



A BRIGHT ROOM CALLED DAY

TEXTE TONY KUSHNER / MISE EN SCÈNE C. MARNAS
THÉÂTRE NATIONAL DE BORDEAUX AQUITAINE

VEN 27 NOV 20H30

grande salle - durée 2H30 (avec entractes)

tarifs de 8 à 18 €

Dès 14 ans

Pour sa nouvelle création, Catherine Marnas s’empare de la pièce *A Bright Room Called Day* de Tony Kushner. Cet auteur new-yorkais, distingué par le prix Pulitzer avec *Angels in America*, signe ici un texte à l’actualité politique étonnante.

Un soir de nouvel an, des jeunes gens issus de milieux artistiques se moquent de l’ascension fulgurante d’Hitler. Pour eux il n’est qu’un guignol qui ne passera jamais et lorsque la mauvaise blague devient réalité, le groupe explose. Tony Kushner superpose les espaces-temps, mêlant petite et grande histoire, d’Hitler à Donald Trump. Ce texte rencontre l’obsession de Catherine Marnas pour les « glissements progressifs » des démocraties européennes vers des valeurs d’extrême droite. Une oeuvre puissante qui doit être entendue en Europe.

→ Dossier pédagogique

Monté par Sandrine Froissart
et Sébastien Anido-Murua

Professeurs relais DAAC (Rectorat de Bordeaux) pour le TnBA

A Bright Room Called Day ...Une chambre claire nommée jour

Texte

Tony Kushner

Mise en scène

Catherine Marnas

7 → 18 janvier

Création
Production
TnBA

TnBA

**Théâtre national
de Bordeaux en Aquitaine**
Direction Catherine Marnas
Place Renaudel - Bordeaux
www.tnba.org

Sommaire

Autour de la création

- p.3** 1. *A Bright Room Called Day*, une pièce politique qui parle de l'homme et du monde
- p.3** 2. Tony Kushner, auteur contemporain New-Yorkais, « Juif, marxiste et homosexuel » a-t-il déclaré.
- p.4** 3. Politique, histoire et culture

En amont et en aval de la représentation

- p.6** 1. Activités en amont
- p.8** 2. Activités en aval
- p.8** 2.1 À expérimenter
- p.9** 2.2 À explorer

Annexes

- p.10** 1. Le théâtre d'agit-prop
- p.11** 2. Le théâtre américain
- p.13** 3. Brecht et le théâtre épique
- p.14** 4. Des inducteurs de jeu, un article de presse
- p.16** 5. ..., un poème
- p.17** 6. ..., une photographie
- p.18** 7. ..., un tableau
- p.22** 8. Lecture chorale d'une représentation théâtrale
- p.25** 9. La musique live et la fêlure des mots
- p.26** 10. Note d'intention
- p.27** 11. Entretien avec Catherine Marnas
- p.29** 12. Entretiens avec les comédiens
- p.35** 13. Ressources

Autour de la création

1. *A Bright Room Called Day*, une pièce politique qui parle de l'homme et du monde

En s'engageant dans cette nouvelle création, Catherine Marnas questionne le théâtre et « sa capacité à corriger les travers de son temps ». Pour elle, « la fiction est une véritable force qui permet le recul, la réflexion sur notre condition. Ainsi, elle aide les forces souterraines de l'esprit et de la conscience ». Empreint de modestie et nourri de doutes, le théâtre interroge l'engagement de l'artiste. C'est « en partageant nos questionnements et non nos certitudes que l'Art a une chance d'agir sur le réel » déclare-t-elle. En cela, elle rejoint la pièce de Tony Kushner avec « ses affrontements, ses points de vue contradictoires, ses atermoiements sur une question fondamentale : que faire et comment s'engager ? ».

Formée à la mise en scène auprès d'Antoine Vitez, Catherine Marnas le rejoint lorsqu'il écrit que : *« l'acteur est un poète qui écrit sur le sable. A cause de cela même, il devient comme un évènement de l'Histoire. C'est comme la guerre et comme la politique. Les évènements eux-mêmes disparaissent ; on n'en garde au mieux que des traces, des photos, des bandes magnétiques, des récits, et les témoignages du temps dans les journaux. L'œuvre elle-même s'efface mais ce qui reste, c'est la mémoire de l'évènement et de son effet sur la vie des gens »*.

Entourée d'une fidèle équipe de création et de jeunes comédiens au formidable talent (issus, en partie, de l'éstba), Catherine Marnas avec cette nouvelle création nous invite à sonder notre histoire commune, l'intime et la collective, la petite et la grande Histoire, celle d'hier et celle d'aujourd'hui, nous laissant peut-être espérer celle de demain.

2. Tony Kushner, auteur contemporain New-Yorkais, « Juif, marxiste et homosexuel » a-t-il déclaré.

Dans la préface de *Angels in America*, Pierre Laville déclare que Tony Kushner est le premier auteur américain à aborder d'emblée une théâtralité non réaliste, se démarquant de la structure « classique » d'Arthur Miller ou même de Tennessee Williams. Celui-ci s'inscrit plutôt dans la lignée d'Eugène O'Neill et à la suite, d'un Edward Albee et d'un David Mamet, en brassant un matériau poétique et politique inscrit dans la réalité sociale et dans l'idéologie des États-Unis contemporains (annexe 2).

On peut aisément repérer les traces de la pensée et de l'écriture de son maître Brecht, plus exactement de l'écriture épurée et didactique des *Lehrstücke* ou de Marx lui-même.

Sa vision du monde est fondamentalement libre et même libertaire, tantôt, ou à la fois, didactique et onirique, rigoureuse et délirante, sèche et chaleureuse, de l'ordre du discours et du chant.

Tony Kushner, « *du Brecht réécrit par du Tennessee Williams...Kushner a l'urgence politique de l'un et la mélancolie charnelle de l'autre* » a écrit Catherine Marnas.

De *La résistible ascension d'Arturo Ui* à *A Bright Room Called Day*.

« Cette pièce est une parabole qui fait référence à trois histoires différentes. On souligne toujours la première, la plus immédiate : celle de **Hitler**. La deuxième référence, ce sont les **bootleggers de Chicago**, le gangstérisme. Mais il y a aussi la troisième que trop fréquemment on oublie : **Richard III de Shakespeare**. Il y a donc là une sorte de jeu, Brecht pique ses thèmes à droite et à gauche, il les inverse, les complique à loisir, et ce jeu enrichit la compréhension du monde, lui-même compliqué. Simplifier le monde au nom d'un prétendu humanisme, c'est mensongèrement induire les gens à ne plus se poser de questions sur le monde. L'enjeu véritable consiste au contraire à faire jaillir une complexité qui soit malgré tout lisible ».[Extrait de Avec Brecht, ouvrage collectif, Actes Sud-Papiers]
Un soir de nouvel an, dans une fête, une bande de jeunes gens issus de milieux artistiques éclairés et avisés, des actrices, un réalisateur de cinéma, qui se moquent de l'ascension fulgurante d'Adolf Hitler... En superposant les espaces-temps, Tony Kushner fait exister une jeune femme anarcho-punk, une New-Yorkaise contemporaine qui brise un tabou absolu en écrivant partout Reagan=Hitler... Tony Kushner, qui veut régler son compte à Donald Trump, réactualise sa pièce en remplaçant le nom de l'ancien acteur président par celui du nouvel animateur de télé-réalité devenu président...

3. Politique, histoire et culture

Dates-clés en Allemagne

9 novembre 1918 : Proclamation de la République de Weimar.

Décembre 1918 : Fondation du parti communiste d'Allemagne (KPD) en décembre 1918 par les spartakistes, Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg.

Janvier 1919 : Échec du mouvement insurrectionnel Spartakiste à Berlin. K. Liebknecht et Rosa Luxemburg sont exécutés.

11 août 1919 : Constitution de la République de Weimar.

1925 : Élection du Maréchal Hindenburg (droite) à la présidence.

1928 : le parti Nazi ne représente que 2.6% aux législatives ; 18.1% en 1930 ; 30.1% à la présidentielle de 1932.

30 janvier 1933 : Hitler nommé chancelier de la République.

27 février 1933 : Incendie du Reichstag imputé par les nazis aux communistes.

23 mars 1933 : Vote de « la loi des pleins pouvoirs ».

Mars 1933 : Ouverture du premier camp de concentration, Dachau près de Munich.

Mai-Juin 1933 : Suppression de tous les syndicats, interdiction du KPD et du SPD.

Dates-clés aux États-Unis

1981-1988 : Présidence de Ronald Reagan qui fait de la lutte contre le communisme sa priorité absolue, sur tous les fronts et tous les continents.

« Je crois que le communisme n'est qu'un nouveau chapitre, triste et bizarre, de notre Histoire dont les dernières pages sont en train de s'écrire sous nos yeux. » (discours prononcé le 8 mars 1983, à Orlando)

2017-2020... : Présidence de Donald Trump qui reprend à son compte, le slogan de Ronald Reagan, « la paix par la force ».

