je n'étais pas préparé. [Et c'est très bien de ne pas être préparé.] C'était *Le Miroir*, dans une petite salle parisienne du Quartier Latin. Le cinéma était plein, j'étais au premier rang, collé à l'écran, en biais (j'en ai encore mal à la nuque). Le film commence : une femme guérit un bègue en le magnétisant, des enfants tête rasée dorment dans un lit, une cruche roule sur un plancher, une grange brûle sous la pluie, une femme se lave les cheveux dans une bassine. À chaque séquence, ou presque, les couleurs de l'image changent. Je ne comprends rien. Je jubile. [Je n'ai jamais eu peur de ne rien comprendre. Le contraire m'inquiète davantage. Et pas parce que je suis particulièrement intelligent ou amoureux de l'obscurité. Enfant, déjà, j'étais comme cela. En grandissant, comprendre le monde qui nous entoure n'est tout de même pas l'expérience la plus réjouissante qui soit, non ?] J'avais l'impression de faire un rêve éveillé. Tout ce que je voyais bouger sur l'écran, tout ce que j'entendais me semblait provenir d'une mémoire enfouie. La mienne, peut-être. Pourtant ce film est profondément inscrit dans

la réalité russe et, moi, je ne suis pas du tout Russe. Je suis ressorti de là bouleversé. Je crois que ce que je retiens des films de Tarkovski, c'est ce qu'ils ont réveillé en moi. L'apparition d'une sensibilité latente. Et ce bouleversement d'un nouveau genre. Comme avec toutes les grandes œuvres, c'est la découverte d'un nouveau continent. Un continent intérieur dont l'étendue vient contredire l'étroitesse de ce qu'on a tendance à appeler, par paresse et commodité, le réel.

Pouvez-vous parler de Simon Delétang ? Que pouvez-vous dire de son approche de l'écriture ? De son travail de metteur en scène ?

Il est difficile de parler d'un travail en cours. Ce serait comme écrire la nécrologie de quelqu'un assis en face de vous. Ou prendre la photographie d'une flèche en plein vol. Ça risque d'être soit terriblement figé, soit très flou.

Simon Delétang est un lecteur, un vrai. Ce n'est pas rien. C'est aussi une personne sensible. (Cela peut sembler idiot. Mais non. Je vois depuis trop longtemps l'insensibilité gagner du terrain, et cela chez tout le monde et partout.) Enfin, nous sommes différents. Et ce n'est pas rien non plus.

Ce que je peux dire, c'est que, au-delà de nos différences, nous partageons avec Simon Delétang

de nombreuses choses, souterraines, invisibles. Et que travailler avec lui est un plaisir.

Je connais peu son travail de metteur en scène, n'ayant vu qu'un spectacle de lui. Je crois que je l'ai rencontré à un moment où quelque chose changeait dans sa vie, son rapport au monde, son rapport à l'art. J'ai aimé sentir cela en lui, cette capacité à se remettre profondément en question, à ne pas s'endormir dans une sorte, je ne dirais pas d'habitude : j'aime beaucoup l'habitude, mais de commerce de son savoir-faire. Le spectacle *Tarkovski* se situe, me semble-t-il, à un tournant de sa vie. Mais il faudrait lui demander, j'exagère peut-être (j'aime beaucoup exagérer).

Pour ce spectacle, j'ai écrit énormément de pages, de textes, en tout genre. Simon Delétang a tout lu, il a trié et gardé ce qui lui semblait pertinent. J'ai quelques frustrations mais, fondamentalement, c'est bien comme ça.

La chance que nous avons durant cette saison, c'est que nous travaillons sur deux spectacles, presque simultanément. Celui-ci, dont Simon est à l'origine, et *La Maison* [création en janvier 2018 La Colline - théâtre national], dont je suis à l'origine. Commandes croisées.

Avez-vous pensé aux comédiens de la distribution quand vous avez écrit *Le Corps du poète* et les autres passages dont vous êtes l'auteur figurant dans le spectacle ? D'une manière générale, les comédiens sont-ils, pour vous, une source d'inspiration ?

Je n'ai pas vraiment pensé aux comédiens en écrivant. Ou de manière très générale. Ce que je savais, et qui me réjouissait, c'est que Simon Delétang avait rassemblé une équipe qui n'a pas peur du langage. Je pouvais donc me permettre des hardiesses sans trop m'inquiéter.

