

Sommaire

Générique du spectacle

IN LIMINE, *texte de Bruno Meyssat*

FORCES D'AUGUST STRAMM, *textes de Bruno Meyssat*

- August Stramm (1874-1915) p. 5
- 1915 p. 6
- Comme une tragédie classique p. 9
- Le langage d'August Stramm p. 12
- Une liberté formelle de l'écriture p. 16
- Un espace-temps compact p. 19
- Dans le texte, quelques indices p. 22
- Les pensées sont des forces, *fragments de Waldo Trine* p. 23

LA CIME DES ARBRES : HUIT VUES SUR LE PROJET,

textes de Bruno Meyssat

- 1. Sédimentations des répétitions p. 25
- 2. Deux gestes qui cohabitent p. 26
- 3. À l'attention du spectateur : un projet au sujet du temps p. 27
- 4. Surfaces de projection p. 29
- 5. Revenir sur ses pas p. 29

- 6. À propos des spectacles « hors-texte » p. 31
- 7. L'expérience de relier p. 31
- 8. Une composition pour texte et spectateurs p. 32

Annexes

- Au sujet d'August Stramm, *article de Nycéphore Burladon* p. 36
- Le langage poétique de Stramm – Vers un art absolu, *article de René Radrizzani* p. 38
- Forces – Un bloc erratique dans le théâtre de Stramm, *article de René Radrizzani* p. 43
- Biographie d'August Stramm – Bibliographie, *article de René Radrizzani* p. 47

L'équipe artistique

p. 50

Les citations des textes d'August Stramm figurant dans ce dossier sont extraites de *A. Stramm : Théâtre et correspondance* et *Gedichte und Prosa/Poèmes et prose*, texte français Huguette et René Radrizzani, Éditions Comp'Act, Chambéry, 2000 et 2001.

FORCES 1915-2008

diptyque composé de *Forces* d'August Stramm (1915)

et de *La cime des arbres* de Bruno Meyssat (2008)

Petit Théâtre du 13 mars au 2 avril 2008

texte **August Stramm**

texte français **Huguette** et **René Radrizzani**

conception, réalisation **Bruno Meyssat**

assistants mise en scène **Marion Michel, Jean-Christophe Vermot-Gauchy**

avec **Gaël Baron, Élisabeth Doll, Élisabeth Moreau, Arnaud Stéphan, Jean-Christophe Vermot-Gauchy**

lumière **Franck Besson** et **Bruno Meyssat** (part 2)

univers sonore **Patrick Portella** et **Alain Lamarche**

scénographie **Pierre-Yves Boutrand** et **Bruno Meyssat**

costumes **Gisèle Madelaine**

régie générale **Pierre-Yves Boutrand**

assisté de **Laurent Driss**

construction **Thierry Varenne** et **Marc Terrier**

peinture toile **Brigitte Bosse-Platière**

collaborations artistiques **Delphine Gaud** et **Christine Ferret**

Un spectacle Théâtres du Shaman en coproduction avec la MC2-Grenoble (Création), l'Espace Malraux-Chambéry et la participation du Théâtre National de Bretagne

Le texte français de *Forces*, établi par Huguette et René Radrizzani, est paru dans le volume : *August Stramm, Théâtre et correspondance*, Éditions Comp'Act, Chambéry 2000.

remerciements à Stanislas Nordey, Maurice Taszman, Michel Bataillon, Daniel Batail, Bruno Tackels, Catherine et Ulla Baugué, Ismène Leuenberger, Joëlle Pays, le Théâtre Narration et Catherine Maisonneuve

IN LIMINE

*on ne peut pas décrire cela, ni l'expliquer à personne,
parce que personne ne peut l'imaginer,
parce qu'on ne le croit pas soi même
bien qu'on soit au beau milieu de ces événements
et on est étendu là, froid,
comme si on n'était pas du tout concerné*

A. Stramm

Dans les tranchées de Chaulnes, le 4 février 1915

Forces 1915-2008 se compose de deux parties complémentaires et réunies.

Pour le spectateur vient d'abord la mise en scène d'un texte d'August Stramm puis la présentation d'événements essentiellement silencieux qui procèdent de la fable qui vient d'avoir lieu.

Dans la deuxième partie, *La cime des arbres*, sons, espace, objets et lumières deviennent déterminants. Les interprètes sont les mêmes et la scénographie est identique.

Soit un texte puis ses germinations.

Il s'agit de compléter une mise en scène par un second geste non-narratif et non réaliser le recto-verso d'une même pièce (un texte puis une deuxième version à travers le prisme « d'un théâtre particulier »). Lors des répétitions le documentaire inné de l'improvisation sera prépondérant, les acteurs ramèneront un matériel par lequel ils s'impliqueront à la fois comme protagonistes d'une

fiction et comme individus. Cette deuxième forme, ombre portée – ou mânes – d'un texte survient aussi comme une perspective inédite au sujet de la pièce de Stramm.

Dans ce spectacle prototype vient tout d'abord un sujet développé par la parole puis des actes silencieux. Le référent – protagonistes, climat, univers – puis ce qui en advient quand le plateau a mangé la fable ou est en train de l'assimiler... Cette évolution vers une absence progressive de mots vise à provoquer pour l'assistance une activité sans cesse accrue de reliure au moyen de matériaux inconscients disponibles pour chacun.

« Que reste-t-il d'un événement quand il a disparu, avalé par le passé ? »

C'est une question qui hante le théâtre. La privilégier au moyen de ce diptyque restaure un espace de découverte pour nous qui, spectateurs ou « fabricants », vivons sur les plateaux l'évanouissement perpétuel de tout ce qui s'y trouve assemblé.

Indescriptiblement.

FORCES

d'August Stramm

*« Nous ne nous comprendrons jamais tout à fait, mais nous pouvons
et pourrons faire beaucoup mieux que nous comprendre. »*

Novalis
(1772-1801)

AUGUST STRAMM

1874-1915

En 1912, la fille d'August Stramm, Inge, rapporte : « *Le démon de la poésie s'est emparé subitement de son père, un dieu s'est éveillé en lui. En promenade il emmenait son calepin, s'arrêtait soudain et y griffonnait quelques mots...* »

En 1912, August Strindberg meurt à Stockholm, un 14 mai.

En 1912, disparaissait le transatlantique *Titanic* après sa collision avec un iceberg gigantesque, un 14 avril à l'aube.

Cette pièce, commencée en avril-mai 1914 est achevée en une journée le 14 janvier 1915. Stramm était officier et combattait alors en Haute-Alsace.

Stramm a étudié la philosophie, il pratiquait le violoncelle et l'équitation, il peignait dit-on avec talent. Marié à une romancière, Else Krafft, il était Inspecteur des Postes à Berlin. Écrire n'était donc pas son métier, on peut dire qu'à ce titre il a construit son œuvre dans un écart douloureux et combien profitable de tout milieu. Il va créer selon ses voix.

Herwath Walden écrira à son propos : « *La révélation choisit l'artiste qui ne compte pas sur elle, donc jamais un écrivain de profession.* »

Autodidacte donc, il sera longtemps éloigné des courants artistiques et des débats esthétiques de son temps. Jeune, il avait renoncé, après avoir hésité, à des études de théologie (souhaitées pour lui par sa mère) pour entrer dans l'administration. Son intérêt pour la philosophie le porte à suivre des cours à l'université où il soutient sa thèse à 35 ans...

En 1914 intervient sa rencontre déterminante avec Herwath Walden qui dirige alors l'importante revue *Der Sturm*. C'est une date décisive. Son œuvre commence à se faire connaître et à impressionner. Puis, Stramm est réquisitionné et meurt sur le front russe le 1^{er} septembre 1915 dans les marécages proches de la bourgade de Rokitno. Il avait alors déjà pris part à plus de soixante-dix combats.

Son ultime correspondance se rapporte à sa vie au front et nous informe de la manière dont son œuvre est en train de s'épanouir croisant l'expérience horripilante des tranchées. Une pensée s'y affirme ses intérêts vers le langage, la notion d'individu et de présence à soi-même.

1915

« *As-tu un jour vécu un orage sous un soleil radieux ?* »

Dans une lettre à Herwath Walden datée du 29 janvier 1915, Stramm écrit à propos de *Forces* dont il vient de recevoir les épreuves : « *Le milieu où je suis cadre bien avec la pièce...* »

Quand on lit ce qui reste de sa correspondance écrite à partir du front une évidence s'impose : un homme qui traverse des situations pareilles ne peut pas ne pas verser dans son œuvre des éclats de ce conflit hors normes. Il y décrit un jeu démoniaque où l'homme « *se lance lui-même en tant que dé* », il ressent une secousse colossale qui le pousse aussi hors de toute grammaire : grammaire pour écrire, grammaire pour voir le monde, grammaire pour le vivre. Lui qui abonde au décloisonnement – spirituel – par son écriture vit dans ce milieu furieux une expérience qui stimule encore sa vision du monde alors qu'il était civil : le réel comme une sorte de poche qui fuit sous la pression des ombres et des présences devinées.

La guerre, au-delà de ses sales états, semble devenir une occasion de dépassement, une initiation seconde. La pulsation sanglante et la fréquentation perpétuelle de la mort déplacent sans ménagements les interfaces cruciaux de la personne : réel-irréel, mort-vivant, vital-surfait, nature-histoire, conscient-inconscient. La fragilité de la vie dans ces lumières spectaculaires d'infra-monde, le bruit ahurissant et la perte d'échelle de l'espace qui

délires comme un enfiévré, la dérive de tous les phénomènes auparavant connus lui amplifient l'hallucination de vivre.

Stramm termine *Forces* au front – il l'avait entamé en mai 1914. J'ai l'intime conviction que sa pensée au moment de l'écriture relâche vers lui des sensations provenant des paysages infernaux qui sont son quotidien. On ne peut pas être en enfer et écrire comme si on était chez soi.

D'autres auteurs ont partagé cette expérience insensée tels E. M. Remarque¹ ou E. Jünger². La marque en est indélébile. Ce qu'exhale

¹. Erich Maria Remarque, de son vrai nom Erich Paul Remark (22 juin 1898 à Osnabrück-25 septembre 1970 à Locarno, Suisse), est un écrivain allemand. Son livre *À l'Ouest, rien de nouveau* (*Im Westen nichts Neues*), roman pacifiste, réaliste et bouleversant sur la première guerre mondiale, connu, dès sa parution en 1928, un succès mondial retentissant et reste l'un des ouvrages les plus remarquables sur la monstruosité de la guerre. Ce livre fut « livré au feu » lors des autodafés nazis dès 1933. Remarque s'exila aux États-Unis et y obtint sa naturalisation en 1947.

². « *Par endroits, les postes de guetteurs sont couverts de morts, et entre eux, ressuscitée de leurs corps, la relève était déjà derrière ses fusils. La vue de tels groupes provoquait un étrange arrêt de la pensée – comme si, pour un instant, s'effaçait la différence entre la vie et la mort. [...]*

C'est là et au fond de toute la guerre, que j'observai l'existence d'une sorte d'horreur, étrangère comme une contrée vierge. Ainsi, en ces instants, je ne ressentais pas de crainte, mais une aisance supérieure et presque démoniaque; et aussi de surprenants accès de fou rire, que je n'arrivais pas à contenir. » (ERNST JÜNGER, 23 août 1916, *Orages d'acier*.)

Contemporain et témoin de l'histoire européenne du XX^e siècle, Ernst Jünger (1895-1998) a participé comme militaire aux deux guerres mondiales, dans les tranchées pour la première, officier d'occupation à Paris pour la seconde. Écrivain, il est devenu célèbre jeune après la parution d'*Orages d'acier* (1920), qui relate ses souvenirs de la première guerre mondiale.

le front s'est mélangé à leur être jeune, en formation et qui s'ouvrait à l'écriture. Stramm, leur aîné, n'était-il pas aussi un jeune écrivain et pourtant si vieux ? La première guerre mondiale fut un choc considérable pour tous ses observateurs, pour tous les vivants. C.G. Jung relate dans son autobiographie une série de cauchemars annonciateurs qu'il fit dans l'été 1914, il souligne le puissant pouvoir d'activation de l'inconscient qui environnait ce conflit dont l'ampleur semble dévoiler l'implication de l'irrationnel.

On ressent des fondus enchaînés entre certaines visions fugitives des tranchées et ce que Stramm ressent comme écrivain de la vie transitoire de la chambre de *Forces* et des habitants de cette fable. Est-ce d'ailleurs une chambre ce lieu où tout le monde entre et sort sans cesse ? ELLE rappelle pourtant : « *c'est ici qu'Il m'a aimée.* »

Autres passages troublants à ce titre :

– La façon dont, au début de la pièce, ELLE rencontre son premier vis-à-vis : LUI, son mari. Son entrée par la fenêtre dégage une sensation d'inquiétante étrangeté, comme une souffrance, une crise faite muscle.

Il apparaît, permissionnaire, un visiteur aux vivants et qui retournera à son état froid, le rêve de *Forces* épuisé, vers sa destinée en manteau et chapeau.