Un bouillonnement culturel

« Le bouleversement de la tradition gagnait tous les arts, du cinéma à l'architecture où le Bauhaus renversa les codes. »

(Nicolas Patin, revue L'Histoire, L'Allemagne de Luther à Merkel, octobre-décembre 2014)



Der Journalistin Sylvia Von Harden, Otto Dix



Affiche du film L'ange bleu



Les costumes du Bauhaus



L'école Bauhaus

En amont et en aval de la représentation

1. Activités en amont

Objectifs

- Créer des horizons d'attente
- Éveiller l'écoute du spectateur

Activité : interroger le titre de la représentation

« *Carlos Calvo mon scénographe maîtrise parfaitement le mélange réalisme magique. Il a conçu un décor en perspective, il s'est inspiré de l'esthétique Bauhaus pour sa conception.* »
(Entretien avec Catherine Marnas)

Consigne

A partir du titre et de ces quelques mots confiés par Carlos Calvo, « stylisation, mise en abyme, asymétrie, verticalité, onirisme, réalisme, décor volumétrique », imaginer une scénographie du spectacle.

Activité : chœur et choralité

« *Par choralité, j'entends l'éclatement, la dissémination, la diaspora du chœur. La choralité moderne procède par dispersion des individus, des atomes humains. Le théâtre moderne et contemporain s'applique à donner voix à la multitude des anonymes* » (Jean-Pierre Sarrazac)

Support : une scène de repas, dans un appartement, à l'occasion d'une fête, d'un anniversaire, d'un nouvel an...

Consigne

Imaginer une sorte de travelling sonore – captant des voix, des embryons de disputes, des micro-conflits sur fond de parole ambiante.

Variante : ajouter aux voix sonores et identifiables les pensées -les monologues intérieurs- qui viennent s'y enchevêtrer.

Activité : Coupure

Support : Articles de presse (annexe 4)

Consigne

Créer arbitrairement une rupture spatiale ou une ellipse temporelle et improviser une scène.

Activité : Jeu de rêve

Support : Lettre ouverte de Vladimir Maïakovski au parti communiste russe (bolchévique) (annexe 5)

Consigne

Proposer un dispositif dramaturgique et la trame d'une scène en forme de jeu de rêve. Cette scène met en jeu plusieurs personnages : certains sont rêveurs et d'autres protagonistes.

Le jeu de rêve se présente comme une forme-détour très libre, susceptible de multiples variations.

Activité : Improvisation d'après une photographie de presse

Support : photographie de presse (annexe 6)

Consigne

La photographie sert de déclencheur à l'improvisation. Il est important de la choisir en fonction d'un fort potentiel narratif : une situation, des personnages.

Improviser une scène à partir de l'article de presse ou / et photographie.

Variante : On peut aussi proposer deux photographies, l'une fournissant le point de départ, l'autre le point d'arrivée.

Activité : Improvisation d'après un tableau

Supports : (annexe 7)

Consignes de jeu

- Reconstituer le tableau dans l'espace et inventer une suite logique ou plus extravagante, décalée.
 - Repérer un élément essentiel : tache de couleur, contraste, ligne, objet, geste, espace et construire un bref moment de théâtre (action non verbale dans un espace avec un début et une fin).
- Matériel : tissus unis et chatoyants, de toutes les couleurs mais aussi noirs pour favoriser les contrastes.

Variante : présentation en musique

Activité : du cinéma au théâtre

Objectifs spécifiques :

- aborder la notion de montage
- jouer sur l'espace-temps
- mesurer les effets du son sur la perception visuelle

Les références

- *A Bright Room Called Day*, Tony Kushner, mise en scène de Catherine Marnas
- Filmographie (annexe 13)

Berlin, symphonie d'une grande ville, Walter Ruttmann, 1927

L'ange bleu, Josef Von Sternberg, 1930

Le Cabinet du Docteur Caligari, Robert Wiene, 1920

Metropolis, Fritz Lang, 1927

- Diverses musiques, symphoniques, rock ou contemporaines (rap, slam)

Déroulement

Visionner l'une des propositions et faire remarquer le montage d'images, les types de plan et le traitement de la lumière. Projeter la séquence sans le son pour se concentrer sur le montage.

Consigne

Première étape

- Construire des images fixes (tableau vivant) à partir de trois ou cinq moments marquants, visionnés dans la projection.
- Proposition de jeu et retours des spectateurs.

Deuxième étape

- Inventer un évènement perturbateur (apparition, intervention...)
- Jouer la situation en mouvement avec une image arrêtée pour le début et la fin de la proposition.

Troisième étape :

- Rejouer cette situation en insérant dans l'ordre souhaité les images fixes.

Variante : présentation accompagnée de musique pour donner une tension dramatique à l'improvisation muette mais expressive.

Conclure la séance par une projection de la séquence sans la musique originale mais avec des changements radicaux de musique puis avec la musique originale.

1. Activités en aval

2.1 À expérimenter

Activités proposées à partir d'exercices d'Antoine Vitez, autour de Brecht.

« Il faut partir du corps de l'acteur et de son travail, de sa simple présence sur scène, de son existence insoluble (...) J'utilise les hasards proposés par les acteurs, moi ne leur imposant de moi-même rien, mais saisissant l'envie que j'ai cru deviner d'un geste... » (Antoine Vitez)

Objectif : solliciter la mémoire du spectacle

Brecht. Mises en scène successives des mêmes fragments par additions d'altérations à partir d'une situation élémentaire. La première version du drame est toujours simple et plate ; les altérations peuvent n'être que formelles (ralentissements arbitraires, accidents divers, (tels que toux, éternuements, regard inquiet) mais petit à petit elles prennent sens et deviennent politiques ; ainsi on s'arrête par exemple pour écouter le bruit d'une porte au loin (ouverte par qui et pour quoi ?) ou un piano à l'étage au-dessus et rien n'a lieu par hasard. Comme cela, on construit des sortes d'opéras.

La citation. Le « dit-il, dit-elle ». Vieil exercice brechtien. Le comédien fait agir et parler son personnage. Il montre qu'il ne fait que rapporter des paroles, à lui étrangères.

- La transposition à la 3e personne : en même temps que le texte, le comédien ajoute des indications de mise en scène.

Exemple : « Il se leva et dit avec hargne » ou bien « C'était la première fois qu'il en entendait parler et il ne savait pas si c'était vrai ».

- La transposition au passé : le comédien peut jeter comme un regard en arrière. Cette phrase se trouve distanciée car le comédien a lu la pièce jusqu'au bout et peut donc mieux juger de cette phrase.

Brecht. Le Song. La nécessité du Song dans la continuité épique (tout cela comme une propédeutique à un enseignement du chant au théâtre, nécessité et non décoration). L'idée d'un spectacle qui ne serait fait que du passage de la voix parlée à la voix chantée. Dans Brecht : on ne montrerait que les articulations.

2.1 À explorer

« Trente secondes pour un mot »

Objectifs

- Collecter des matériaux pour analyser le spectacle.
- Avoir une parole individuelle au nom du collectif : « j'écoute un œil qui n'est pas le mien ; j'écris pour servir les autres ».

Consigne

Disposer le groupe en cercle ; distribuer un papier ; écrire un mot concret qui renvoie à la mise en scène (c'est-à-dire scénographie et jeu d'acteurs) ; ramasser ; redistribuer.

Chaque participant « parle » 30 secondes sur ce mot : « qu'est-ce que ce mot convoque dans ma mémoire de spectateur ? » en logorrhée, sans interruption et en apportant du nouveau si le mot a déjà été proposé.

La tragédie de cinq minutes

Consignes

Constituer deux groupes pour confronter les propositions.

- Rejouer une scène marquante mais le texte est oublié. Ne reste que des fragments de phrases et d'idées (fable, relation entre les personnages...).

ou

- Réunir tous les moments de la représentation ou tous les thèmes dans un drame unique de cinq minutes.

Variante : la proposition peut être nourrie de la collecte des matériaux de « Trente secondes pour un mot ».

Fiche d'analyse (annexe 8)

Objectif

- Analyse chorale d'une représentation
- S'interdire tout jugement de valeur à priori et toute appréciation non fondée
- Partir des postes de la représentation

Consigne

Travailler par groupes sur les différents postes de la représentation : mise en commun et présentation.

Annexes

ANNEXE 1 : LE THÉÂTRE D'AGIT-PROP

« Le côté agit-prop est cité dans le texte comme un moyen de résistance. La lutte contre la montée des extrémismes est montrée par des sketches que le personnage principal écrit et qui vont être joués lors de grèves ou d'affiches que l'on élabore en direct.

On pourrait d'ailleurs dire que la pièce elle-même peut être vue comme une nouvelle forme de théâtre d'agit-prop, même si contrairement à la référence de cette époque, Tony Kushner est perpétuellement en doute.

Quant à Brecht, son fantôme rôde de manière très présente dans l'esprit de l'auteur. Une scène s'intitule « grand peur et misère » (...) Et s'il a nommé parties et non actes la division des scènes c'est par révérence à l'auteur allemand. »

[Entretien avec Catherine Marnas]

Liée à l'actualité politique, l'agit-prop se donne avant tout comme une activité idéologique et non comme une forme artistique nouvelle. Elle proclame son désir d'action immédiate en se définissant entre autres comme « de l'information plus des effets scéniques ».