Mais je mentirais si je vous disais que je n'ai pas du tout pensé à Stanislas Nordey. Difficile de l'oublier... Je ne parle pas de sa personne, bien sûr, cela n'a aucune importance. Je parle plutôt du monde théâtral qu'il porte avec lui, en lui. De ce qu'il amène sur scène quand il y pose un pied. De sa manière singulière de dire, de mettre en avant le langage, de restituer la forme des phrases. De ne pas dissimuler le travail. Il y a quelque chose de mystique chez lui. On dirait un moine. Il s'exerce. Si la grâce vient, tant mieux, si elle ne vient pas, tant pis. Reste le travail. Il n'a pas honte du travail. Cela m'intéresse. Il n'a pas peur d'exposer le travail, musculaire, nerveux, intellectuel, imaginaire du comédien. C'est un moine communiste, peut-être.

Et si je parle moins des autres comédiens, c'est que, durant l'écriture, je les connaissais peu ou pas.

Je n'ai pas encore assez d'expérience pour répondre à votre deuxième question. J'écris parfois pour des voix, des présences, des imaginaires que j'aime et qui me stimulent. Carmelo Bene, Kantor, Jean-Quentin Châtelain, Katerina Golubeva par exemple. Pour des amis également avec qui j'ai travaillé. (*Loin du naufrage* est en partie écrit pour un groupe de comédiens avec qui je collaborais alors.) Mais n'hésitez pas à me reposer la question dans quelques années, j'aurai sûrement beaucoup plus de choses à vous dire à ce sujet.



















Production Compagnie Kiss my Kunst

Coproduction Théâtre National de Strasbourg, Célestins - Théâtre de Lyon, La Comédie de Reims - Centre dramatique national

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National et de DIESE Rhône-Alpes

Avec le soutien de la DGCA - ministère de la Culture et de la Communication, de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes et de la Ville de Lyon

Production | Diffusion Sébastien Lepotvin

Création le 19 septembre 2017 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Lyon du 11 au 15 octobre 2017 au Théâtre Les Célestins | Ivry du 2 au 6 mai 2018 à La Manufacture Théâtre des Quartiers d'Ivry | Reims le 11 mai 2018 à La Comédie de Reims - Centre dramatique national

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 : Justine Le Joncour | Photographies de répétitions : Jean-Louis Fernandez



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



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Tarkovski, le corps du poète* sur les réseaux sociaux :

#Tarkovski

Tarkovski, le corps du poète

19 | 29 sept | Espace Grüber

CRÉATION AU TNS
COPRODUCTION

Texte original
Julien Gaillard

Et les extraits de textes de
Antoine de Baecque
Andrei Tarkovski

Mise en scène, montage
des textes et scénographie
Simon Delétang

Avec
Hélène Alexandridis
Thierry Gibault
Stanislas Nordey
Pauline Panassenko
Jean-Yves Ruf

Dramaturgie
Julien Gaillard
Simon Delétang

Costumes et collaboration à la
scénographie
Léa Gadbois-Lamer

Lumière
Sébastien Michaud

Son
Nicolas Lespagnol-Rizzi

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

Équipe technique de la compagnie Régies générale et plateau Nicolas Hénault

Équipe technique du TNS Régie générale Thierry Cadin | Régie lumière Patrick Descac | Régie son Maxime Daumas | Régie plateau Charles Ganzer | Machiniste Pascal Lose | Accessoiriste Olivier Tinsel | Habilleuse Élodie Boivineau | Lingère Angèle Maillard

autour du spectacle

Projection du film *Nostalghia*

Rencontre avec Simon Delétang

.....
Dim 24 sept | 11h | Cinéma Star

Projection *Une journée d'Andrei Arsenevitch*

Documentaire de Chris Marker

.....
Mar 26 sept | 18h30 | Maison de l'image - Strasbourg

Rencontre avec Simon Delétang

.....
Mer 27 sept | 16h | Librairie Kléber

dans L'autre saison

Soirée de présentation de L'autre saison

Carte blanche à Stanislas Nordey

.....
Mar 17 oct | 19h | TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1718