– Sa séparation mouvementée d'avec ELLE :

ELLE – ... *tu n'iras pas...*

... *je te déteste* (lui crie au visage d'une voix stridente) *mort !*

qui provoque crise, invectives et violences sur les objets. De ces conflits la bâtisse doit subir pour la douleur de ses habitants.

« *si vous entendiez ce grondement bestial venant des montagnes. Jour et nuit, nuit et jour. Tout en moi se cabre contre cela et pourtant je me sens attiré...* »

A. Stramm

Lettre du front, 14 décembre 1914

« *Le ciel lance des nuages*

Et crépite en fumée.

Aiguilles scintillent.

Pieds trépigent, giclent des pierres. »

A. Stramm

Poème « Shrapnel », in *Gouttes de sang* (écrit durant la guerre)

1915 est aussi l'année d'une lutte contre le temps avec cette forte présomption qu'il ne reviendra pas vivant d'un tel périple où « *les jours cercueillent et mondes enterrent* ».



COMME UNE TRAGÉDIE CLASSIQUE

« *Je préfère monter à cheval, boire dormir et toujours mon âme est pleine de douleur.
Une douleur, je ne sais pas pourquoi, d'où elle vient, où elle va... Je vis en étant mort.* »

A. Stramm

Lettre du front, 6 octobre 1914

Forces implique quatre personnages parlants : un couple, l'amie de la femme et l'ami de l'homme. Désignés par : ELLE, LUI, AMIE et AMI, et UN DOMESTIQUE qui apporte le thé dans la partie I.

Nous distribuons ce dernier personnage muet. On pourrait évoquer un interprète qui figure : DES FEUILLES MORTES, UN CRI STRIDENT, UNE STATUE ou LA LUNE...

Le drame comporte cinq parties ; ainsi qu'une tragédie classique, il se déroule dans un lieu unique : une chambre dont une fenêtre et une porte donnent sur un parc, une autre porte ouvre sur un corridor. L'espace comporte pour l'essentiel un divan, sa lampe et sa table, un miroir, une statue de Vénus, des chaises et les « parois » des murs.

Les didascalies, nombreuses et abondantes décrivent des déplacements, des comportements et des gestes traduisant des états psychologiques.

Les répliques sont précédées du nom des personnages en majuscules.

Des didascalies typographiées comme des répliques sont précédées du nom des phénomènes qui « agissent », par exemple : DES FEUILLES MORTES, RIRE DE FEMME, DES ASSIETTES, LA PORTE, DES CHIENS, DEUX COUPS DE FEU...

Dans *Forces* les choses, les lumières, les sons sont des entités capables d'agir.

Le texte commence par une didascalie : « *Les arbres du parc projettent des ombres à travers les fenêtres et la porte* » rappelant qu'il faut prendre au sérieux la vie de l'inanimé ou plutôt la présence de l'âme en toutes choses. C'est elle qui peut aussi sortir des corps au besoin, pour mener ses projets.

Le début d'une réplique est toujours en minuscules comme si une réplique ne venait pas répondre à la précédente mais prolonger un flux de langage à travers un nouveau personnage qui en devient le dépositaire éphémère.

Toutefois il y a cette exception : « *Maintenant, c'est moi qui frémis* » (partie III).

Les places des personnages à la fin d'une partie ne sont pas identiques quand la suivante commence. Du temps s'est donc déroulé, quelque chose a eu lieu. Ainsi entre la partie II et III : sur la terrasse s'est déroulé un dîner.

Forces est une pièce assez courte.

Elle commence par l'intrusion dans la pièce d'ombres des arbres du parc, de rire de femme puis de feuilles mortes. ELLE est seule et très vite va se regarder dans un miroir. On peut dire que ce sont là les premières actions de la pièce. Elles ne sont pas toutes le fait d'initiatives humaines et leurs auteurs sont souvent invisibles.

Forces se termine par l'expulsion de l'AMIE hors de la maison, vers cet extérieur où ELLE vient d'y jeter aux chiens excités les lèvres de sa rivale découpées à vif. Le parc qui avait au début de la pièce fourni des présences, des sons, des désirs reprend à la chambre « *l'indescriptiblement gracieuse* ». ELLE demeure vivante, mais empoisonnée, penchée sur le MORT étendu sur le divan.



LE LANGAGE D'AUGUST STRAMM

Une pensée qui se consume

« *Le moi s'observe lui-même* »

Ce texte est un organisme, c'est une boule... de ligaments. Quand on le lit des étrangetés s'imposent, parfois la raison se révolte, nous allons tenter d'en parler. Tout d'abord nous interroge la façon dont se structure le dialogue.

Stramm utilise un langage qui ne décrit pas la situation, les affects, comme d'autres dramaturges. Celui ou celle qui parle n'a pas toujours la préoccupation d'être compris de l'autre, on parle comme on rêve, ça se raccorde par association, sans que les conventions en usage viennent mettre en ordre le discours.

La parole circule entre parc et maison, visite les espaces, traverse les êtres qui sont peut être les hypostases du même, de la même femme : ELLE.

ELLE commence, ELLE finit. C'est le personnage prédominant du texte.

Les répliques, très courtes souvent, sont comme des fragments d'un même propos qui passerait donc par plusieurs locuteurs successifs. Ces fragments font souvent fi de la notion de personnage, renvoyant davantage à une seule pensée qui déclencherait et écouterait ses voix. À cela se rajoute, un ajustage parfois déficient de ces fragments entre eux. Une sorte de délai, de retard, s'imisce

entre les propos des personnages. Parfois cela se produit dans le domaine musical : un thème se développe de façon éclatée, il vit même de sa fragmentation, sa vitalité y réside. Sa façon de survivre découpé tel un ver engendre des transformations, c'est souvent le cas dans l'écriture de Beethoven par exemple.

Cette discordance ne doit rien au hasard, elle restitue l'avancement de la parole dans un contexte de crise voire de chaos. Les personnes semblent engagées dans des vitesses intimes différentes et se répondent hors des questions-réponses des « dialogues » habituels.

L'ambivalence des paroles de tous les personnages est permanente, source de quiproquos dans ce drame de la jalousie. Mais plus encore cela semble être un monologue intérieur convoquant ses fantômes – flux et reflux d'une obsession ? Et si c'est la cas, quelle cause a bien pu déclencher un tel état ? S'agit-il de la restitution scrupuleuse de dialogues menés dans un état second ?

En ce sens, ce texte serait bien plus documentaire, plus fidèle à la réalité que beaucoup d'autres...

Lors d'un échange avec autrui, quand se jouent des événements à forte charge émotionnelle, parler représente jeter une force, la subir, en reprendre. L'esprit préoccupé a en effet besoin de temps pour mémoriser – réduire – les mots et les gestes d'autrui. C'est ainsi que se décalent les paroles proférées et que la situation prend une tournure dissonante. Le conflit s'installe. Les gestes qui peuvent faire mal deviennent disponibles.

[...]

ELLE (*rit derrière eux, s'agrippe plus fermement au bras de l'ami*).

– je vous aime

AMI (*tressaille*).

ELLE (*sur un ton léger*). – oui

AMI (*embarrassé*). – oui

ELLE. –vous aussi ?

AMI (*bredouille*). – je... ah

ELLE (*avec un rire clair, exubérant*). – vous aimez la lune

AMI (*désarmé, embarrassé*). – elle est claire aujourd'hui

ELLE (*regarde la lune; après un moment*). – vous avez de bons yeux ?

AMI. – je

ELLE (*lâche son bras, déplace une chaise*). – je suis fatiguée (*s'assied ; après un instant, épuisée*) mon mari la trouve indescriptionnellement gracieuse

AMI (*tressaille*). – qui

ELLE (*baille légèrement; avec indifférence*). – oui

AMI (*trépigne, plein d'inquiétude*).

ELLE (*après un moment, avec indifférence*). – qui vient là ?

AMI (*tend le regard*). – qui ?

ELLE (*l'observe*).

AMI. – non

ELLE (*moqueuse*). – vos yeux

AMI (*excité, toujours à l'affût*). – oh j'ai de bons yeux

ELLE (*après un moment, souriante*). – à combien de pas touchez-vous le cœur ?

AMI (*se tourne brusquement et court vers Elle, lui prend la main et la baise*). – je me conduis mal ?

ELLE (*se lève calmement*). – c'était pour moi ?

AMI (*la fixe, désespéré*).

ELLE (*éclate d'un rire strident dans la nuit*).

UN CRI (*terrifiant traverse le Parc*).

ELLE (*sur le pas de la porte*). – qui a crié ? ah ? ah (*l'attire à elle*) vous voyez ! (*appelle*) vous êtes là ?

[...]

Forces, Partie II (extrait)

texte Français Huguette et René Radrizzani,
Éditions Comp'Act, Chambéry, 2000, p. 66-67

Circulation de la parole

« *Qui vient là ?* »

Forces décrit un conflit de jalousie éclatant au sein d'une étroite communauté de quatre personnes sous l'emprise du désir.

Les personnages ne se parlent pas mais le texte nous rapporte ce qui leur arrive dans le langage. Rien n'est précisé de ce qui les réunit, sinon qu'on constate qu'ils vivent ensemble pour un temps indéterminé (AMIE paraît en « tenue de nuit » dans la partie IV, après « être partie » en partie III). Nombre de situations sont reliées à des phénomènes et manifestations naturels : clair de lune, lumière dans les arbres, des courses à cheval, des chiens qui hurlent, des cris d'oiseaux supposés...

Le tutoiement est la règle pour le couple. ELLE et LUI vouvoient AMI et AMIE. Jamais AMI et AMIE ne s'adressent la parole. C'est un fait à prendre en considération.

Ce type d'écriture élabore des durées brutes et très sophistiquées qu'on peut comparer à des murs, des écrans où le spectateur – le rêveur dont parle Claudel – vient y observer ses démons.

Ainsi si on fait l'expérience pour un auditoire d'une lecture unique de *Forces*, chacun ensuite a du mal à raconter cette pièce et exprime la difficulté qu'il a à démêler ce qui appartient à la fable et ce qui est pur fantasme de l'auditeur, reconstitution fallacieuse. Certains détails sont parfois distingués comme des évé-

nements majeurs, telle lumière, tel meuble, tel geste. Il faut plusieurs lectures pour comprendre certains raccords qui s'opèrent entre quelques répliques alors que le langage employé est très sobre. Son usage semble parfois incohérent. Des situations de quiproquo ne sont pas levées, elles sont fréquentes au point que l'on ne sait pas toujours de quoi parle un personnage, de qui il parle et même parfois à qui il s'adresse.

L'empire sur chacun de la *projection*³ au sens psychologique est manifeste.

Le fil de la pensée de chaque personnage connaît des éclipses, apparaît et disparaît sous le tissu de la situation qui les tient ensemble. Une empoignade dont les fantômes ont leur part.

³. Projections : opération par laquelle un fait neurologique ou psychologique est déplacé et localisé à l'extérieur, soit en passant du centre à la périphérie, soit du sujet à l'objet. La projection apparaît alors comme le moyen de défense originaire contre les excitations internes que leur intensité rend trop déplaisantes : le sujet projette celles-ci à l'extérieur ce qui lui permet de les fuir et de s'en protéger. La contrepartie d'un tel bénéfice est, comme Freud l'a noté, que le sujet se voit obligé d'accorder pleine croyance à ce qui désormais est soumis aux catégories du réel. La projection apparaît toujours comme une défense, comme l'attribution à l'autre – personne ou chose – de qualités, de sentiments, de désirs que le sujet refuse ou méconnaît en lui... Dans la formation du sujet, on en vient à se demander dans une perspective chronologique si le mouvement projection-introjection présuppose la différenciation du dedans et du dehors ou si elle constitue celle-ci. Pour l'école de Mélanie Klein la dialectique de l'introjection-projection du « bon » et du « mauvais » objet caractérise le fondement même de la différenciation intérieur-extérieur. Pour elle, le « mauvais objet » qui est projeté doit nécessairement s'incarner dans un objet pour être expulsé. (LAPLANCHE ET PONTALIS, *Dictionnaire de la Psychanalyse.*)



UNE LIBERTÉ FORMELLE DE L'ÉCRITURE

« *L'art n'imité pas la nature, il fait comme elle.* »

J. Paul (1763-1825)

Discordances

L'écriture de Stramm manifeste les discordances entre ce que vivent les personnages dans leur for intérieur et ce qui se passe quand on les écoute et quand on les observe. Cette écriture permet de saisir par sa liberté formelle un faisceau très ouvert de manifestations du réel, « sa bande passante » est assurément très large.

Les répliques se réduisent parfois à un pronom, un verbe ou un substantif. Ils sont comme les vestiges, les reliquats d'une parole livrée à sa combustion. Ils sont des agents, des « forces » probablement, éclats coupants que l'acteur-interprète devra restituer d'autant plus précisément pour le spectateur qu'il conviendra par exemple de différencier un substantif avec ou sans point d'interrogation (ou d'exclamation) sans utiliser pour autant des clichés d'interprétation, des intonations conventionnelles qui seraient des recours face aux difficultés d'un tel style. Là réside pour nous un chantier délicat et de précision.

Dans ce texte, il semble qu'ELLE organise, appelle – ou subisse – des forces en vue de la comparution de scènes traumatisantes (réalisées ou fantasmées). Il y a du spiritisme dans cette situation, l'époque où fut écrite la pièce s'y prête.