*La **Lehrstück** (pièce didactique qui constitue une forme « sophistiquée » d'agit-prop et dont Brecht est devenu le fabricant le plus célèbre) répond à des critères simples.*

Le « Journal vivant » présente les nouvelles selon un éclairage critique et en faisant appel aux protagonistes de l'action.

Un montage ou une revue politique constitués de numéros et « flashes d'informations » à peine dramatisés fournissent le plus souvent la trame de pièces d'agit-prop. Un chœur de récitants ou de chanteurs résume et « inculque » les leçons politiques ou les mots d'ordre.

L'art retrouve ses droits lorsque l'agit-prop s'inspire et inspire des mouvements d'avant-garde (futurisme, constructivisme) et mobilise des artistes comme **Maïakovski, Meyerhold, Wolf, Brecht, Piscator**.

La première troupe d'agit-prop, le « Porte-voix rouge », est fondée en 1925 à Berlin par Maxim Valentin avec des membres des Jeunesses communistes. Elle bénéficie de l'apport de Piscator.

Les troupes d'agit-prop allemandes sont recrutées parmi des militants ou des sympathisants ouvriers et employés, chômeurs ou non. Ils sont renforcés par des « spécialistes » écrivains comédiens ou musiciens. C'est un art en rupture : « De l'information plus des effets scéniques » ; « Débarrassons-nous du concept de théâtre, vive le jeu d'agitation ! ». Le théâtre d'agit-prop appelle des moyens d'expression variés : chœur, dialogue, mouvement rythmique ou acrobatique, chant et musique, jazz et des registres contrastés (pathos héroïque, satire et caricature, ironie et grotesque).

Articles extraits du *Dictionnaire de théâtre* de Patrice Pavis et du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde* de Michel Corvin

ANNEXE 2 : LE THÉÂTRE AMÉRICAIN

Le nouveau théâtre américain

Freiné par les inhibitions puritaines et par une législation rétrograde, le théâtre américain ne s'est développé que tardivement. Aujourd'hui, marqué à la fois par la pérennité des classiques (Eugène O'Neill, Arthur Miller...), par la domination d'un théâtre des images dans les années 1980, le théâtre américain continue de tenir son rang d'avant-garde et de compter dans le monde grâce à ses nouveaux venus, Tony Kushner, Paula Vogel ou Naomi Wallace. Il y a donc de l'hybride et du répertoire, qui interrogent les genres et témoignent de l'incertaine condition de la société américaine.

Théâtre d'images et jeu d'acteurs

- **Living theatre**

Groupe théâtral américain créé au début des années cinquante par Julian Beck et Judith Malina. Un groupe phare qui a permis l'apparition d'un nouvel acteur prenant appui sur des techniques d'entraînement physique neuves et sur la création collective. En rupture avec la psychologie au profit d'un théâtre qui se veut « action », « confrontation » avec la société. On peut faire référence à *Paradise Now* au festival d'Avignon en 1968...

- **Bread and Puppet Theatre**

Troupe américaine créée par Peter Schumann en 1962. Leurs réalisations se présentent comme des actions animées par des sculptures et marionnettes géantes. Ce théâtre met en scène des paraboles et mystères sur l'Amérique, le monde contemporain, la guerre, la pauvreté, le déséquilibre écologique.

- **Open Theatre**

Groupe théâtral américain fondé et dirigé par l'acteur Joseph Chaikin. Travail orienté sur le corps de l'acteur qui implique de se détourner de la parole et du texte pour développer l'improvisation collective.

- **Robert Wilson**

Artiste américain d'avant-garde qui pratique depuis les années 70, un théâtre d'images ou de visions d'une lenteur, d'une beauté insolite et d'une incomparable qualité poétique. Célèbre avec la création du *Regard du sourd* au festival de Nancy en 1971, considéré comme une révolution de la représentation scénique (spectacle muet de 7 heures), il montre l'exceptionnel sens de l'image et du mouvement.

- **Peter Sellars**

Metteur en scène américain, sa démarche s'inscrit dans une forme d'engagement qui s'emploie à réveiller la portée politique de la poésie pour provoquer le spectateur et réactiver le pouvoir de la culture dans la société. Peter Sellars mêle les traditions les plus anciennes aux innovations technologiques d'aujourd'hui.

- **Lee Strasberg**

Metteur en scène et surtout formateur et directeur d'acteurs le plus célèbre des Etats-Unis par ses fonctions de directeur artistique de l'Actor's Studio (laboratoire théâtral, lieu d'expérimentation et de réflexion).

- **Tennessee Williams (1911-1983)**

Il est avec Arthur Miller l'une des deux figures émergentes du théâtre américain. C'est l'homme de la nostalgie et du rêve qui s'adresse à l'imaginaire collectif par le biais des images et des mythes. Auteur dramatique américain qui s'est fait connaître dès 1947 avec sa pièce, *Un tramway nommé Désir*. C'est un auteur hanté par la fuite du temps, et écrire pour le théâtre est pour lui un moyen de suspendre l'instant, de le retenir dans une forme, comme la mélodie retient la musique. « Le temps, dit-il, cet ennemi au cœur de chacun de nous ». Et il sait bien que nous serons, en fin de compte, vaincus. D'ici là, il y aura eu « les passions et les images que chacun de nous tisse entre naissance et mort ». Pour lui, le poète ou l'auteur dramatique est celui qui sait mettre les images au jour, pour exprimer la tension, l'émotion. C'est pourquoi le symbole est, au théâtre, la façon la plus efficace, la plus économique et la plus belle de dire les choses.

- **Arthur Miller (1915-2005)**

Observateur critique du rêve américain, dénonciateur et victime du maccarthysme. Il considère l'art comme « une arme à seule fin d'humaniser l'homme ».

- **Eugène O'Neill (1888-1953)**

Auteur dramatique américain d'origine irlandaise qui par la puissance créatrice de son œuvre, son sens de la grandeur tragique de l'homme a dominé la scène américaine depuis ses débuts, en 1916. L'abîme entre le rêve américain et la réalité se creuse : « En voulant posséder le monde, l'Amérique a perdu son âme »

- **Albee Edward (1928-2016)**

Auteur dramatique américain devenu célèbre en 1962 grâce à *Qui a peur de Virginia Woolf ?* L'une de ses particularités est son sens musical du déroulement d'une scène dramatique, son tempo, ses crescendos, ses pauses. Il joue des emboîtements, des illusions de perspective, des décalages.

- **David Mamet (né en 1947)**

Auteur dramatique nord-américain, romancier, scénariste, réalisateur, producteur, acteur, dramaturge. Maître du dialogue, il excelle dans les pièces brèves mais denses qui explorent la vie privée d'êtres dont la solitude devient le symbole de la vie moderne. Les critiques ont vanté son sens « diabolique » de l'intrigue et son rythme quasi musical dans les arrêts, les reprises, les échos, les crescendos et decrescendos.

Pour aller plus loin, *Qu'est-ce que le théâtre*, Christian Biet Christophe Triau, chapitre VII ; La mise en scène : un héritage, des interrogations.

ANNEXE 3 : BRECHT ET LE THÉÂTRE ÉPIQUE

La pièce de Brecht *Mahagonny* (1927) marque un point de rencontre entre le théâtre de divertissement et le théâtre didactique. Au cours de plusieurs remaniements, *Mahagonny* devient de plus en plus le symbole de la société capitaliste rongée par la crise économique mondiale survenue comme un typhon. Lors des élections au Reichstag en 1930, les nationaux-socialistes deviennent le parti le plus puissant, après les sociaux-démocrates. Sous cet angle, l'opéra *Mahagonny* devient le requiem de l'Âge d'or de la République de Weimar. C'est à ce moment-là que Brecht résume sa conception politique du théâtre épique.

(*Brecht pour débutant*, M. Thoss et P. Boussignac, La découverte)

Forme épique	Forme dramatique
Spectateur : un observateur en éveil Connaissance et argumentation Intérêt pour le déroulement Scène autonome Articulation du politique, de l'économique, de l'individuel au collectif	Spectateur : suggestions, émotions, sentiments Chronologie Intérêt pour le dénouement

Quelques principes (extraites de *Petit Organon pour le théâtre*, 1948)

La distanciation

Rejet du théâtre illusionniste et des effets d'identification spectateur, acteur.

L'illusion est créée pour être mieux détruite.

Le rideau Brechtien est un demi-rideau pour abolir la frontière scène-public et laisser voir les changements de décor.

Les songs pour interrompre l'action théâtrale : un personnage s'avance vers le public, poème parodique et grotesque, discours parlé ou chanté.

Le gestus social est l'expression, par les gestes et les jeux de physionomie, des rapports sociaux existants entre les hommes d'une époque déterminée. Brecht s'est inspiré de Meyerhold et de la biomécanique.

L'influence d'Erwin Piscator

Metteur en scène allemand qui a donné une puissante impulsion au théâtre politique dans les années 1920. Il a multiplié les innovations scénographiques (film, décor à étages, scène hémisphérique, tapis roulant, jeu de marionnettes) aussi bien que dramaturgiques au service d'un marxisme révolutionnaire. Il appelle le théâtre à se dégager de l'emprise « bourgeoise » et à s'ouvrir aux dimensions de l'histoire collective pour opérer sur l'actualité, par l'éducation comme par la propagande.

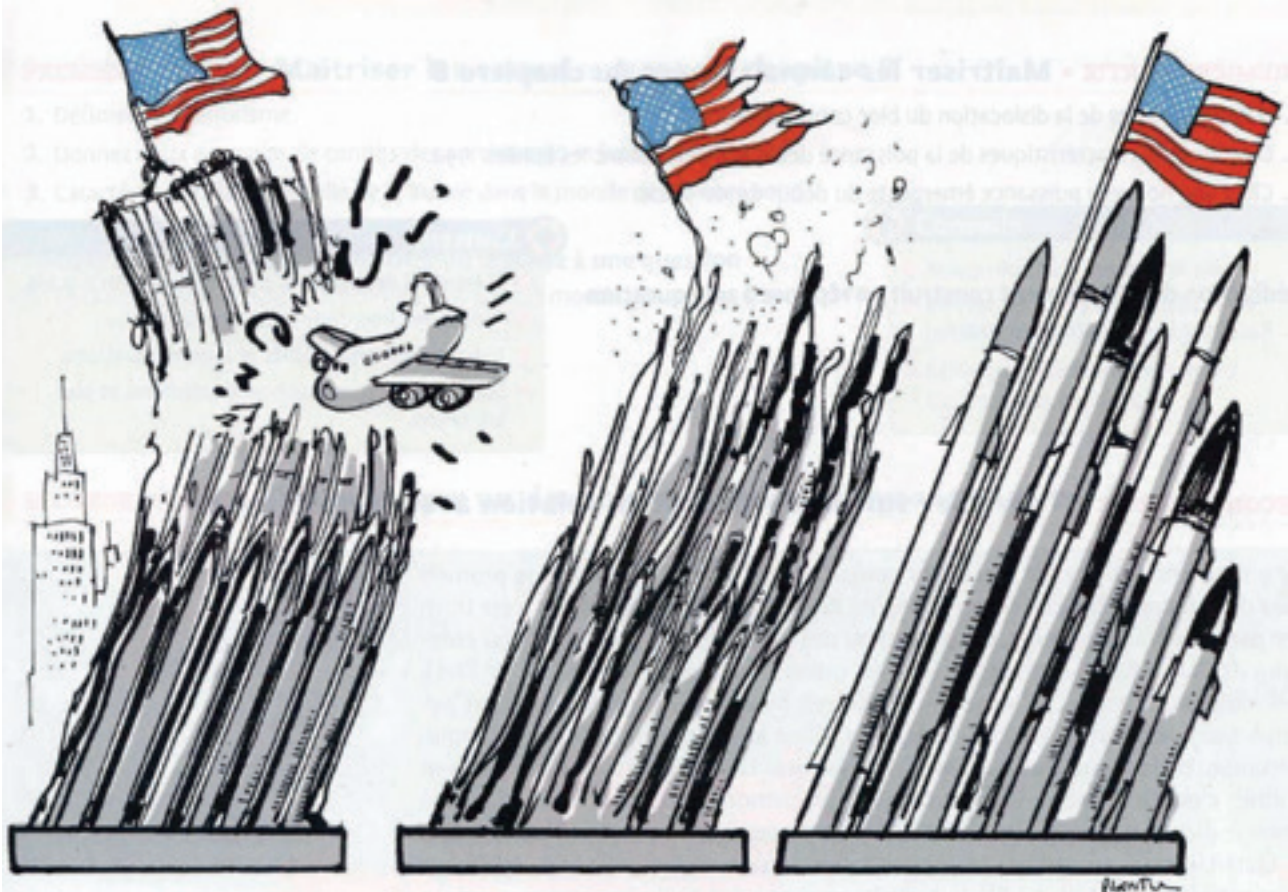
ANNEXE 4 : DES INDUCTEURS DE JEU, UN ARTICLE DE PRESSE



La Une du journal Le populaire, le 12 novembre 1918



La Une du journal Paris-soir, le lundi 4 septembre 1939



Dessin de presse à la Une du journal Le Monde, le 16 septembre 2001



"D'accord Monsieur le président, nous sommes prêts à négocier", Daily Mail, 1962

Caricature de Leslie Gilbert Illingworth: Kennedy and Khrushchev, dans Daily Mail, 29 octobre 1962

ANNEXE 5 : ... , UN POÈME

Lettre ouverte de Maïakovski, poète et dramaturge soviétique (1893-1930)

A pleine voix (anthologie poétique 1915-1930)

Il y avait des pain blancs.
Plus
Que d'étoiles.
Des petits
et pourtant d'une livre.
Mais vous,
vous étiez clandestins,
préparant la révolte de la faim.
On vivait, on bouffait bruyamment.
Le monde :
Des hôtels grimant à l'assaut du ciel,
des ascenseurs pleins d'élégantes,
vissés aux étages tranquilles.
Mais vous,
Clandestins, cachés,
vous prépariez les guerres futures.
Dans le fauteuil du temps
le derrière du capitalisme
était immuable.
La vie était
comme du thé froid dans une soucoupe.
Mais vous,

déjà,
regardiez dans les yeux
les jours d'attaque des révolutions.
Vêtus à l'envers,
la barbe teinte,
les proscrits couraient
de ville en ville.
Pour les grands stades, les colisées
des têtes et des âmes,
au fond des galetas parisiens
vous ordonniez les chiffres,
organisiez ceux qui sont nus ;
et cette bouillie humaine,
qui affluait
des plantations
et des usines,
devenait
le rigoureux cortège
des brigades ouvrières.
L'auto de la dialectique plongeait dans les années,
les phares de la firme Marx.
L'avenir dissipait ses ténèbres.

ANNEXE 6 : ..., UNE PHOTOGRAPHIE



<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37722/1/Pedro-Pardo>



<https://www.retronews.fr/conflits-et-relations-internationales/long-format/2019/03/06/exil-des-juifs-d-allemagne>

ANNEXE 7 : ..., UN TABLEAU



Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz, 1914



George Grosz, L'ennemi de l'arc-en-ciel, 1952



George Grosz, L'agitateur, 1928



Paul Klee, Angelus Novus, 1920

ANNEXE 8 : FICHE ANALYSE D'UNE REPRÉSENTATION THÉÂTRALE

« Sa finalité première est d'aider les spectateurs à formuler des remarques précises sur l'organisation de la mise en scène.

Les compléments théoriques sont apportés au fur et à mesure des séances en fonction des problèmes spécifiques posés par le type de mise en scène étudiée ». (*L'analyse des spectacles*, Patrice Pavis, 1983)

I La représentation, le metteur en scène, l'auteur

- Quel est le titre de la représentation, le nom du metteur en scène, de la compagnie ?
- Quel est le titre de l'œuvre initiale, le nom de/des auteurs ?
- À l'intérieur de quelle institution ou de quel lieu se situe cette mise en scène (son identité, le statut de l'institution théâtrale qui accueille la représentation) ?

II Les spectateurs

1. L'arrivée au théâtre

- L'architecture extérieure du bâtiment
- L'accès à la salle
- L'accueil et l'atmosphère
- Le public

2. En sortant de l'espace théâtral

- Qu'attendiez-vous de ce spectacle par rapport au texte, à l'auteur, au metteur en scène, à la distribution des acteurs ?
- Quelles ont été les réactions des spectateurs ? (images qui interpellent, rapport entre la première et la dernière image)
- Manifestations diverses : « cris, vociférations, pâmoisons, silences »...
- Quelle fable est racontée par la mise en scène et quel est le discours du metteur en scène sur l'homme et sur le monde ?

III Analyse de la représentation

1. Scénographie

L'espace théâtral

Les spectateurs sont-ils placés en frontal, bi-frontal, tri-frontal, quadri-frontal, circulaire ou bien sont-ils itinérants ?

L'espace scénique

Précisez ses caractéristiques (sol, plafond, murs, formes, matières, couleurs) et sa structure (circulaire, rectangulaire, carrée...) ?

Les transformations

- Le dispositif est-il unique ou évolutif ? À quoi correspondent ses transformations ?

Les choix esthétiques

- L'espace est-il encombré, vide, minimaliste ?
- Que représente cet espace ? (espace réel ou espace mental) ?

Le dispositif scénique (agencement des aires de jeu et du décor)

- Quels sont les éléments qui le composent ? En quoi donne-t-il matière à jouer ?

Les objets scéniques

- Quelles sont leurs caractéristiques et leurs qualités plastiques (nature, formes, couleurs, matières). À quoi servent-ils ?
- Ont-ils un usage fonctionnel (référentiel ou mimétique) ou détourné ?
- Quels sont leurs rôles : métonymique, métaphorique ou symbolique ?

La lumière

- À quel moment intervient-elle ?
- Quel est son rôle : éclairer ou commenter une action, isoler un acteur ou un élément de la scène, délimiter un espace scénique, créer une atmosphère, rythmer la représentation, assurer la transition entre différents moments, coordonner les autres éléments matériels de la représentation ?
- La lumière a-t-elle une fonction symbolique (variations de lumière : noirs, ombres, couleurs particulières...) ?