La gestuelle que Stramm indique parfois dans ses didascalies

semble faire référence à un cinéma de l'époque quand il raconte l'effroi ou quand il montre les rencontres avec le surnaturel.

On en vient à penser qu'ELLE reconvoque LUI, le mort. Celui-ci entrerait à nouveau dans la chambre par la fenêtre alors qu'ELLE ressent une sensation de froid.

Il pourrait non pas entrer en s'écartant des autres « voix » jubilant dehors, mais proprement revenir du parc où il a été abattu par AMI, son rival, celui qui « possède de bons yeux ».

La plupart du temps, les autres personnages entrent dans la pièce selon la perception qu'ELLE a d'eux, ses intentions ayant pouvoir de convocations. Mais arrivent aussi du jardin des voix sans corps visibles, de cet « extérieur » dont il faudra parler et qui n'est pas un parc habituel mais un lieu de manifestations voire un enfer, des limbes où les animaux et les humains se partagent l'espace – s'il existe.

Dans *Intérieur* de Maeterlinck, le logis familial était déjà entouré de cet univers de bois, de champs et de lisières, à la tombée de la nuit, à la frontière des mondes. La puissance de l'interface dedans-dehors contenu par *Forces* rappelle en effet les récits de l'auteur de *Pelléas et Mélisande* et de *L'Intruse*, la bien-nommée.

L'ÂIEUL. – *Et qui est-ce qui est assis là ?*

LA FILLE. – *Où donc, grand père ? – Il n'y a personne.*

L'ÂIEUL. – *Là, là, au milieu de nous ?*

LA FILLE. – *Mais il n'y a personne, grand père !*

Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*



Décloisonnements

Ce qu'on ne veut pas savoir de soi-même finit par arriver de l'extérieur comme un destin

C. G. Jung (1875-1961)

Dans nos vies, des faits dramatiques peuvent arriver parce qu'on a mal compris des propos ou parce qu'on a écouté un moment trop tard, un moment trop tôt. On peut considérer que *Forces* est brûlé par cette subjectivité triomphante. Ne semble subsister que la vigilance de chaque personnage peut saisir d'un événement survenu dans son périmètre sensible. Tous demeurent éloignés voire coupés des propos tenus dans l'instant par l'Autre. Ne se comprennent-ils pas pourtant ? Car le crime à venir existe quelque part comme à l'état gazeux et se dépose déjà dans la réalité car il a réuni pour sa survie une poignée de conditions accidentelles.

Nous constatons que quelque chose de singulier se passe dans l'écriture au sujet des pronoms. On ne sait pas toujours de quels noms ils sont les substituts.

Ils engendrent davantage d'indéfini qu'ils ne contribuent à clarifier la parole. Ils nimbent les personnages d'incertitude et les mettent au supplice de l'implicite. Relient-ils ou isolent-ils ?

Dans la poésie de Stramm, on constate la vitalité qu'engendre le décloisonnement du langage (verbes créés à partir de noms, compléments d'objet pour des verbes intransitifs, fautes d'accord voulues, absence troublant d'articles).

« Des relations sémantiques préexistant dans le système de la langue sont abandonnés au profit d'arrangements nouveaux qui ne figure dans aucun dictionnaire de stylistique. La notion de propriété ou d'impropriété perd son sens... » (H. Walden, éditeur, à propos de Stramm.)

Maurice Godé va jusqu'à avancer, dans un ouvrage au sujet de la revue *Der Sturm* – editrice originelle de Stramm –, que dans son œuvre on constate *« dans certains cas extrêmes la disparition de ce que les linguistes appellent le référent, c'est-à-dire le monde des objets et des notions auquel se réfère le langage »*, et, plus loin : *« Nombre de ses écrits suggèrent que le monde physique est déterminé par des agents qui le dépassent. »* Il poursuit : *« En résumé, la nouveauté de la poésie de Stramm réside dans le fait qu'il rejette toute forme de métalangage ; pour lui, la poésie ne doit plus dire ce qu'elle fait mais faire vraiment, c'est-à-dire trouver l'équivalent verbal des affects et des émotions. »*

Devant ce texte, nous sommes placés devant une situation dont le « créateur » ne nous donne aucune clé. Pris de vitesse, nous sommes tolérés dans la place. N'en est-il pas ainsi pour une situation accidentelle que l'on « prend » en cours ?... Ce retrait où l'auteur concasse le langage ne privilégie pas la restitution des événements ni la description de leurs circonstances, mais la vigueur avec laquelle ces faits surgissent dans le réel et le réaniment par le dérèglement de la langue. De Stramm, Walden admire le fait qu'aucun vers de sa poésie ne formule un énoncé ; au contraire, chacun d'entre eux *« correspond par son rythme à ce que voit celui qui voit »*.

UN ESPACE-TEMPS COMPACT

La limite entre la chambre et le parc est une frontière prépondérante.

C'est une zone qui se rapporte à l'esprit plutôt qu'à l'espace.

Le parc est le lieu qui pulse, hante et régénère l'intérieur ; parfois c'est la chambre qui à son tour stimule le parc. Elle entreprend avec lui cet entretien nourricier et parfois dangereux de notre conscient avec le subconscient voire avec l'inconscient.

Sortir vers le parc ou entrer dans la chambre indiquent des transitions essentielles.

Ils/Elles vivent intensément sur le pas de la porte ou face à la fenêtre (particulièrement ELLE). Ces stations intermédiaires, ces biefs sont parfois traumatisants. Ils sont toujours structurants pour le récit, les indices de ce qui se déroulent dans les âmes.

Borgès écrit :

« Le rêveur voit d'un seul coup d'œil, comme Dieu, depuis sa vaste éternité, voit tout le processus cosmique. Que se passe-t-il au réveil ? Comme nous sommes habitués à la vie successive, il se passe que nous donnons une forme narrative à notre rêve mais ce rêve a été à la fois multiple et simultané... »

Tels sont façonnés les récits et les textes de théâtre. Ils surgissent d'une concession du langage au flux de la succession pour pouvoir se faire comprendre et entendre du lecteur (du spectateur) qui a besoin d'assimiler une information puis une autre. On

raconte une histoire car on ne peut restituer son état natif⁴ de fusion (quand existe chez l'auteur cet état qui fait la différence entre un écrivain et un simple scripteur)..., comme sur terre on ne peut pas encore contenir la fusion de l'atome.

Cette métamorphose, une expansion de matières, se signale par des calques discrets, des refrains, manifestations d'un temps déplié dont l'essence demeure de fait une unité. Ces calques troublent toujours quand on les aperçoit, quand on les voit surgir, ils ne sont jamais anodins. Et l'emplacement des fausses coutures d'un texte est révélateur d'un événement autrement plus fondateur qu'une maladresse.

⁴. Un élément est dit « natif » lorsqu'il se trouve à l'état de corps simple, non combiné à d'autres éléments. Les gaz rares (hélium, néon, argon, krypton, xénon, radon), chimiquement inertes, n'entrent dans aucune combinaison et sont donc toujours à l'état natif. Dans la croûte terrestre, de nombreux éléments peuvent exister à l'état natif. Pour certains d'entre eux, cet état est la règle générale : c'est le cas de l'or et des métaux de la famille du platine. D'autres se trouvent fréquemment à l'état natif, bien qu'ils se combinent facilement avec d'autres éléments. Le carbone, par exemple, qui entre dans de très nombreuses combinaisons minérales ou organiques, cristallise à l'état natif sous forme de diamant et de graphite. L'argent et le cuivre natifs ne sont pas rares, bien qu'ils participent beaucoup plus fréquemment à la formation de minéraux sulfurés, oxydés, etc. Le soufre non combiné est également capable de former dans la nature des concentrations relativement importantes. Enfin, de nombreux métaux sont connus à l'état natif, mais de façon plus ou moins exceptionnelle (fer, mercure, antimoine, arsenic, bismuth). © Encyclopædia Universalis 2005, tous droits réservés.

Nous pressentons dans l'écriture de Stramm cette capacité à « retourner » vers un espace-temps compact, vers une seule image qui pèserait pour tout, primordiale, celle qui attirerait le récit comme le font les trous noirs du cosmos. Cette image centrale dépliée, déliée par le texte, agit et croît par capillarité, s'engendre et se connecte comme les « neurones » le font au sein du cerveau. De tels textes sont des systèmes natifs, parachevés à la fois, dont le fonctionnement devient l'événement tout autant que les informations qu'ils traitent.

Stramm a cette capacité à restituer la combustion que représente une séquence de vie d'une grande intensité, ce goût spécial du temps, de l'étendue et de la pensée propres à certains états. On peut considérer la chambre et le parc comme des entités ou plus particulièrement, d'une certaine façon, des organismes vivants dans lesquels évoluent les personnages, frayant des relations comme le système nerveux travaille ses matériaux.

« Nous marchâmes par une large route, qui s'étendait sous le clair de lune à travers le terrain sombre, vers le tonnerre de la canonnade, dont les rugissements, engloutissant tous les bruits, devenaient sans cesse plus énormes... Ce paysage tirait un aspect particulièrement sinistre de fait que toutes ces routes luisaient sous la lune comme un lacis de veines claires. Nous avançons... »

Ernst Jünger

« Arrivée sur le front de la Somme, août 1916 », in *Orages d'acier*

Le texte *Forces* convoque des situations où l'inconscient déborde, « attire » ce milieu où le temps n'existe plus. Un état d'où nous parvenons les séquences recueillies par « la cime des arbres ».



DANS LE TEXTE, QUELQUES INDICES

« *si tard la nuit ? si tôt le jour ?* »

- UN RIRE STRIDENT (*pénètre par la fenêtre*)

Comment un objet issu d'un corps a-t-il cette capacité de s'individer ?

De quel monde possible s'agit-il ?

- Pourquoi Stramm désigne-t-il LUI mort par le MORT, tel un personnage nouveau, présent à part entière ? La mort, frontière essentielle, requalifie donc un être qu'on croyait jusqu'alors localisé, identifié. Elle l'ouvre à d'autres potentialités, créature neuve, pierre pour construire autre chose.

Elle devient aussi source de méprise pour celles restées vivantes auprès de « LUI » :

ELLE (au Mort – à propos d'Amie). – *maintenant elle ne veut plus te voir, personne ne te voit plus.*

Comment en moins de mots traduire ce qu'un survivant ressent quant à son mort ? Le MORT représente QUELQU'UN. Ce « QUELQU'UN » était-il déjà en LUI, son visiteur originel ?

- « *j'ai rendez-vous avec lui* »

Au début de la partie V : « ELLE (*lève la tête, se retourne lentement...*) », puis, alors qu'elle se lève, Stramm mentionne une nouvelle fois ELLE, le personnage se « scinde » comme cela arrive dans les films de cette époque où un fondu enchaîné, superposant le même corps, traduit le temps qui passe ou indique une transition vers un autre état, un autre projet...

- AMIE. – « *il y a des voix dans la maison* »

ELLE. – « *il n'y a rien dans la maison* »

Ce paradoxe, ces deux vérités jointes ensemble, nous amène au cœur du sujet.

« *Dès la première rencontre en mars 1914 est née entre nous trois une amitié qui a crû en intensité et en profondeur à chaque fois que nous nous sommes revus. Nous nous voyions souvent. On a l'impression que nous sentions le peu de temps qu'il nous restait.* »

Nell Walden
Souvenirs, 1954

LES PENSÉES SONT DES FORCES

Waldo Trine⁵, fragments extraits de *À l'unisson de l'infini* (1897)

Texte français Marguerite Copin, Éditions Fischbachen, Paris, 1902 ; texte français R. M. Reboul Lonod, Éditions Fischbachen, Paris, 1913.

August Stramm était un lecteur fervent de l'œuvre de Waldo Trine. Durant la guerre, il portait toujours sur lui ce livre qu'on renvoyait à la famille taché de sang :

Les pensées sont des forces. Elles ont une forme, une substance, une activité propres ; et nous commençons à épeler les premiers chapitres d'une science nouvelle dont l'objet est la pensée, instrument encore mystérieux qui nous transmet une puissance créatrice. (Page 15.)

...

« La puissance de la parole » est un fait scientifique. – Or la parole n'est que l'expression du travail des forces intérieures de la pensée. (Page 16.)

...

Il y a des personnes qui désirent vivement une chose et en attendent une autre. Elles ont plus de foi dans la puissance du mal que dans la puissance du bien ; celles-là continuent à souffrir. (Page 47.)

...

Nous créons avec ce que nous trouvons en nous ; et la loi spirituelle décrète que les choses qui nous arrivent sont attirées par nous-mêmes. Or, toute loi naturelle est en même temps spirituelle. (Page 52.)

...

Je connais des cas où l'enfant ayant été élevé dans la terreur de certaines éventualités, celles-ci n'ont pas manqué de se produire ; et il s'est trouvé désarmé devant elles. (Page 59.)

...

Les pensées sont des forces. Chacune crée ce qui lui est semblable.