L'environnement sonore (voir l'article de l'annexe 9)

(Musique, composition sonore, vocale, instrumentale ou bruitée)

- Comment et où les sources musicales sont-elles produites (en direct par des acteurs musiciens ou enregistrées et introduites par la régie technique) ?
- Quelle est la place des musiciens par rapport aux acteurs et aux spectateurs ?
- Quels sont les instruments ?
- Quel son rôle : créer, illustrer, caractériser une atmosphère correspondant à la situation dramatique, faire reconnaître une situation par un bruitage, souligner un moment de jeu, ponctuer la mise en scène (pause de jeu, transition, changement de dispositif scénique)
- Quelles sont ses effets sur la représentation ?

Les médias

- Comment les médias contribuent-ils à la construction de la mise en scène ?

Image/Vidéo

- Type et support de projection (écrans, cyclo, paroi, objet, corps)
- Sa présence est-elle continue, ponctuelle ?
- Est-elle illustrative, référentielle, symbolique ?
- Quel est l'effet produit par l'image-vidéo : changement d'échelle, focalisation, gros plan, mise en abyme, documentaire, distanciation...

Les costumes

(vêtements, masques, maquillages, perruques, postiches, bijoux, accessoires)

- Quels sont les choix esthétiques (couleurs, formes, coupes, matières)
- Quelles sont les fonctions du costume ?

2. La performance de l'acteur

Le jeu corporel ou la corporalité de l'acteur.

L'acteur est au centre de la mise en scène et au cœur de l'évènement théâtral mais c'est une composante difficile à saisir.

Il est le lien vivant entre le texte, les directions du metteur en scène et l'écoute du spectateur.

Description physique

- Apparence physique (de quel corps dispose-t-il avant d'accueillir le rôle ?).
- Costume (instance scénographique ou / et de jeu).
- Fonctions des gestes, mimiques, postures, attitudes.

Rapport de l'acteur et du groupe

- Les acteurs occupent-ils l'espace scénique au moment où les spectateurs entrent dans l'espace théâtral ?
- Entrée, sortie, occupation de l'espace
- Démarches, déplacements, trajectoires
- Jeu statique ou dynamique dans l'espace scénique
- Communications non verbales (contacts physiques, jeux de regards)
- Oppositions ou ressemblances entre les personnages

Rapport texte et voix

- Comment fonctionne le couple texte et représentation ?
- Quel est le statut du texte dans la représentation ?
- Voix chantée, voix parlée ?
- Diction (hauteur, timbre, intensité)
- Rythme
- Variations (accentuation, mise en relief, silence)
- Vocalité (expressivité audible du corps, bruits organiques ou artificiels)

Dossier monté par :

Sandrine Froissart, professeur en option de spécialité théâtre,
professeur relai DAAC pour le TnBA.

Sébastien Anido-Murua, professeur en Classe à Horaires Aménagés Théâtre,
professeur relai DAAC pour le TnBA

ANNEXE 9 : LA MUSIQUE LIVE ET LA FÊLURE DES MOTS

Georges Banu, extraits de *Les Nouveaux Matériaux du théâtre*.

L'émergence du présent

La musique live intervient comme une rupture, comme une fracture dans le déroulement des mots.

La musique, écho mélancolique

Sur les plateaux actuels, la présence des musiciens se constitue en signe identitaire. Elle confirme la conviction que les mots ne se suffisent pas tout à fait aujourd'hui et n'ont qu'à gagner en s'associant avec les accords des formations ou des solistes que la scène convie. Cette musique qui se produit dans notre intimité apporte la garantie d'une présence qui vient accroître l'aura qui est aujourd'hui la valeur refuge des arts du vivant.

Une énergie de plateau

La musique live aide les comédiens car elle injecte de l'énergie sur le plateau, rythme le jeu et nourrit l'acteur de pulsions autres que simplement textuelles. Lui, ne glisse pas de la parole aux chants, il se constitue seulement en réceptacle de la musique propulsée sur le plateau. Elle est nécessaire non seulement aux protagonistes mais à l'équipe tout entière.

La musique live accorde à la salle aussi la possibilité de traverser brutalement le tunnel du temps et de joindre ces deux bouts... le passé et le présent.

D'un côté l'engagement des comédiens dans la profération du texte, de l'autre la plongée déferlante des musiciens dans le monde sonore. Rencontre opérée dans la présence du spectateur invité à reconsidérer son statut, à jouir alternativement et épisodiquement de la mémoire des mots aussi bien que des échappatoires proposées par la fulguration musicale.

ANNEXE 10 : NOTE D'INTENTION

J'ai découvert l'écriture de Tony Kushner, comme beaucoup de Français, avec sa pièce *Angels in America*. Je l'ai vue et revue au fil du temps et chaque fois j'ai eu la même impression : une force théâtrale inégalée doublée d'une vision politique, chose très rare et précieuse.

Après avoir mis en scène un spectacle sur Pasolini, je cherchais LE texte qui pourrait rendre compte de mon obsession sur ce que j'appelle « le glissement ». Nous considérons souvent le fascisme comme un épouvantail, un événement apocalyptique qui risque de nous tomber dessus comme un météore, comme un phénomène tout à fait extérieur à nous. Or, certaines valeurs d'extrême droite, épaulées par un ultra-libéralisme, nous ont déjà grignotés en « glissements » progressifs. Un peu comme cette image de la grenouille qui saute si on la plonge dans l'eau bouillante mais qui ne réagit pas si l'on chauffe l'eau progressivement. J'ai d'abord pensé à Brecht (Grand-peur et misère du IIIe Reich ou Têtes rondes et têtes pointues) mais il me manquait la modernité : nous aujourd'hui.

Me souvenant de ma fascination pour les textes de Tony Kushner, je me suis mise à fouiller et miracle : je découvre *A bright Room Called Day*. Tout ce que je cherchais s'y trouve : des personnages complexes et contradictoires, proches de nous (et je dis « nous » au sens de notre communauté artistique, consciente et si souvent impuissante) et un texte qui illustre nos questions et nos préoccupations d'aujourd'hui. Il y a aussi dans la pièce un mélange entre réalisme et onirisme, une confrontation entre passé et présent.

Dans ses notes aux metteurs en scène, Tony Kushner parle de contextualisation de sa pièce. J'en suis ravie et je sais maintenant qu'il va la réactualiser au regard de la présidence de Trump. D'ailleurs, une allusion aux « petits » dictateurs européens peut être envisagée... J'ai demandé la traduction de la pièce à notre meilleur traducteur français du théâtre américain : Daniel Loayza.

La distribution est plutôt très jeune ; il me semble important que les personnages soient incarnés par une pulsion de vie immédiatement perceptible. Outre la personne avec qui je travaille régulièrement pour les bandes son de mes spectacles, j'ai également fait appel à un compositeur, Boris Kohlmayer car il me semble important d'avoir une composition originale.

En ce qui concerne la scénographie, je travaille avec mon fidèle collaborateur, Carlos Calvo. Mexicain, il maîtrise parfaitement le mélange entre réalisme et magie qui fait partie de ses gènes.

J'espère que *A Bright Room Called Day* permettra de découvrir toute la force et la puissance des œuvres de Tony Kushner. Cette pièce, à l'actualité déconcertante, doit être entendue en Europe.

Catherine Marnas

ANNEXE 11 : ENTRETIEN AVEC CATHERINE MARNAS

Une pièce pour notre temps

Comment avez-vous fait la connaissance de Tony Kushner ?

Je l'ai découvert au moment d'Angels in America, comme la plupart des gens, je pense. J'ai tout de suite aimé chez lui la dimension politique de son regard. Ou plutôt, le fait que cette dimension, tout en étant tout à fait explicite, ne nuise pas à la forme dramatique. Au contraire, elle nourrit son amour du plateau et sa passion du théâtre. Ce qui apparente Kushner, pour moi, à un autre de mes auteurs favoris, pourtant très différent, Bernard-Marie Koltès. Kushner, lui non plus, n'a pas peur de raconter des histoires, de construire des situations, d'imaginer des personnages. Kushner est un auteur, aussi brechtien, et je trouve qu'on est justement revenus à une époque brechtienne.

Qu'entendez-vous par une époque brechtienne ?

Une époque où Brecht a des messages à nous faire passer. Elle est brechtienne au sens où la question de la justice sociale est posée avec urgence, et au creux d'une crise grave. Une crise qui se traduit aussi par un chaos, une perte de repères moraux et intellectuels assez terribles.

Et donc, Kushner s'inscrit dans cette tradition dramaturgique ?

Il le fait de façon très originale et personnelle. Dans sa pièce, il propose un compte à rebours sur environ six mois, de part et d'autre de l'arrivée de Hitler au pouvoir. Ses personnages sont des gens très proches de notre propre milieu culturel : des actrices, un réalisateur, une peintre graphiste. Ils s'intéressent à ce qui se passe, n'essaient pas de se voiler la face, discutent les situations. Et ils réagissent souvent comme nous devant la montée des populismes. Je me souviens d'être tombée sur des phrases que j'ai dû prononcer moi-même avant l'élection de Trump, et que les personnages appliquaient à Hitler : ça ne passera jamais, il est trop ridicule, les gens vont se réveiller, etc. - on connaît la suite...