⁵. Né dans l'Illinois (USA) en 1866, mort en 1958. Philosophe, mystique, professeur et auteur de nombreux livres, il est l'un des mentors du mouvement de la Nouvelle Pensée (*New Thoughts*). Ses écrits eurent une grande influence sur nombre de ses contemporains. La Nouvelle Pensée est un courant philosophique de sensibilité judéo-chrétienne enseignant les lois de la puissance créatrice de la pensée. Son but est de conduire le disciple à une vie équilibrée, harmonieuse, et à la réalisation de soi. De plus, il a – et c'est là l'un de ses aspects essentiels – des applications thérapeutiques.

...

Chacune de nos pensées-forces a un effet sur notre corps. (Page 82.)

...

On peut tuer non seulement par des blessures corporelles directes, mais aussi par toute pensée hostile. De cette façon, tout en se rendant coupable de meurtre, on commet un suicide. (Page 89.)

...

Nous savons que toute personne pour laquelle nous éprouvons de la haine reçoit les effluves diaboliques de notre pensée hostile ; le même sentiment de haine s'éveille en elle et nous revient par un choc en retour...

Par le fait de penser du mal de quelqu'un, nous lui suggérons ce mal. Selon la sensibilité de son organisme et le degré de développement de son individualité, il sera plus ou moins affecté par nos pensées-forces ; et nous pouvons ainsi devenir complices du mal dont nous l'accusons. (Page 77-79.)

...

Les animaux eux-mêmes ressentent les effets de ces forces. (Page 80.)

...

Car nous sentons que nous sommes tous membres d'un seul grand corps, et que nul de ces membres ne peut être lésé sans que tous les autres en souffrent avec lui. (Page 76.)

...

Nous ne sommes que des intendants. (Page 173.)

LA CIME DES ARBRES

de **Bruno Meyssat**

*« je crois que notre vie passée est là,
conservée jusque dans ses moindres détails,
et que nous n'oublions rien,
et que tout ce que nous avons
perçu, pensé, voulu
depuis le premier éveil de notre conscience,
persiste indéfiniment... »*

Henri Bergson

HUIT VUES SUR LE PROJET

1. Sédimentations des répétitions

Un mode de travail particulier

En deux temps

D'abord, en août-septembre 2007, nous travaillons le texte intégral de *Forces* en gardant à l'esprit qu'il ne s'agit là que d'une première partie du travail. Cette mise en scène s'inspire des éléments exposés dans la première partie de ce dossier. Puis en octobre et novembre, il y a une pause dans les répétitions pour un dépôt, une vacance.

En décembre, nous reprenons les répétitions pour un travail où nous « laissons » le texte. Il s'agit d'un cycle d'improvisations à partir des matériaux dégagés lors de l'étape précédente, ils en sont devenus le sujet, le « monde » que nous questionnons. À ce moment-là, le texte travaillé, paysage assimilé, a déjà eu des mélanges subtils avec nos vies quotidiennes. Il porte avec lui la traces de chemins explorés ou écartés lors des premières répétitions ; on y retrouve aussi des actes non réalisés, des pensées fugitives qui insistent. Je porte l'attention de l'acteur sur ce que les répétitions ont laissé en eux comme fantômes, sur la sensation de revenir sur nos pas et sur ce que cela nous procure. Retrouvailles.

Documentaire

L'acteur en improvisation porte aussi une histoire sédimentaire de sa relation au texte, autant sa version « achevée » que toutes les limbes qui l'ont favorisée. Il en est de même pour moi qui les regarde et l'enjeu est que j'en tienne compte.

Un spectacle « visuel » va s'élaborer après qu'a été « mangée et assimilée » l'expérience commune d'un texte. Une composition « silencieuse » va « fictionner » à partir d'un travail investi et délimité en commun.

Les acteurs connaissent le territoire de *Forces* pour l'avoir traversé de nombreuses fois ensemble et solitairement (apanage de toutes les répétitions). Nous sommes déjà allés souvent « derrière la fable » pour en regarder les avatars, en ressentir les ambiguïtés et en vivre les correspondances.

Les acteurs sont « trempés de langage » avant de commencer les improvisations dont les énoncés sont la plupart du temps empruntés au texte. Ces bouts de langage ont déjà en eux provoqué des échanges enfouis mais non encore manifestés. Pour l'essentiel ces énoncés sont choisis selon les nœuds du drame discernés – de façon incarnée – en répétition. Mais ce n'est pas la seule source, je peux provoquer l'imaginaire des acteurs avec des sujets qui croisent de façon indirecte les mondes agités par Stramm, toutefois je regarde toujours leur travail à travers l'optique léguée par le texte de *Forces*.

Je suis attiré par des situations où le documentaire croise la fiction avec une grande intensité. L'improvisation est une projection hors de soi d'un matériel documentaire, elle nous permet de fabriquer les séquences apocryphes d'un texte.

Elle participe du dépliement de cette unité primitive de la parole dont nous avons parlé plus haut. Ces séquences sont ensuite reliées entre elles par un montage qui ne sera pas narratif mais qui croît selon ses propres ressources internes comme un organisme, telle l'écriture.

Toujours le texte de Stramm comme vis-à-vis.

Ce cycle de métamorphoses à partir d'un tel texte risque d'être particulièrement intéressant. Il est au centre du projet.

2. Deux gestes qui cohabitent

Nous souhaitons travailler ce spectacle selon deux approches qu'on oppose souvent à tort. La mise en scène d'un texte et la composition de séquences où priment acteurs, objets, lumières et sons. Toutes deux connaissent de nombreuses correspondances. L'influence de l'innomé peut y être aussi prépondérante pour l'un comme pour l'autre car toutes deux ne sont pas en priorité des activités de communication.

Il nous semble important de rassembler ces deux gestes dans un acte unique et bifront qui ne les oppose pas mais les exalte.

3. À l'attention du spectateur : un projet au sujet du temps

Il s'agit aussi de mettre le spectateur et son activité au centre de ce projet.

Le public, quel que soit le théâtre qu'on lui propose, fournit bien un travail sans lequel la représentation ne saurait rien espérer. Nous l'impliquerons en profondeur.

Ici le spectateur grâce à un texte visitera « une maison » dans son intégralité puis devra la quitter. Il rencontrera ensuite un objet élaboré à partir de matériaux choisis et réemployés de la bâtisse initiale. Ce qui en procédera ne sera peut être plus une maison mais un animal, un jardin, une enfilade de portes ou un corps...

La cime des arbres sera une construction qui procède de l'évanoui, de l'inaperçu ou de l'inaudible propres à l'expérience d'un texte. De plus, il s'agira d'un vécu collégial du public dans le temps partagé d'une représentation, son expérience intime restant toujours inaliénable, propre à chacun. La mise en scène d'un texte nous dépose en principe, du fait de sa cohérence, dans un espace mental dont on devient le co-auteur, responsable d'une participation à la représentation.



« On dirait que les événements futurs, accumulés devant nos vies, pèsent d'un poids énorme sur la digue indécise et fallacieuse du présent qui ne peut plus les contenir. Ils suintent au travers, ils cherchent une fissure pour couler jusqu'à nous...

*S'ouvriront quelque jour les sentiers dérobés
qui joignent ce qui n'est plus à ce qui n'est pas encore. »*

Maurice Maeterlinck (1862-1949)

Extrait de *L'Hôte inconnu*, chapitre « Connaissance de l'avenir », Éditions Grasset, Paris, 1957

4. Surfaces de projection

On parle souvent de ce qui paraît se dérouler sur un plateau, on ne s'attarde pas assez sur la diversité prodigieuse des expériences qu'engendre une représentation pour chaque spectateur particulier. Ce continent commence au-delà de l'accord objectif minimum sur ce qui se déroule sur la scène.

Quand le texte et la fable font défaut affluent encore d'autres enjeux. Ils sont pour le public des invitations à créer, à répondre aux questions : « Qui sont-ils ? Que font-ils ? Où sont-ils ? »

Pour *Forces 1915-2008*, la participation proposée au public pourra s'effectuer alors qu'un accord minimal existe pour tous quant au sujet et aux origines de ce qui se déroule désormais sans paroles.

Le théâtre devient alors un atelier où le texte vient se placer tel un modèle.

On invite le public à continuer de le peindre après son évanouissement en tant que parole. Pour ce faire nous lui proposons, sur le plateau, des surfaces sur lesquelles il peut exercer ses intuitions et recueillir ses projections : des actions montées tel un film silencieux, « une peinture et mouvements ».

5. Revenir sur ses pas

La cime des arbres articule une réalité visuelle et plastique avec les sujets potentiels ou des faisceaux de sujets implicites du texte. Mais le protocole de cette représentation offre aussi au public la possibilité de reconsidérer ce qui lui semblait évident après la première vision du texte, ce qui était explicite lors d'une première écoute. Les événements « ouverts » de cette deuxième partie pourront être pour chacun révélateurs de dimensions occultes, de vécus secrets qu'une écoute habituelle n'aura pas révélés. Encore moins manifestés jusqu'à ce point : les personnages sont toujours là et agissent encore, alors que le texte est terminé...

Ces séquences, vécues comme des transpositions, font repasser devant le spectateur des bribes du drame parlé et écoulé. Elles encouragent à leur tour d'autres apparitions.



6. À propos des spectacles « hors-texte »

*Mon âme exprime des mondes muets*⁶

À l'origine le spectateur est disposé à croire ce qui est raconté, « incarné » devant lui. Il est venu pour ça, pour cette promesse. Mais ceci ne suffit pas à la représentation. Le plateau encourage des apparitions, il engage chez le spectateur le désir impérieux de s'approprier les événements représentés. Ceux-ci de façon intermittente deviennent donc « sans titre » et disponibles pour lui sur scène. Ils scintillent « sur un plateau » afin d'être trouvés par sa sensibilité. Le public invente donc ce qui l'attendait.

Lors de la présentation d'un « théâtre hors texte », l'inconnu afflue en grande quantité par « l'ouvert » laissé par des présences et leurs agissements. C'est un matériel libre, mis à la disposition de celles et ceux qui le regardent. Libre et pourtant structuré, car composé selon ses lois internes où l'aléatoire est transcendé.

Il est destiné à devenir l'occasion d'une co-écriture entre scène et salle : enjeu majeur de ce genre de spectacle. Dans ce théâtre « sans paroles », mais non silencieux, des événements arrivent à des gens. Ils s'enchaînent pour l'essentiel selon des lois propres à ces événements – et non aux gens à qui ils arrivent.

Les personnes qui agissent, comme dans les rêves, ne sont pas de fait distinctes l'une de l'autre, elles sont pour ainsi dire la même : elles représentent le rêveur.

⁶ . Poème « Souvenir » de A. Stramm.

Il en est de même pour l'espace, les objets, les couleurs et les sons. Tous poussent du même germe, ce qui n'est pas le cas heureusement dans la vie courante, sauf à verser dans une vie sous le sceau du songe telle que la décrivent les philosophes idéalistes ou Borgès dans ces effractions fabuleuses comme nous l'avons évoqué plus haut.

Pour ces spectacles l'inconscient joue un rôle prépondérant, celui qui nous fait souvent signe dans notre vie et auquel nous accordons trop peu d'attention. Il est celui qui aime et sait relier les événements entre eux comme s'il aspirait à retourner à son unité première, à reconsidérer le temps successif.

7. L'expérience de relier

Ce projet permet aussi le partage de cette expérience particulière : relier des matériaux ouverts et disponibles par des associations personnelles et imprévisibles. Il nous permet de constater l'activité intense qui nous fonde de façon cachée et nous habite à perpétuité.

S'il y a de l'écriture « contemporaine » ce n'est pas parce que l'auteur vit encore ou vivait récemment, mais parce que c'est le spectateur qui parachève « ici et maintenant » l'écriture en apportant de manière continue l'expérience subliminale de sa vie. Il ressent, il identifie et il « met en relation ». Il arrive que des représentations de textes de Tchekhov produise en définitive de l'écriture

contemporaine.

Devant une toile non figurative – ou une œuvre tout simplement – chacun fait l'expérience de la disparité de son expérience (et des sollicitations qu'il ressent) selon que l'on regarde la peinture en connaissant le titre ou en l'ignorant. Le public d'un spectacle qui en ignore le sujet n'est pas le même que celui qui s'en est fait une idée, en possède une expérience récente.

Pour *Forces 1915-2008*, le référent ne sera pas un arbre, un coucher de soleil ou une femme nue, mais une histoire, une fable qui agence des figures et des événements et qui, de toute façon, en cachait déjà une autre. De plus il s'agit de l'écriture d'August Stramm et de ses ressources particulières.

Il existe un lien entre la forme déployée par Stramm et les enjeux qu'implique un théâtre visuel forgé hors du langage dans une relation où s'abolit le temps successif. Ce n'est pas le sujet qui prime, mais le sujet pris dans un geste et transposé *dans* une forme. Comment l'âme exprime-t-elle ses capacités à transposer ce qu'elle perçoit ?

Indescriptiblement gracieuse.