Malgré leurs discussions et leurs actions, les personnages de la pièce n'ont pas empêché l'élection de Hitler. Kushner veut-il nous montrer que l'Histoire est fatalité ?

Je ne crois pas. Il y a toujours une croisée des chemins, une route qui n'a pas été prise. En Allemagne, dans les années 30, l'opposition de gauche s'est divisée. Kushner nous le rappelle, nous montre comment et pourquoi les communistes se sont engagés prioritairement contre les sociaux-démocrates plutôt que dans le combat contre les fascistes. Cette division n'avait rien d'une fatalité, elle résulte d'une conjonction de choix. Une gauche unie aurait peut-être constitué un contre-pouvoir capable d'éviter ou au moins de compliquer l'alliance entre les forces conservatrices rangées derrière Hindenburg et les Nazis emmenés par Hitler.

Comment interprétez-vous le choix de Kushner d'aborder cette époque à travers le regard d'artistes et d'intellectuels ?

Pour moi, le fait que les personnages soient presque tous issus du milieu culturel est fondamental. C'est un des points qui m'ont attirée vers cette pièce-là, il est essentiel et m'a fait penser au Méphisto de Klaus Mann. Moi, metteuse en scène et artiste, je peux m'identifier à eux, et réfléchir grâce à eux à mes propres attitudes. Dans nos milieux, nous avons parfois tendance à nous situer un peu à l'écart du temps, à distance d'analyse et de réflexion, alors qu'en fait, nous y sommes plongés comme tout le monde. Mais si on fait l'effort de considérer que cette multitude de petits glissements, de dérives, de lâchages ou de lâchetés que l'on constate autour de nous ne concerne pas seulement « les autres », toujours les autres, mais nous aussi – alors l'époque prend un autre relief. Cette notion de glissement me fascine depuis longtemps, et cette pièce me permet de l'aborder en racontant l'avènement de Hitler tel qu'il est vu, vécu, commenté par des « gens comme nous ».

On y voit que l'arrivée au pouvoir de l'extrême-droite, que nous avons tendance à considérer – je veux parler des gens de notre milieu – comme un événement apocalyptique, s'installe en fait peu à peu, par petites touches et glissements progressifs.

Kushner est-il un auteur didactique ?

Engagé, certainement, mais didactique ? S'il enseigne quoi que ce soit, c'est implicitement, par les questions qu'il pose et les contradictions qu'il montre. S'il y a une leçon, elle n'est pas énoncée comme chez Brecht. Certains personnages sont d'ailleurs dans l'engagement brechtien, mais justement, il s'agit là d'une option de vie parmi d'autres. Alors, comment tirer une leçon à partir de contradictions ? Les uns choisissent la lutte armée, d'autres non. Les uns partent, d'autres restent... Il est clair que c'est une pièce pour notre temps. Dans ces conditions, je trouve important de faire interpréter la pièce par une distribution très jeune. À part Bénédicte Simon, qui jouera die Alte, tous les autres rôles seront confiés à de jeunes interprètes issus de l'école de théâtre que je dirige, l'estba.

Propos recueillis par Daniel Loayza le 20 mars 2019

ANNEXE 12 : ENTRETIENS AVEC LES COMÉDIENS

Par ordre alphabétique: **Delgrange Simon, El Islam Yacine, Garcia Annabelle , Papin Julie et Richelieu Sophie**

**Dans la direction d'acteurs, Catherine Marnas explore vos propositions.
Quelles intentions de jeu vous donne-t-elle ?**

Annabelle Garcia

Pendant le travail à la table en amont du plateau, nous discutons Catherine et nous, sur nos personnages. Lorsque l'on passe à la scène, elle aime partir de ce que l'on propose. Si on est sur la bonne voie, elle nous le fait savoir et ajoute d'autres couches de jeu. Si elle imagine autre chose, elle nous l'indique. Pour le rôle que j'interprète, on y va par couche. Paulinka est une star de cinéma qui se dit prête à vendre son âme au diable mais qui en fait se révèle être beaucoup plus morale que ce qu'elle exprime. On travaille actuellement sur le fait qu'elle fume énormément d'opium, et que ça embrouille ses pensées et son corps. Catherine est très à l'écoute de ce que nous pouvons rêver du personnage.

Sophie Richelieu

Nos principales indications de jeu sont sur l'appropriation du texte et de ses enjeux. Nous cherchons à être dans le concret du texte, ce qui nous demande d'être dans un état de présence et de sincérité dans ce que nous jouons.

Pour cela, dans un premier temps, nous avons fait un travail à la table tous ensemble pour s'imprégner de l'écriture de Tony Kushner, de son esthétique, de l'univers historique, politique et des enjeux de la pièce. Dans un second temps, sur scène, nous essayons de rendre audible le texte, ses enjeux aussi bien sémantiquement qu'au niveau de l'adresse.

Après selon les scènes nous avons des indications plus précises : jouer le texte de façon plus intimiste ou au contraire l'ouvrir au public, jouer de façon plus vindicative, plus douce, plus touchée, plus détachée, plus investie...

Yacine El Islam

Catherine Marnas laisse toujours beaucoup de place aux propositions de l'acteur; en règle générale on commence par proposer des choses et Catherine sculpte après. Il se peut qu'elle nous propose des actions précises à effectuer. Quant aux intentions de jeu, tout ça est une discussion, c'est un dialogue qui s'établit entre Catherine et moi, qui ne passe pas par la discussion à propos du rôle mais qui se forge directement sur le plateau, en jeu, en fonction de mes propositions et des siennes.

Simon Delgrange

Catherine préfère que nous arrivions avec des propositions fortes, quitte à ce qu'elles soient excessives, ou en sur-jeu. Comme un sculpteur qui travaille un bloc de pierre en creusant dedans, il est préférable d'arriver avec beaucoup de matière pour pouvoir en retirer, plutôt que de construire petit à petit en partant de rien. C'est très agréable en tant qu'acteur car elle est à l'écoute de nos propositions. Plutôt que de nous imposer ses visions d'entrée de jeu, elle nous laisse aller là où notre instinct ou nos envies nous mènent, puis module et compose avec cela.

Julie Papin

Pour le personnage d'Agnès, nous faisons en sorte qu'elle commence comme un personnage lumineux, pour au fur et à mesure avoir l'impression qu'un étau se resserre.

Le personnage de Zillah joue plusieurs rôles : chanteuse / narratrice, personnage / metteuse en scène... comment cette diversité s'inscrit-elle dans la vision globale de la mise en scène ?

Sophie Richelieu

Le personnage de Zillah joue en effet avec les codes théâtraux.

Zillah a un regard sur le squelette globale de la pièce. Ses interventions ont un impact sur le déroulement et le rythme de la pièce.

Dans la mise en scène telle qu'elle est en train de se dessiner, elle prend en charge les projections, elle observe de façon omniprésente le déroulement du quotidien de ce groupe berlinois en 1932 et 1933. Elle analyse leur situation dans un espace différent et séparé de l'intrigue principale. Elle cherche à avoir un impact sur leur quotidien, parfois ses interventions figent l'action principale. Elle s'adresse aux régisseurs son et lumière en leur demandant de lancer un entracte, une piste audio... Elle est cette présence extérieure qui intervient entre ou dans les scènes.

Elle peut participer aux ambiances sonores de l'intrigue berlinoise avec du chant et des sons. Son univers est très musical. Zillah Katz est une femme juive américaine anarcho-punk, nous cherchons donc à lui donner un univers sonore très marqué aussi pour différencier sa temporalité de celle du groupe berlinois. Elle a aussi la liberté de pouvoir adresser son texte dans un micro ou pas. Avec ce personnage il est possible de jouer sur différentes adresses (personnages, spectateurs). Il est possible de jouer sur différents modes de jeu (improvisation, parlé/chanté, chant...). Il est possible aussi de jouer avec les différents espaces et les différentes temporalités. Zillah parle aux spectateurs, elle essaie de rentrer en contact avec l'intrigue de 1932, ce qui lui donne cet aspect de personnage, narratrice, metteuse en scène. Mais elle reste un personnage prisonnier de cette pièce qu'a créée Tony Kushner, qui est présent sur scène à travers le personnage de Zillah.

Yacine El Islam

Pour ce qui est du rôle de Zillah, en tant que personnage je n'ai pas à la prendre en compte; et je pense qu'en tant que comédien, il ne faut pas toujours avoir une vision globale de ce que l'on fait, souvent des choses jouent malgré nous, sans qu'on le sache, des choses orchestrées par la mise en scène. J'essaie donc de ne jamais trop penser en terme de mise en scène à la place de la metteuse en scène.

Vos personnages font partie d'une certaine jeunesse berlinoise des années 30. Comment la phrase « Je me sens relativement en sécurité » résonne-t-elle en vous, aujourd'hui ?