8. Une composition pour texte et spectateurs

Écrire en regardant

En répétition mon premier travail est de reconnaître puis « nommer » ce qui arrive à l'acteur improvisant sur le plateau, à reconnaître puis « nommer » ce qui m'arrive grâce à l'acteur face au plateau, dans la fugacité, le silence, l'instabilité de tout signe. Le spectateur est invité à faire de même sur le matériel ordonné du spectacle. C'est une expérience qui n'est pas sans rappeler celles qu'on a pu vivre dans l'enfance quand on s'approprie le monde en le reconnaissant.

Reconnaître, c'est aussi deviner de quel endroit regarder un événement pour le comprendre – l'emporter – et le prolonger enfin en devenant son auteur potentiel.

À mon avis c'est l'acte qui pause l'aptitude et la ferveur futures du spectateur. Tant il est vrai qu'on ne cherche pas le propos d'un spectacle ou des événements qu'il montre, on le trouve et on le ramasse.

Une question circule à travers tout le projet et participe de tous ses aspects.

Elle porte sur l'étrangeté de toute vision provoquée par un objet innommé et sur les moyens que l'observateur emploie pour réduire cette discordance et comprendre ce qu'il voit. Mais c'est une histoire qui remonte très avant pour chacun de nous.

Pour qui se retrouve face à une « séquence ouverte » (un accident, une toile, les déplacements de personnes...), ces moyens conduisent la plupart du temps à sécréter de la fiction. En agissant ainsi il obtient une cohérence, un « point de vue », il fait « le point », comme on le dirait en optique. Il coagule une durée afin de s'en saisir, de pouvoir instruire un vis-à-vis face à l'action « qui ne colle pas ». Il ne semble pas qu'il soit possible de vivre indéfiniment « dans l'ouvert », face à un matériel innommé et non orienté. Notre esprit se dote alors de moyens pour constituer une ou plusieurs cohérences possibles. Celles-ci instruisent des liens par des « projections » et convoquent notre histoire secrète. Dans l'espace créé par cet « effort organique » de cohésion, la mémoire s'épanouit et à son tour manifeste ses contenus. Elle nous permet alors de distinguer des situations d'une toute autre importance, des temps intimes évanouis, récits que nous portons.

La place du spectateur correspond à celle du dernier auteur. Nos motivations portent inlassablement sur les capacités mises en œuvre par le spectateur pour admettre dans son réel des situations « trouvées » afin de les déplier encore, et encore.

Car ici toutes les profondeurs sont mouvantes, toutes les hauteurs se dressent comme des tours. Des cimes, la nuit la nuit la nuit !... où ai-je abouti ? Ces temps, j'aboutis toujours en d'autres endroits ! Je vis dans une profonde profonde frénésie. Intérieure ! Intérieure ! Pas extérieure ! Non !

August Stramm

Lettre du front à Chaulnes, 5 mars 1915



ANNEXES

AU SUJET D'AUGUST STRAMM

Nycéphore Burladon, article paru dans *Le Matricule des anges*, n° 038, mars-mai 2002

L'essentiel des œuvres du poète expressionniste allemand August Stramm est enfin accessible. Une voix pionnière, fulgurante, en perpétuelle fusion, adressant « des balbutiements à l'univers ».

On doit à l'inépuisable ardeur des traducteurs Huguette et René Radrizanni et aux Éditions Comp'Act d'avoir comblé une importante lacune éditoriale française en faisant paraître deux volumes qui rassemblent la quasi-totalité des œuvres du poète et dramaturge allemand August Stramm, né en 1874 à Münster (Westphalie) et tombé sur le front russe, à Horodec, le 1^{er} septembre 1915. Pour s'être élaborée sur une très courte période, essentiellement de 1912 à 1915, dans une sorte de rage subite, de possession, ainsi que le rapporte sa fille dans un livre de souvenirs (« *La poésie s'était soudain emparée de mon père, comme une maladie [...] Un démon s'était éveillé en lui*»), son œuvre n'en demeure pas moins incontournable pour qui s'intéresse à la poésie de langue allemande mais aussi, et bien plus largement, à la modernité littéraire.

Constituée pour l'essentiel de huit pièces courtes, trois recueils, deux longs poèmes, deux proses, elle se caractérise au premier abord par une étonnante amplitude de styles. Sa composante théâtrale s'origine dans le naturalisme (*Rudimentaire*), traverse le symbolisme (*Sancta Susanna*, *La Fiancée des landes*), et s'ache-

mine résolument vers l'abstraction (*Forces*, *Éveil* et *Destinée*), vers une sorte de pur événement scénique, de parabole (*Destinée*). Au fil de ces pièces, le langage se densifie de façon radicale et presque irrationnelle, anticipant ainsi directement les expérimentations menées quelques années plus tard par Lothar Schreyer ou Oskar Schlemmer dans le cadre du Bauhaus⁷. Les formes prises par les poèmes de Stramm sont elles aussi très diverses. Elles s'étendent du poème bref, ramassé sur quelques vers (*Fatigue couve / Torpeur somnole / Prière pèse / Soleil blesse / Cajole / Toi Soir*), à de longues compositions cycliques (*Danse*, *L'Humanité*). Son œuvre poétique constitue, par son incessante entreprise de « rabotage et de creusement de la langue » (Alfred Döblin), par son attention « racinaire » aux mots de l'allemand, par sa constante interrogation de l'essence même du langage, par ses puissantes et innombrables hardiesses syntaxiques, lexicales, rythmiques, sa quête obsédante des synesthésies, l'un des sommets de la poésie expressionniste⁸. Elle peut prendre place en toute légitimité aux côtés de celles de Heym, Benn, ou Trakl.

⁷. Fondé en 1919 par Walter Gropius à Weimar, le Bauhaus (littéralement : « maison du bâtiment ») étendit ses recherches à tous les arts majeurs et appliqués, en vue de les intégrer à l'architecture. Selon le dessein de son fondateur, tous ceux qui participaient à l'édification du bâtiment devaient être pénétrés des principes du maître d'œuvre et créer en harmonie avec lui, la partie complétant le tout. Appelés par Walter Gropius, les plus grands artistes du moment y enseignèrent. Le Bauhaus suscita un vif intérêt dans le monde, mais provoqua de fortes réactions dans les milieux politiques allemands. Transféré à Dessau en 1925, puis à Berlin en 1932, il fut définitivement fermé sous l'oppression des nazis arrivés au pouvoir en 1933. (NDLR.)

⁸. L'expressionnisme est un mouvement artistique apparu au début du xx^e siècle, ayant touché de multiples domaines artistiques : la peinture, l'architecture,

Les recherches de « l'administrateur des postes Stramm », ainsi que se plaisaient à le nommer ses détracteurs, laissant entendre par l'allusion à son travail civil que la nature de son style elliptique devait davantage aux techniques de transmission télégraphique qu'à l'auscultation du langage et de ses possibilités expressives, visaient à l'invention d'un langage dans lequel s'accomplirait l'utopie d'une saisie immédiate du réel, un langage dans lequel se concrétiserait l'adéquation totale du sujet à l'objet.

Soumis à cet impératif de faire *être* la sensation singulière dans le mot par tous les moyens possibles (réduction des mots aux racines expressives, agglutination de ces racines, néologismes, agrammaticalités...), le langage se trouve nécessairement pro-

la littérature, le théâtre, le cinéma, et la musique, etc. L'expressionnisme peut se définir comme la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Les représentations sont souvent basées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive. Celles-ci sont le reflet de la vision pessimiste que les expressionnistes ont de leur époque, hantée par la menace de la Première Guerre mondiale. Les œuvres expressionnistes mettent souvent en scène des symboles, influencées par la psychanalyse naissante et les recherches du symbolisme. Au début du xx^e siècle, ce mouvement profondément ancré dans l'Europe du Nord (en particulier l'Allemagne) est une réaction à l'impressionnisme français. Alors que l'impressionnisme décrit encore la réalité physique, l'expressionnisme lui ne s'attache plus à cette réalité et la soumet aux états d'âme de l'artiste. L'expressionnisme rompt aussi avec l'impressionnisme à travers une forme agressive : couleurs violentes, lignes acérées. Il s'inscrit alors dans la continuité du fauvisme qui commence à s'épuiser et dont les principaux représentants s'éloignent plus ou moins brutalement : Matisse, Marquet, Van Dongen, Braque, Derain, Friesz et Vlaminck. Pour autant l'expressionnisme n'est pas vraiment une école, mais plutôt une réaction contre l'académisme et la société. (NDLR.)

pulsé en dehors de son propre cadre de signification traditionnelle : il devient l'espace d'accomplissement d'un acte de communion cosmique, de l'arrachement de la création au néant originel. Il s'agit ainsi pour Stramm de réinventer totalement le rapport du moi aux mots et aux choses en inscrivant au centre de l'entreprise d'écrire un impératif « sensualiste » de tension musicale, c'est-à-dire de sonorité et de rythme.

Mais cette entreprise, qui peut, sur un plan formel, donner l'impression de recouper ici ou là celle des futuristes, ne trouva d'oreilles attentives que dans le cours de la dernière année de la vie de Stramm, une fois scellée, à la toute fin du mois de mars 1914, une forte amitié avec Herwarth Walden et la revue *Der Sturm*.

Depuis la création de sa revue (1910), Walden s'était davantage intéressé aux avant-gardes artistiques (Die Brücke, Kokoschka, Der Blaue Reiter, les cubistes, les futuristes...) qu'à la littérature, et il se contentait en la matière de prolonger la poétique d'Arno Holz (dont l'œuvre majeure et monumentale, *Phantasia*, a été publiée partiellement chez Comp'Act en 2003).

Il vit cependant immédiatement dans les recherches de Stramm le désir de remettre profondément en question la rationalité comme mode privilégié de la connaissance du monde et de l'expérience esthétique, et d'atteindre à une pure expressivité. Walden fut frappé de la convergence de cette recherche de l'absolu avec le projet

élaboré par de nombreux peintres qu'il exposait et défendait à cette époque, et tout particulièrement Kandinsky. La rencontre faite, tout s'enchaîna très vite. Stramm devint en l'espace de quelques semaines le « poète maison » du *Sturm* qui publia la quasi-totalité de son œuvre entre avril 1914 et octobre 1916 (en revue, puis en volumes). Mais une balle perdue dans un marécage ukrainien devait mettre un terme à cette aventure... pour laisser place à une autre.

Car l'œuvre de Stramm, qui s'était construite sans l'accompagnement d'aucune théorie, devint à partir de 1916 le prétexte d'une vaste entreprise de théorisation. Walden se lança en effet à cette date dans l'élaboration d'une poétique générale, d'orientation abstraite, voire constructiviste, la « *Wortkunsttheorie* ». Celle-ci fut initiée sur la base d'une imitation formelle des procédés d'écriture de Stramm, tout en abandonnant la visée ontologique primordiale de cette dernière. Le destin posthume de Stramm ne devait toutefois pas se cantonner au cercle restreint des poètes gravitant autour du *Sturm* (Blümner, Heilblutt, Runge, Behrens...). Par les très nombreuses innovations dont elle fut porteuse, son œuvre exerça une influence réelle sur de nombreux écrivains d'avant-garde, sur Kurt Schwitters, Jean Harp, Otto Nebel ou Arno Schmidt, par exemple, et jusque dans les années 60 sur la poésie concrète d'Ernst Jandl et de Gerhard Rühm. La lecture des œuvres de Stramm, un siècle ou peu s'en faut après sa disparition, reste une affaire de toute actualité.

LE LANGAGE POÉTIQUE DE STRAMM

Vers un art absolu

René Radrizzani, article paru dans *LEXI/textes* 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2007

« *Personne n'a poussé l'expressionnisme aussi loin dans la littérature ; il tournait, rabotait, creusait la langue jusqu'à ce qu'elle se plie à sa volonté* », écrit Alfred Döblin à l'annonce de la mort du poète.

L'expressionnisme est un mouvement qui vise l'essentiel, une quête de « l'homme nouveau », authentique, en révolte contre les conventions, contre le père, la société, les formes traditionnelles ressenties comme hypocrites. Or Stramm ne s'insurge pas simplement contre l'ordre social, mais, dans une démarche radicale, remet en question l'instrument même de son art : la langue et ses structures. Le 29 décembre 1914, il écrit à sa femme : « *Te souviens-tu comme j'étais toujours insatisfait de tout ce qu'on appelait art ?* »

Ce n'est que dans deux lettres à son éditeur et ami Herwarth Walden qu'il s'exprime sur sa conception poétique :

« *Le 22 mai 1914. Ci-joint, je vous envoie le poème que vous me demandez, et cela en deux versions. Elles ne se distinguent que par un seul mot. La version marquée d'une croix me paraît plus forte et meilleure. "Welkes Laub" a une sonorité plus douce, plus mélodieuse, mais – pour ma sensibilité – plus vague, tandis que "Laubwelk" [néologisme !] contient davantage la notion de parfum, qui m'importe ici.* » (À propos d'*Untreu/Infidèle*.)

« Le 11 juin 1914. Ci-joint, je t'envoie les corrections. Il y a là quelques vétilles. Je mentionnerai surtout l'avant-dernière ligne, où le mot "schamzerpört" [néologisme] est devenu "schamzerstört". J'ignore s'il y a simplement une erreur de lecture, ou si c'est le sens du langage du typographe qui intervient. En tout cas, "schamzerpört" me dit davantage. La honte [Scham] et l'indignation [Empörung] luttent ensemble, et la honte devient écrasante. Même "schamempört" n'exprime de loin pas tout cela ; en outre, l'essence du mot "empören" ne réside à mon avis pas dans le préfixe "em-", qui n'a de signification tout au plus que pour l'explication linguistique, pour le sentiment la notion d'indignation réside exclusivement dans le "pören" ou plutôt tout entière dans l'unique phonème "pö"... C'est pourquoi je tiens "schamzerpört" pour le seul mot qui exprime tout, en cet endroit. Je me méfie d'un typographe qui réfléchit ! » (À propos de Freudenhaus/Maison de joie.)

La poétique de Stramm est condensée dans ces deux brefs passages :

- les synesthésies ou « correspondances » : sons, couleurs, parfums et significations se répondent ;
- la recherche d'une densité optimale : trouver ou forger « ce seul mot qui exprime tout » ; les syllabes qui n'ajoutent rien au sens tombent, le vocabulaire tend à se réduire uniquement aux racines, à l'essentiel ;
- le caractère unique du poème, perpétuelle création originale ; d'où des néologismes tels "schamzerpört" ou "Laubwelk", qui ne sont pas destinés à entrer dans un vocabulaire conventionnel ;

– l'importance du rythme et des sons, ceux-ci ayant une valeur expressive.

Le sens ne se réduit pas aux significations des mots, il réside dans l'unité de l'ensemble. Le poème est un organisme où signification, son et rythme s'équilibrent dans un geste expressif de caractère unique. Stramm rejoint cette origine du langage où signification et musique ne font qu'un. Ses textes doivent être lus à voix haute.

Pour Stramm, les sons ne sont pas une simple ornementation de la parole : ils en sont la source, ont en eux-mêmes un poids, une couleur, une signification, de même que dans la peinture absolue, non figurative, les lignes et les couleurs ne sont pas de simples qualités, des accompagnements, mais des essences, porteuses d'une dynamique et d'un sens.

Stramm et Otto Nebel représentent dans le domaine des lettres ce que sont Kandinsky et Mondrian pour la peinture, Schönberg et Webern pour la musique, Vera Skoronel et Palucca pour la danse : créateurs d'un art entièrement porté par les éléments qui constituent son essence même (couleurs et lignes, sons et rythmes, gestes, chargés de leur valeur expressive), que nous appellerons « art absolu ».

L'art absolu n'est plus reproduction, « imitation de la nature », mais production.

N'étant plus « reproduction », cette poésie tend à supprimer la distance entre le moi sujet et le monde objet.

Alors que les premiers poèmes saisissaient encore, dans une approche phénoménologique, une image extérieure, Stramm évolue vers la notation d'émotions, vers une intériorisation de plus en plus profonde (« *Ton sourire pleure dans mon âme* » ; *Infidèle/Untreu*).

Et soudain, tout bascule : le propos n'est plus d'observer et de noter des images ou des émotions, mais d'exprimer la mouvance lyrique du moi. Le poème n'est plus « communication », mais « communion » ; nous ne sommes plus confrontés à un « objet », mais devenons le sujet même du mouvement lyrique, plongé dans l'univers et ne faisant qu'un avec lui. Il ne s'agit plus de capter le réel, mais de se fondre dans son mouvement.

Ainsi, la volonté de serrer le réel aboutit à l'identification du sujet avec le monde et abolit la différence entre univers intérieur et extérieur :

« *J'ai parfois l'impression que nous formons un seul et même être indivis. La distance est nulle. C'est ainsi que je sens parfois le monde comme moi. Tout l'univers ! ... ce sont des moments d'une ivresse merveilleuse. Pas une ivresse. Le langage n'a pas de mot pour cela. Il est raison et je suis sentiment ! Rien que sentiment dans de tels moments.* » (Lettre du 23 février 1915 à Walden.)

Du coup, la langue de Stramm transcende la conception de la linguistique classique saussurienne. Comme il n'y a plus de distance entre le moi et l'objet, plus d'extérieur s'opposant à l'intérieur, le mot n'est plus un signe, un signifiant désignant un signifié, mais

le support d'une dynamique interne. Le langage ne désigne plus, il incarne. Dans les longues séries d'infinitifs de *L'Humanité*, de *Souffrance de l'univers*, nous ne sommes pas en face d'un tableau, mais saisis, entraînés dans le mouvement du devenir.

La fusion du moi et de l'objet va de pair avec le primat du sentiment, de l'émotion. Car toute prise de conscience supposerait une distance avec son objet :

« *L'être sensible est vérité. Vérité. Inconsciemment ! Inconsciemment ! La conscience est mensonge... Je ne suis pas moi, pas une personne. Je me sens univers ! Tout l'univers ! Je suis conscient de l'inconscient ! Que les raisonnables en rient... Univers est tout. Pas sens, pas raison, pas vue. Tâter entendre ! Ressentir ! Ressentir ! Quel mot céleste. Où y a-t-il des mots pour les mots. Je suis ivre. Je n'ai pas de mots, que des balbutiements. Balbutiements ! J'adresse des balbutiements à l'univers et l'univers balbutie. Et là, balbutier lutter s'enlacer et tomber en pleurs blessés dans la souffrance se séparer toujours et toujours à nouveau !* » (Lettre du 25 février 1915 à Walden.)

Le langage tend à devenir de plus en plus concis, puis à dépasser, transcender la parole, à devenir balbutiement expressif, puis silence. C'est ce qu'on observe dans les poèmes brefs de *Gouttes de sang* et dans les dernières pièces de théâtre.

Le silence a chez Stramm une fonction fondamentale : il n'est pas une simple césure dans le discours, une suspension de la voix, mais le tréfonds d'où émerge la parole pour y replonger. Les silences ont une plénitude lourde de sens.

La langue (lexique et syntaxe) et les formes sont d'une richesse et d'une nouveauté prodigieuses.

Abstraction faite de la conjonction « *und* », des articles définis, des prépositions et des pronoms personnels, possessifs et réfléchis, près de la moitié des vocables n'apparaissent qu'une seule fois dans l'ensemble de l'œuvre. Cela montre à quel point chaque poème est un événement singulier, pour lequel il s'agit de trouver « le seul mot qui exprime tout en cet endroit ». Et près d'un cinquième de ces noms, adjectifs, verbes et adverbes, sont des néologismes !

La syntaxe est tout aussi originale que le vocabulaire.

Dans ces poèmes, il n'y a aucune subordonnée. Comme Webern, Stramm pourrait dire : « Dans ma musique, tout est essentiel (*Hauptsache*) », rien n'est secondaire. La poésie de Stramm est plénitude dans le présent.

Par conséquent, il n'emploie que des présents actifs ou des infinitifs. Environ 90 fois, un verbe intransitif est employé transitivement : « *Der Raum kreist Tränen* » (« *L'espace brasse des larmes* » ; *Die Menschheit/L'Humanité*) ; cela montre le caractère actif, dynamique de cette poésie. Ainsi souvent, un état d'âme, une disposition de l'esprit devient sujet d'une action : « *Des angoisses... creusent... la tombe vorace* » (« *Ängste... schaufeln... die gehre Gruft* » ; *Zagen/Découragement*).

La construction de la phrase, téméraire, n'est jamais gratuite. En voici trois exemples :

– deux sujets échangent leur verbe : « *Matous embaument/Pétales ronronnent* » (« *Kater duften/Blüten graunen* » ; *Mondschein/Clair de Lune*) ; le ronronnement des matous et le parfum que répandent les fleurs se fondent en une seule et même ambiance ;

– la fusion avec la femme est si intense que « *Ton sang tâtonne sous mes doigts* » (« *Nach meinen Fingern tastet dein Blut* » ; *Erfüllung/Assouvissement*) : sujet et objet sont interchangeables ;

– « *Un regard/A, – /Est !* » (« *Ein Blick/Hat/Ist !* » ; *Sehnen/Désir*) : on passe de l'ordre de l'attribut à celui de la substance.

Parfois, les structures syntactiques se dissolvent, et il ne reste qu'une suite de racines aux flexions indéterminées, un choc de mots et d'impressions.

L'éventail des formes va du très bref, de l'instant d'éternité (*Soir/Abend, Sous le Feu/Im Feuer*), au très long poème, au mouvement infini (*L'Humanité*) ; et là aussi, aucune forme ne se répète : chacune est unique.

N'employant que le temps présent et les formes actives ou infinitives, la poésie de Stramm saisit l'instant présent en devenir :

« *Au-dessus de moi dans un buisson un rossignol chante à travers l'odeur de roussi et les cadavres en décomposition. Ce que je suis et comment je suis, je ne le sais pas. Je me sens seulement fort, très fort face à l'instant [présent]. Tout ce qui est au-delà ou derrière est mort. Et pourtant ! Étrange la mort et la vie sont un. C'est un tissage artistique [Kunstweben]. Mort et vie sont un. La vie est la surface et la mort est l'espace infini derrière. Derrière. Le fondement. Les deux ne*

font qu'un. Sans interruption la vie traverse l'espace, sombre et réapparaît, ou ne réapparaît plus. Vivre éternellement et être éternellement mort est un même sentiment. L'étonnement, la surprise de s'éveiller toujours à nouveau dans l'un des deux après avoir appartenu aux deux à parts égales. » (Lettre du 27 mars 1915 à Walden.)

Toutefois, pour Stramm le présent n'est pas immobile. La vie n'est pas figée. Le présent est dynamique, mouvement, moment d'un devenir :

« Je ne sens pas encore d'être, seulement un devenir partout. tre naturellement dans le sens habituel des critiques. "Garde à vous, fixe" [Stillgestanden] "terminé" ! pour moi seul le devenir=être existe, mais l'être [figé] est la mort ! Existe-t-elle ? Je ne l'ai pas encore vue dans ma vie, dans tout ce qui nous entoure... De là proviennent les divergences dans tous les concepts. Seule la distance au monde [Weltfremdheit] connaît le monde, est connaissance du monde. [Or,] ce que je connais, je ne le vis plus. C'est vécu. Mais seul ce qu'on vit [dans le présent] vaut la peine de vivre, est la vie ! Pour autant je n'ai pas besoin de faire un pas, je n'ai même pas le droit de le faire. Car tout ce qui est intentionnel est une fausse voie, toute raison est non-sens. Un péché contre l'inconscient, qui seul a la force le pouvoir de donner forme, de devenir ! Intention et raison sont des éclaboussures fortuites sans but, sans goût, inutiles dans une grande demeure, dans le palais de l'inconscient. Mais là aussi les mots ne fournissent pas le concept. Nous n'avons pas de mots pour nos concepts. Nous qui sommes en devenir ! Ou plutôt nous "qui devenons" [wir Werder]. Celui "qui se

fige dans l'être" [Der Ister] est un menteur et seul celui qui devient est animé, véridique dans la vérité. » (Lettre du 21 mars 1915 à Walden.)

Comme pour Kandinsky, Mondrian, Schönberg, Webern, l'art absolu de Stramm repose sur une expérience mystique de l'être, du moi dans l'univers.

FORCES

Un bloc erratique dans le théâtre de Stramm

René Radrizzani, article paru dans *LEXI/textes* 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2007

Grâce à un carnet de notes, nous savons que Stramm ébaucha *Forces* du 2 avril à la mi-mai 1914. Les brouillons concernent des passages de la première partie jusqu'au début de la V^e. La pièce semble donc avoir été pratiquement achevée. Et pourtant, elle fut d'abord écartée au profit d'*Éveil*, écrit de fin mai à fin juin et publié en octobre 1914 dans *Der Sturm*. Ce n'est qu'à la mi-janvier 1915, lors d'un congé entre deux batailles, que Stramm reprend *Forces*, y met la dernière main en un jour, pour la faire publier en mars 1915 dans *Der Sturm*.

Pourquoi *Éveil* prend-il un caractère d'urgence au point d'écarter une pièce presque terminée ? C'est qu'*Éveil*, contrairement à *Forces*, s'inscrit dans l'évolution qui, de *Sancta Susanna*, en passant par *La Fiancée des Landes*, aboutira à *Destinée*. Voici les traits principaux de cette dramaturgie :

- le thème central de ces pièces est la conquête, par une connaissance approfondie de soi et une ouverture sur le monde, de l'identité de l'être humain affrontant le carcan social ;
- alors que les personnages de *Rudimentaire* croupissent encore dans une existence de mensonge et d'inactivité totale, *Sancta*

Susanna trouve son identité en assumant son corps, sa sexualité, bravant à la communauté religieuse qui l'entoure ;

– Marouschka, la fiancée des landes, retrouve son vrai père, sa vraie patrie, en luttant contre ceux qui l'en ont détournée ;

– Lui, dans *Éveil*, d'abord confronté à une foule hostile et empêtré dans une liaison, rencontre l'amour vrai, se souvient de son essence de créateur, et se voit finalement reconnu par les hommes comme maître bâtisseur ;

– dans *Destinée*, Lui s'éloigne graduellement de la société pour atteindre des sommets dans une solitude partagée avec Elle, reconnaît sa nature de « rayonneur » et créateur, puis revient sur terre où il est acclamé comme un père.