Sophie Richelieu

C'est une phrase qui résonne beaucoup. Notre présent est très alarmant. Notre société est sur de nombreux aspects contestable sur des questions politiques, économiques, écologiques, d'égalité sociale, de genre, ethniques...

La montée du racisme un peu partout dans le monde, les répressions, le traitement violent de certaines populations et des êtres vivants... Tous ces faits qui repoussent de plus en plus notre limite de ce qui est admissible nous amènent à nous poser de vraies questions sur notre avenir.

Notre monde semble être arrivé à un moment où il est important de s'informer, de rester en alerte, de se questionner pour trouver des solutions et améliorer les choses.

Annabelle Garcia

À l'aube d'une montée des extrêmes généralisés, de perte de droits sociaux etc, cela fait évidemment écho avec ce que nous vivons. Pour ma part, ce qui m'inquiète le plus, c'est le fait que l'Homme court droit à sa perte avec le bouleversement climatique. C'est la chose qui m'empêche le plus de me sentir en sécurité.

Yacine El Islam

La phrase « Je me sens relativement en sécurité », résonne énormément aujourd'hui. En effet nous représentons une jeunesse berlinoise artistico intellectuelle, en 1932 qui sentait bien qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas bien, qui allait mal tourner, sans bien savoir quoi ; alors en attendant on s'inquiète mais on m'arrête pas de vivre ! Comment ne pas se sentir concerné quand on a 30 ans en 2020....

Néanmoins, il ne faut pas juger nos personnages avec le recul historique que nous avons aujourd'hui. Cette jeunesse, c'est la jeunesse de la République de Weimar, qui danse, qui boit, qui fait la fête; pour mon personnage c'est aussi la participation à l'Institut de Sexualité Humaine, profondément révolutionnaire et humain, ce sont des gens qui sont dans la vie, dans l'action ; ils ne se lèvent pas tous les matins en pensant à Adolf Hitler.

Donc ils savent le danger, ils en ont même peur, mais en attendant ils vivent. Donc "relativement en sécurité".

Julie Papin

Ce nationalisme qui gagne de plus en plus de terrain, dans l'esprit des gens. Ce racisme qui se banalise, comme une vague qui nous submerge. Trump, Bolsonaro, voilà des figures qui représentent cette menace.

Ajoutons à ça la situation écologique alarmante, où nous ne semblons pas entendus...

Simon Delgrange

Il est évident que c'est une phrase qui - bien qu'elle soit prononcée par un personnage vivant dans les années 30 - fait partie de celles qui résonnent avec notre époque contemporaine. Le confort de notre vie occidentale, notre État de droit, etc... nous placent objectivement - et comparativement à la plupart de la population mondiale - dans une sécurité certaine. Mais les bouleversements à venir, annoncés par tous les scientifiques, économistes et sociologues sérieux, et la conscience de ce que ces bouleversements sont déjà bien engagés et inéluctables, rendent cette sensation de sécurité bien fragile.

Comment chacun de vos personnages évoluent-ils au cours de la pièce ?

Sophie Richelieu

Zillah est un personnage très en colère. Au début elle a comme action principale d'écrire des lettres de haine au président Ronald Reagan. Elle fait des parallèles entre les horreurs historiques du passé et celles de 1985.

Tout au long de la pièce elle cherche à avertir le public sur la nécessité et l'urgence d'agir. C'est un personnage combatif qui a soif d'action.

Elle prend ensuite conscience qu'elle peut peut-être en faire davantage et elle essaie. Elle demande à Zillah, l'auteur, de la laisser interrompre d'autres pièces, elle lui demande de réécrire la pièce afin de parler à Agnès. Elle demande plus de liberté et elle en acquiert. Elle pourra dorénavant parler à Agnès.

C'est alors qu'elle réunit toutes ces forces pour atteindre Agnès, pour rentrer en contact avec le passé, avec l'Histoire, avec l'histoire d'Agnès.

Au début elle est donc dans une action solitaire mais au cours de la pièce elle évolue vers des actions qui la mettent en relation avec d'autres personnages.

Le personnage de Zillah évolue notamment dans son rapport avec les différentes temporalités. Au début de la pièce elle est en 1985, ensuite elle apprend par Xillah ce qui se passe en 2019 puis elle réussit à entrer en contact avec Agnès qui est en 1933.

On constate aussi l'évolution de son langage qui au début est surtout prosaïque puis qui évolue vers une langue plus poétique.

Annabelle Garcia

Paulinka a un superbe parcours, elle se dit prête à tout pour se sentir aimée, désirée etc mais malgré deux rencontres avec le diable, elle ne lui vend pas son âme. Et pour 15 petits jours au KPD (pour récolter les rôles chez les communistes), elle ne peut pas partir à Hollywood. Son rêve est brisé et c'est extrêmement douloureux pour elle. Elle est beaucoup plus fragile que ce qu'elle pense. Cette faille est très intéressante à explorer. Je suis tout à fait touchée et émue par ce personnage que je trouve incroyablement honnête et imparfait. Donc humain.

Yacine El Islam

Mon personnage à un parcours très intéressant, d'autant qu'il est finalement assez peu présent par rapport aux autres.

Ce qui est très intéressant c'est que, dans cet univers très politisé, Baz pense à hauteur d'humain, non pas à hauteur de parti. Ce qui finalement est une position très politique. Baz commence donc la pièce en affichant un mépris pour les nazis; mais aussi pour les communistes; il rit des nazis et puis l'arrivée d'Hitler au pouvoir lui met un énorme coup sur la tête, comme si la fête était finie, comme si finalement tout ça était réel, puis il se fait arrêter par la Gestapo et ne pouvant pas s'enfuir il décide de mettre fin à ses jours, puis finalement après une confession troublante il décide d'émigrer avec un faux visa, de prendre le chemin de l'exil vers Paris (où peut être il réussira à passer sous les radars de Vichy ou sera déporté ...)

Julie Papin

Concernant Agnès, c'est la seule dans les personnages de Berlin dont les scènes ne sont pas des fulgurances. C'est un personnage très en écoute qui est entouré de personnages avec beaucoup de personnalité. Petit à petit cette dualité qui l'habite, cette angoisse de ne pas participer, de voir Hitler arriver au pouvoir, de ne pas vouloir quitter cet appartement prend de plus en plus de place et la ronge. Elle est accablée par un sentiment d'impuissance. Elle se renferme sur elle-même, fait le vide autour d'elle. Mais même si nous savons qu'elle meure pendant la guerre, elle sera aussi cette femme qui ne fera pas le salut nazi.

Simon Delgrange

Husz est un révolutionnaire trotskiste exalté ; très engagé dans la lutte, prêt à se battre et à en découdre physiquement. Pourtant, son dépit grandissant face aux événements va le laisser se faire gagner par le désespoir, et il préférera la fuite vers les Etats-Unis, pays à l'idéologie diamétralement opposée à ses convictions. Cette évolution de personnage est un miroir de Paulinka. Ce paradoxe, cette contradiction est représentative de la finesse de Tony Kushner dans son traitement des personnages.

La pièce joue sur plusieurs « mises en abyme ». Avez-vous des indications particulières de la part de Catherine ?

Sophie Richelieu

Les mises en abyme résonnent d'elles-mêmes. Nous ne cherchons pas à les accentuer ou à les mettre davantage en valeur. Toutes ces mises en abyme : les trois temporalités, les trois figures féminines aux espaces-temps différents, l'apparition du diable symbole du Mal, la méta-théâtralité... prennent forme au fur et à mesure que nous travaillons. Nous avons parfois des indications de jeu très fines pour mettre en relief certains parallèles mais très peu. Il y a l'Épilogue où pour l'instant Die Alte, Agnès et Zillah se retrouvent ensemble sur une même ligne, dans un rapport au jeu et à la scène différent, mais c'est l'un des seuls moments où c'est fait de manière aussi tranchée.

Annabelle Garcia

Nous ne sommes pas dans les mêmes types de jeux suivant les époques dans lesquelles nous évoluons. Pour ma part, je me concentre surtout sur le fait de raconter l'histoire de la fable de 1933 avec les autres personnages. Les micros HF nous servent à isoler différemment la fable des deux autres personnages contemporains.

Julie Papin

Les codes de jeu entre les acteurs de Berlin et Xillah et Zillah sont différents, car excepté pour nos monologues nous ne nous adressons pas directement aux spectateurs.

Simon Delgrange

Les modes de jeu entre les différents niveaux de fiction diffèrent en effet. Pour Berlin 1932, nous avons des micros HF, nous ne prenons pas en compte le public, si ce n'est dans nos monologues, qui sont versifiés, et pensés comme des percées à travers l'Histoire, et sont encore différenciés des parties dialoguées, alors que l'époque contemporaine n'est pas microtée, elle s'adresse directement au public.

Il y a un jeu à la fois sur la temporalité et sur les espaces : quelles difficultés rencontrez-vous et quels plaisirs y trouvez-vous ?

Sophie Richelieu

Les principales difficultés rencontrées sont que l'intrigue principale du groupe berlinois en 1932 reste claire, malgré les interruptions de Zillah et Xillah et inversement que les interventions de Zillah et Xillah soient compréhensibles. Il faut trouver la logique et l'équilibre de la pièce dans son ensemble. Il faut réussir à maintenir la tension dramatique de la pièce, qu'elle reste rythmée et monte en intensité. Il y a aussi la préoccupation de ne pas donner trop d'informations qui perdent le spectateur ou faire attention à ce que cela ne soit pas explicatif.

Les différentes temporalités et les différents espaces de la pièce de Tony Kushner doivent exister sur scène, être distinguables et lisibles pour la compréhension des spectateurs (Berlin en 1932, Zillah: la New-yorkaise en 1985, Xillah en 2019, la zone de jeu des musiciens et des chanteurs). On a constaté qu'il était important de limiter et de séparer ces différents espaces pour que, dans un second temps, l'on puisse créer des corrélations et des résonances.

Ce travail sur la temporalité nous permet de jouer sur les différents aspects théâtraux. On peut jouer sur le rythme avec des arrêts sur image. Lorsqu'il y a des ellipses temporelles on peut faire évoluer l'espace, les sons, les costumes, le jeu et le corps des acteurs...

Les différentes temporalités permettent de jouer aussi avec les costumes. Cela permet d'intégrer à la scène une plus large variété de costumes tout en essayant de trouver une harmonie. Jouer sur les différentes temporalités et les différents espaces est donc très intéressant parce que cela peut permettre de jouer sur la pluridisciplinarité, cela peut permettre de chorégraphier textuellement, spatialement et musicalement certains passages. Cela demande aussi de la précision. Cela permet de jouer avec un cadre imposé et de voir comment et jusqu'où l'on peut repousser les limites de ce cadre.

Yacine El Islam

Personnellement je joue dans le même espace et la même temporalité. Le feuilletage des temporalités et des espaces se fait malgré nous, dans l'écriture et la mise en scène.

Julie Papin

Concernant mon personnage, ce qui est intéressant, c'est qu'il est complètement bloqué dans l'espace et le temps (sauf pour l'épilogue où Agnès rencontre Zillah). Agnès ne sort pas de son appartement, n'est pas avec les musiciens et ne voit pas Zillah et Xillah.

C'est une difficulté et un plaisir de jeu d'être à vue tout le long du spectacle, car cela demande une réelle appropriation de l'espace. Et cela demande de faire abstraction de Xillah et Zillah, tout en jouant « avec eux ». Ces différences de temps et d'espaces demandent d'autant plus une vraie unité musicale entre les acteurs.

Simon Delgrange

Pour répondre personnellement, je perçois le métier de comédien comme un artisanat, et je ne me pose pas vraiment ces questions. Quand je fais mon travail, il n'y a qu'un seul espace, et qu'une seule temporalité : c'est ici et maintenant. Je me concentre sur ce que j'ai à faire du début à la fin de la représentation, et la notion d'espaces et de temporalités multiples est un phénomène qui se crée dans la perception du spectateur.

ANNEXE 13 : RESSOURCES

Bibliographie

Brecht, *Grand-peur et misère du III^{ème} Reich*

M Boulgakov, *Le maître et Marguerite*

Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*

Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*

Sébastien Haffner, *Histoire d'un allemand*

Christopher Isherwood, *Adieux à Berlin*

Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler*

Jason Lutes, *Berlin, I La cité des pierres ; II Ville de fumée ; III Ville de lumière*

Klaus Mann, *Mephisto*

Erwin Piscator, *Le théâtre politique*

Filmographie

R.W. Fassbinder, *Berlin, Alexanderplatz* (1980), roman d'A. Döblin, (1929)

http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=18738235&cfilm=6111.html

Walter Ruttmann, *Berlin symphonie d'une grande ville*,

extrait <https://www.youtube.com/watch?v=JV2XQZcLrFo>

J.Sternberg, *L'ange bleu*,

bande annonce http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19543872&cfilm=82.html

Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*,

intégralité du film <https://www.dailymotion.com/video/x3xzjcf>

Autres références

Magnum Hirschfeld, médecin sexologue directeur du premier institut de sexologie, fermé par les nazis en 1933.

A. Medvekhine, cinéaste, homme de théâtre, pionnier de l'Agit-Prop en Russie.

La UFA première société de l'industrie du cinéma en Europe, créé en 1919, reprise en main par les nazis en 1933 sous la direction de Goebbels.

Babelsberg, plus grand studio de cinéma en Europe dans les années 30.

Sitographie

Podcast de Affaires sensibles sur France inter, 1933, *l'avènement au pouvoir d'Adolf Hitler*, (54 min) <https://www.franceinter.fr/emissions/affaires-sensibles/affaires-sensibles-15-novembre-2019>

Podcast de La fabrique de l'histoire sur France culture, *L'esprit du Bauhaus, art et politique de l'entre-deux-guerres aux années 1980*

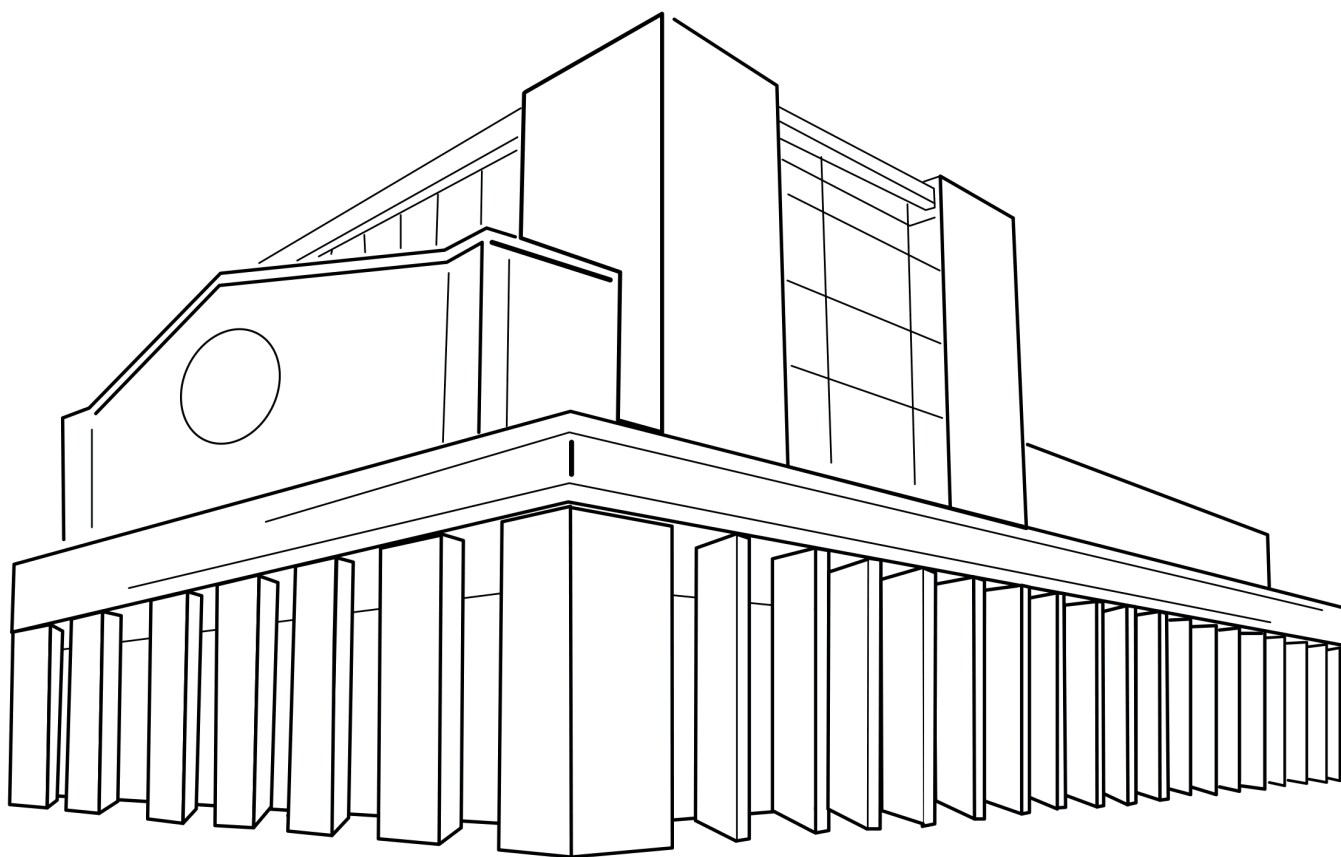
(4 épisodes de 52 min) <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/lesprit-du-bauhaus-art-et-politique-de-lentre-deux-guerres-aux>

Émission Gymnastique sur Arte, *L'esprit Bauhaus en une photographie*,

(4 min) <https://www.arte.tv/fr/videos/086962-026-A/l-esprit-bauhaus-en-une-photographie/>

Émission Metropolis sur Arte, *Le centenaire du Bauhaus*

(44 min) <https://www.arte.tv/fr/videos/085411-001-A/metropolis/>



Pour plus d'informations, inscrivez-vous à nos newsletters : www.les-salins.net

Suivez-nous sur les réseaux sociaux !

 TheatreDesSalins

 les_salins_martigues