D'une pièce à l'autre, il y a un net crescendo dans la conquête de l'intériorité et dans l'acquisition de forces créatrices, actives. Plus les hommes prennent de distance avec la société, plus leur univers s'ouvre sur la nature, sur le cosmos. Les conceptions de Stramm convergent avec celles de l'écrivain Paul Scheerbart et de l'architecte Bruno Taut⁹, deux artistes dont il fait la connaissance en juin 1914, grâce à Herwarth Walden.

En effet, *Rudimentaire* se passe dans une chambre étouffante et obscure.

⁹. Dans *Architecture de verre*, paru en 1914 aux Éditions du *Sturm*, Scheerbart affirme que notre culture est le produit d'une architecture qui nous fait vivre dans des espaces fermés et que seules des constructions de verre, ouvertes sur le monde, la feront progresser. Ces idées seront réalisées en 1914 par l'architecte Bruno Taut dans le *Palais de verre* de l'exposition du *Werkbund* à Cologne.

Sancta Susanna se déroule de nuit, dans une église ; mais l'appel à la révolte, à l'affirmation des sens, provient des effluves et des chants d'oiseaux pénétrant par la fenêtre ouverte.

Dans *La Fiancée des landes*, il y a alternance d'épisodes maléfiques dans une cabane sombre et de scènes lumineuses en plein air ; à l'avant-dernier tableau on assiste de nuit, dans la cabane, à une tentative de viol et à un meurtre, avant que la pièce ne se termine sur le jour nouveau et la réconciliation.

Éveil commence dans une chambre d'hôtel et dans la confusion ; il faut que la fenêtre vole en éclats, que le mur s'écroule pour que le regard s'ouvre sur le monde et se lève vers une étoile scintillante.

Destinée conduit le héros d'un jardin obscur vers un observatoire sur des cimes de glace, puis vers des régions qui rayonnent parmi des étoiles baignant l'univers, avant qu'il ne revienne en tant que rédempteur sur une terre glacée.

Cette opposition entre espaces fermés et ouverts va de pair avec la progression d'une lumière de plus en plus empreinte de spiritualité.

Parallèlement, l'expérience de l'amour évolue d'une rencontre purement charnelle à une communion des âmes. L'intuition du corps, très marquée chez Stramm – voir son recueil de poésies *Toi* – va d'une révélation des désirs charnels, dans *Sancta Susanna*, à la conquête d'un corps de lumière dans *Destinée*. Stramm est ici très proche de Kandinsky, de Schönberg, et de Gertrud Grunow qui enseigna au Bauhaus de Weimar une méthode fondée sur les

sons et les couleurs, sur les ondes sonores et lumineuses. On est là au cœur de l'expressionnisme.

Enfin la langue tend vers une concentration et une concision extrêmes, vers une raréfaction des mots, qui prennent une densité, un poids toujours plus grands. Stramm note dans son carnet : « *Un geste verbal est un coup de poignard.* »

Le théâtre de Stramm s'achemine vers un art total, un *Gesamtkunstwerk*. Les didascalies, très détaillées, ne sont encore dans *Rudimentaire* que de minutieuses descriptions d'intérieur, comme dans le théâtre naturaliste d'Arno Holz ou de Gerhart Hauptmann. Mais elles évoluent d'œuvre en œuvre vers un véritable ballet de symboles. L'aspect visuel n'est donc plus simplement cadre ou arrière-plan, mais une composante essentielle. Cela vaut évidemment aussi pour la parole. La musique, loin d'être absente, se trouve précisément dans cette langue de Stramm, où les sonorités et les rythmes ont une valeur fondamentale. Un art total, ce théâtre ne l'est pas seulement parce qu'il combine diverses disciplines artistiques, mais parce qu'il s'ouvre progressivement à l'univers entier. Notons encore que le *Gesamtkunstwerk* de Stramm ne doit rien à Wagner, contrairement à celui de ses contemporains Scriabine et Schönberg.

Ce n'est pas un hasard si *Destinée*, l'aboutissement de ce théâtre total, est – comme *Le Chemin de Damas* de Strindberg (1898-1901), *Du matin à minuit* de Georg Kaiser (1912), *La Conversion*

d'Ernst Toller (1917) – un drame à stations. Depuis les cortèges du Moyen Âge en passant par le *Faust* de Goethe, cette forme théâtrale marque, par sa structure même, l'évolution, la rédemption d'une âme. *Destinée* parcourt à elle seule tout le cheminement du théâtre de Stramm.

Forces, si l'on excepte la concision du langage et le ballet de symboles, reste en marge de cette dramaturgie. Pas de conquête de son identité ou de rédemption ; au contraire, Elle se lamente : « *J'ai toujours été pauvre, je n'ai jamais ce que je possède* ». Par la fenêtre ouverte de la pièce sombre où se noue le drame, il n'entre pas de parfum de fleurs ou de chant d'oiseaux, mais des feuilles mortes, suggérant un enterrement. Il n'y a aucun vrai rapport à la nature, à part l'invitation à chevaucher sous un beau clair de lune. Au lieu de s'opposer aux valeurs sociales, le drame repose sur les conventions de l'époque ; le duel d'un mari qui se croit outragé. L'amour n'est ni charnel ni spirituel, mais plutôt désir morbide de possession.

L'action est un chassé-croisé de quatre personnages, Elle, Lui, L'amie, L'ami, un quatuor, où cependant c'est Elle qui tient le rôle principal.

Elle surprend son mari en train de flirter avec L'amie et lui déclarer qu'elle est « *indescriptiblement gracieuse* », une parole qui la blesse mortellement. Désormais, Elle décide de se venger. Elle enlève son alliance, qui « *lui fait mal bien qu'elle soit assez grande* » et tente de séduire L'ami qui, sur le point de se fiancer avec

L'amie, se montre réticent. Sortant le grand jeu, Elle déclare alors à son mari que L'ami « *l'a touchée* », contraignant ainsi les deux hommes, selon le code d'honneur de l'époque, à se battre en duel. Auparavant, Elle s'est assurée que L'ami est un redoutable tireur, et envoie donc le mari à la mort. En présence de son cadavre, Elle s'emploie à détruire moralement L'amie. Celle-ci s'étant effondrée sans connaissance, Elle lui coupe les lèvres, afin de l'empêcher à jamais de baiser, et les jette à des chiens en rut. Puis Elle prend du poison pour mourir sur le corps de son mari.

Un tissu dense de symboles sous-tend le drame : feuilles mortes, alliance, tasse qu'Elle laisse tomber en la tendant à L'amie, verre du mari où L'amie trempe ses lèvres, multiples allusions au feu qui allume les cigarettes et les passions, et finalement une statuette de Vénus, déesse de l'amour, mise en pièces.

Partant d'une situation conventionnelle, le drame évolue vers des sommets de violence dans les actes et les paroles qui rappelle, voire surpasse Strindberg.

Le titre *Forces*, qui figure dès le premier brouillon dans le carnet de notes, reste énigmatique. S'agit-il de pulsions qui nous poussent de l'intérieur ou de forces maléfiques qui planent sur nous ?

Qu'est-ce qui a incité Stramm à écrire cette œuvre qui se situe si nettement en marge du message qu'il nous délivre dans les autres pièces ? Nous ne le savons pas. À l'époque où il conçoit *Forces*,

Stramm est partagé entre deux femmes : son épouse, à laquelle il reste très attaché bien qu'elle ne comprenne rien à sa poésie, et Nell, la femme de l'éditeur Walden, dont il vient de faire la connaissance et qui était convaincue qu'il l'épouserait après la guerre. Par ailleurs, le thème du duel le préoccupait : dans son carnet, il note le 8 avril qu'il a réglé à l'amiable une rencontre (un duel) prévu pour le 10. Il est possible que ces tensions aient alimenté la trame de cette pièce, sans bien entendu l'expliquer réellement.

Le suicide d'une femme est un thème récurrent dans son théâtre : *Le Sacrifice* (perdu) avait pour sujet la figure historique de Charlotte Stieglitz, cette jeune fille s'était donné la mort dans l'espoir – qui ne se réalisa pas – que la douleur ressentie à sa perte transformerait son peu talentueux mari, membre du groupe *Junges Deutschland*, en auteur génial. Dans *Le Mari*, Lotte, surprise en flagrant délit avec son amant, s'empoisonne elle aussi pour éviter d'affronter le scandale et pour ne pas retourner auprès de son mari.

Tous ces éléments ne suffisent cependant pas à éclairer le mystère du choix de ce sujet. Comme le démontrent les lettres qu'il envoie depuis le front à son éditeur Herwarth Walden, Stramm se sentait lui-même perplexe devant cette pièce, alors qu'il était très satisfait d'*Éveil* et de *Destinée*.

Le 16 décembre 1914 après avoir reçu *Éveil*, il écrit : « *Merci ! Un grand merci ! Je viens de relire l'œuvre et elle me plaît. Cela semble être mon style actuel* » ; et le 23 mars 1915 à propos de *Destinée* : « *Je le tiens pour le plus fort jusqu'à présent ! Jusqu'à présent !* »

Mais le 21 mars, à la réception de *Forces*, il déclare : « *Ce que je dis de Forces ? Eh bien, tout d'abord j'admire le travail d'impression impeccable ! C'est grandiose ! Mais ensuite ? Lorsque je vois quelque part un bloc erratique, j'ai un sentiment comparable. J'éprouve des regrets, quelque chose me fait de la peine pour lui. Je ne sais pas quoi et je passe à côté de lui, me sentant petit et timide. Quelque chose dans ce genre. Oppressé et fier. Oppressé ou fier ? Je ne sais pas. En tout cas, la pièce est, et pour moi n'appartient plus au devenir qui me concerne. Elle doit maintenant s'affirmer elle-même et montrer si elle en est capable.* »

Forces reste une énigme. Espérons que ce « bloc erratique » sera capable de s'affirmer.

BIOGRAPHIE D'AUGUST STRAMM

René Radrizzani, article paru dans *LEXI/textes* 11, Théâtre National de la Colline/L'Arche Éditeur, Paris, 2007

Notice biographique

August Stramm naît le 29 juillet 1874 à Münster en Westphalie, dans un milieu modeste. Il fait carrière dans l'administration centrale des Postes (Inspecteur des Postes à Berlin dès 1909, année où il obtient son doctorat) et dans l'armée (capitaine de réserve en 1913). En 1902, il épouse Else Krafft, auteur de poésies et de textes qui connaissent un certain succès dans la *Gartenlaube*, le journal des familles de l'époque. Ils ont deux enfants : Inge (1903) et Helmut (1904). Stramm peint avec talent, dans un style impressionniste, joue du violoncelle, et écrit de 1902 à 1911, en dilettante – peut-être dans un esprit de compétition avec sa femme – des légendes africaines (perdus), le drame *Les Paysans* (*Die Bauern*), calqué sur *Florian Geyer* de Gerhart Hauptmann et, dans un style plus maîtrisé, *Le Sacrifice* (*Das Opfer*, perdu) et les pièces en un acte *Le Mari* (*Der Gatte*) et *Les Stériles* (*Die Unfruchtbaren*).

Vers 1912 ou 13, selon le témoignage de sa fille, « le démon de la poésie s'empare de lui » ; il écrit un certain nombre de poèmes qu'il a l'intention de regrouper dans un recueil, *Le Cercle*, et les pièces *Rudimentaire*, *Sancta Susanna*, *La Fiancée des Landes* (*Die Haidebraut*). Aucun éditeur ou journal n'accepte ces textes, avant qu'il ne s'adresse à Herwarth Walden, le directeur de la revue et de la galerie d'art *Der Sturm*. La rencontre, en mars 1914, est capitale : Walden voit en Stramm celui dont l'œuvre incarne la nouvelle poétique, et qui durant de nombreuses années va donner le ton à sa revue litté-

raire. Pour Stramm, Walden sera l'ami qui le comprend, le tire de son isolement, lui fait connaître des artistes et des écrivains, et surtout lui permet de mûrir et radicaliser ses idées. De mars à fin juillet 1914, Stramm écrit l'ensemble des poèmes du recueil *Toi (Du)*, le long poème *L'Humanité* (*Die Menschheit*), les monologues intérieurs *Le Dernier* (*Der Letzte*) et *Attente* (*Warten*) et les pièces *Forces* (*Kräfte*) et *Éveil* (*Erwachen*). La diversité des tons et des formes et la fulgurante évolution qui, en l'espace de quelques mois, partant du naturalisme (*Rudimentaire*) et passant par l'impressionnisme (*Sancta Susanna*, *La Fiancée des Landes*) aboutit à un expressionnisme exacerbé (*Forces*, *Éveil*), puis au mystère moderne (*Destinée*), font de cet homme de quarante ans un cas unique dans la littérature universelle. Lorsque la guerre éclate, le capitaine Stramm est mobilisé dès le 2 août et engagé sur le front ouest. Dans un premier temps, l'horreur de la guerre ne lui permet plus d'écrire. Dès novembre, il se met à griffonner des poèmes, plus tard recueillis sous le titre *Gouttes de sang* (*Tropfblut*) et *Souffrance de l'univers* (*Weltwehe*), et écrit, dans le train qui le ramène le 22 janvier 1915 au front, le drame cosmique *Destinée* (*Geschehen*). À la mi-avril, il est envoyé sur le front oriental. Après avoir participé à soixante-dix batailles, il tombe le 2 septembre à Grodek comme dernier homme de son bataillon. Inhumé d'abord au cimetière juif de Horodec, sa dépouille sera transférée en 1928 à Berlin-Stahnsdorf.

Walden continuera à publier les œuvres de Stramm et à lancer dans sa revue les auteurs qui prolongent son œuvre, notamment Lothar Schreyer (*Kreuzigung/ Crucifixion*), Kurt Schwitters (*ursonate*) et Otto Nebel (*Zuginsfeld, Unfeig*).

Bibliographie

Éditions originales

Poèmes et prose

Du/Liebesgedichte, *Der Sturm*, Berlin 1915, 1917^I, 1919^{III} ; *Die Menschheit*, *Der Sturm*, Berlin, 1917 ; *Weltwehe*, in *Sturm-Abende / Der Sturm*, Berlin, 1918 ; *Tropfblut*, *Der Sturm*, Berlin, 1919 (contient les poèmes de guerre pour lesquels Stramm avait choisi le titre *Gouttes de sang*, et des poèmes épars, antérieurs à *Du*). [Les poèmes de ces recueils, tous écrits entre fin 1913 et juin 1915, parurent de mai 1914 à septembre 1915 dans la revue *Der Sturm*.]

Der Letzte, in *Sturm-Abende / Der Sturm*, Berlin, 1918. [Paru dans *Der Sturm*, octobre 1916.]

Théâtre

Sancta Susanna, *Sturm-Bücher* I, Berlin, 1914.

Rudimentär, *Sturm-Bücher* II, Berlin, 1914.

Die Haidebraut, *Sturm-Bücher* IV, Berlin, 1914.

Erwachen, *Sturm-Bücher* V, Berlin, 1915.

Kräfte, *Sturm-Bücher* VIII, Berlin, 1915.

Geschehen, *Sturm-Bücher* XI, Berlin, 1915.

[Ces pièces, écrites entre 1913 et janvier 1915, parurent de mai 1914 à novembre/décembre 1915 dans la revue *Der Sturm*.]

Die Unfruchtbaren (écrit entre 1910 et 12), *Sturm-Bücher* XII, Berlin, 1916.

Der Gatte (écrit en 1909), in August Stramm, *Das Werk*, Éditions Limes, Wiesbaden, 1963. [Paru d'abord dans *Das dramatische Theater*, Heft 1, Leipzig (Schauspielverlag) 1924.]

Die Bauern (écrit de 1903 à 1905, puis remanié) in August Stramm, *Das Werk*, Éditions Limes, Wiesbaden, 1963.

Das Opfer (écrit vers 1906/1907, créé le 30 avril 1928 au Landestheater Gotha), et *Der Krieg* ou *Bluten* (esquissé en 1914/1915) resté inachevé, sont perdus.

Correspondance

Briefe an Nell und Herwarth Walden, M. Trabitzsch éd., Éditions Sirene, Berlin, 1988.

Fünfundzwanzig Briefe an seine Frau, A. Jordan éd., in August Stramm, *Kritische Essays*, Éditions E. Schmidt, Berlin, 1979.

Édition critique

August Stramm, *Das Werk*, R. Radrizzani éd., Éditions Limes, Wiesbaden, 1963 (poèmes, proses et théâtre complets ainsi que des extraits de lettres).

Éditions françaises

August Stramm, *Théâtre et correspondance*, texte français Huguette et René Radrizzani, Chambéry Éditions Comp'Act, Chambéry, 2000 (contient toutes les pièces, sauf *Die Bauern* et *Die Unfruchtbaren*, ainsi qu'un choix de lettres).

August Stramm, *Gedichte und Prosa/Poèmes et prose*, texte français H. et R. Radrizzani, Éditions Comp'Act, Chambéry, 2001 (édition bilingue intégrale, avec quelques inédits).

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

Bruno Meyssat

né en juillet 1959. Réside à Lyon.

Fondation de Théâtres du Shaman en 1981.

Metteur en scène associé au Centre dramatique national de Grenoble (1991-1994).

Réalise les scénographies et lumières, notamment de :

– *La Nouvelle Atlantide* de Jean-Claude Risset (Nuits de la Fondation Maeght, 1987),

– *Ophanim II* de Luciano Berio (Nuits de la Fondation Maeght, 1988).

A travaillé avec L. Ferrari, F. Bayle, M. Redolfi, B. Parmegiani, M. Lonsdale, I. Malec, M.-F. Uitti, G. Fremy...

créations

1983-1988 Création de 25 spectacles dont :

Théâtre de la Bastille / Paris, Le Cargo/Grenoble

Fractures (1983), *Insomnie* (1985), *La Séparation* (1986) – autour du reniement de Pierre et de la pendaison de Judas, *Refrain* (1987) – d'après *Antigone* de Sophocle, *La Visite* (1988) – autour de l'Annonciation.

1990 Festival d'Avignon

Ajax, fils de Télamon – d'après Sophocle.

1992 Le Cargo / Grenoble, Festival d'Avignon, Festival de Santarchangelo, Festival de Saarbrücken, Festival du Caire...
Passacaille.

1993 Théâtre des Hangars / Le Caire

Mille cloisons pour une chambre – d'après Mohamed Al Maghout

(en arabe).

Le Cargo / Grenoble, TNP / Villeurbanne, Festival d'Automne / Beaubourg

Les Disparus.

1995 Théâtre en Mai / Dijon, Ferme du Buisson, Enfantillages – TGP / Saint-Denis, Festival Vetrina Europa Parme / Italie...
Sonatine, *Les Mille et une propositions de cessez-le-feu de Christophe le Rat* – d'après *La Pyramide !* de Copi et *L'Enfer* de Dante (commande du CRDC-Nantes).

1996 Théâtre du Point du Jour / Lyon, TGP / Saint-Denis, CDN d'Orléans...

Orage d'August Strindberg.

1997 Centre Culturel français de Nairobi / Kenya

Quoi où, Catastrophe et *Va-et-vient* de Samuel Beckett (en anglais et swahili).

1997-1998 Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Comédie de Valence, Théâtre des Hangars / Le Caire, Théâtre de la Cité Internationale / Paris

Imentet, un passage par l'Égypte.

1998 Coproduction TGP / Saint-Denis, Théâtre Garonne / Toulouse (tournée à Madrid, Berlin, Nitra en Slovaquie, Alep et Damas en Syrie, Beyrouth au Liban, Festival BecketTime à Glasgow en Écosse...)

Samuel Beckett / Pièces courtes.

1999-2001 Coproduction TGP / Saint Denis, Scènes Nationales d'Annecy et de Chambéry

Impressions d'Œdipe.

avril 2001 Scènes Nationales d'Annecy et de Chambéry, CDN/Valence, MC 93 Bobigny

Rondes de nuit – autour du *Rameau d'Or* de Frazer.

2002 Les Subsistances/Lyon, Centre culturel français/Bamako, Scène nationale d'Annecy, Le Cargo / Grenoble...

Est-il vrai que je m'en vais ? – un carnet de route franco-malien.

juin 2003 Villa Gillet / Lyon ; création d'une 2^{ème} partie aux Subsistances / Lyon (mars 2004) ; création d'une 3^{ème} partie, Festival « Mettre en scène », TNB / Rennes, Célestins / Lyon (novembre 2005)

De la part du ciel... – d'après *Les Intranquilles*, essai scientifique de Camille Flammarion au sujet de la foudre.

janvier 2004 Laboratoire aux Subsistances / Lyon

Une Aire ordinaire – essai autour des textes de Donald Winnicott.

2002/2004 Dans le cadre de Tintas Frescas, SCAC & l'Alliance Française de Lima / Pérou, AFAA / Paris (octobre 2004), Festival de Buenos Aires / Argentine (novembre 2004)

Exécuteur 14 de Adel Hakim – nouvelle version pour cinq voix.

février 2006 Coproduction Opéra National de Lyon, Subsistances / Lyon, Atelier des Musiciens du Louvre et MC2 / Grenoble, en collaboration avec le CDN / Valence et la Scène nationale d'Annecy

1707 Il Primo Omicidio – d'après *Caïn*, oratorio d'Alessandro Scarlatti, livret d'Ottoboni.

décembre 2006 Théâtre Sétagaya/Tokyo
Catastrophe et *Quoi où* de Samuel Beckett.

enseignement – ateliers

Montpellier Danse (juillet 1991) ; Le Cargo / Grenoble (mars-avril 1992) ; Théâtre des Hangars / Le Caire (mars 1993) ; Théâtre du Rond Point, Académie expérimentale du théâtre (novembre 1993) ; Centre culturel de Nairobi / Kenya (1994/1996) ; CDN Nord-Pas-de-Calais (1995) ; Comédie de Caen, Théâtre Nanterre / Amandiers (1996-1997) ; Théâtre Nanterre / Amandiers (décembre 1997) ; Institut international de la marionnette de Charleville-Mézières (avril 1998) ; Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (1998) ; Institut supérieur d'art dramatique de Damas / Syrie (octobre 2000) ; Actor's Studio et Centre Culturel d'Edinburgh / Écosse (octobre 2000) ; Centre culturel français de Bamako-Mali (avril 2002) ; Université La Catolica de Lima / Pérou dans le cadre de Tintas Frescas (août 2002), puis Alliance Française (juin 2004).

2001-2002 Enseignement à l'École du Théâtre National de Bretagne, direction Stanislas Nordey.

2004 collaborations au Centre chorégraphique national de Montpellier, direction Mathilde Monnier.

2005-2009 Enseignement à l'École du Théâtre National de Bretagne, direction Stanislas Nordey.

2007 Enseignement à l'Ensatt-Lyon.

Gaël Baron

Théâtre

Après sa sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris en 1991, Gaël Baron est, dès 1992, acteur résident de la Compagnie Nordey au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Stanislas Nordey le dirige dans Pasolini, Koltès, Wyspianski, Lagarce, Schwab. Dans le même temps, il joue sous la direction de Stéphanie Loïk, Christian Rist, Claude Régy, Éric Didry, Jean-Pierre Vincent, Gildas Milin, Antoine Caubet, Jean-Baptiste Sastre, Gérard Watkins, Gislaine Drahay, Françoise Coupat, Gilles Bouillon, Jean-Michel Rivinoff, Jean-François Sivadier, Nadia von Der Heyden, ... À partir de 1999, il engage un travail suivi avec Bruno Meyssat (*Grupetto*, *Ronde de nuit*, *Impressions d'Œdipe*) et en 2002 travaille avec Daniel Jeanneteau dans *La Sonate des spectres* d'August Strindberg, puis en 2004 *Anéantis* de Sarah Kane. Il participe aussi à des spectacles pour le jeune public : *La Légende de Siegfried* de Stanislas Nordey ; *Les Aventures d'Abou et Maïmouna dans la lune* de Frédéric Fisbach ; *Abou et Maïmouna à l'école* de Josée Schuller et Gaël Baron ; *Même pas peur* et *Facteur/sapin* de Sarah Chaumette. Cette saison, il met en scène et interprète sa propre adaptation de *L'Institut Benjamenta* de Robert Walser, à Lyon, puis joue dans le dernier texte de Gérard Watkins *La Tour* (à la Ferme du Buisson et au Théâtre de Gennevilliers).

Élisabeth Doll

Elle débute au théâtre en 1993 avec Didier-Georges Gabily qui la met en scène dans *Des cercueils de zinc* d'après Svetana Alexievitch, *Enfonçure* et *Gibiers de temps – époques 1,2,3* de Gabily ; puis elle joue avec Denis Lebert *Andromaque* de Racine ; Valérie Touzé *Bonheurs* ; Serge Tranvouez *L'Orestie* d'Eschyle ; Philippe Labaune *Sous la lumière d'Assise* de Patrick Dubost, *La Princesse blanche* de R.M. Rilke ; Jean-Michel Rivinoff *Paroles au ventre* d'après *Antigone* de Sophocle, *Ismène* de Ritsos et autres textes. Depuis 1997, elle travaille régulièrement avec Bruno Meyssat : *Imentet (un passage par l'Égypte)* ; *Samuel Beckett / Pièces courtes* ; *Rondes de nuit* ; *Impressions d'Œdipe* (assistante sur le spectacle) ; *Est-il vrai que je m'en vais ?* – un carnet de route malien (assistante) ; *De la part du ciel* ; *Une aire ordinaire* (Performance) ; *De la part du ciel... – épisode 1 et 2* ; *Exécuteur 14* d'Adel Hakim (*version à 5 voix*) (assistante) ; *1707 Il Primo Omicidio* (assistante) ; *De la part du ciel... – épisodes 1, 2 et 3*, et participe régulièrement aux ateliers dirigés par Bruno Meyssat à Saint-Laurent d'Agny. Durant la saison 2006/2007 elle travaille avec Arnaud Meunier *Gens de Séoul* d'Oriza Hirata.

Élisabeth Moreau

À partir de 1988 elle travaille avec Antoine Caubet qui la met en scène dans *Le Monologue de Molly Bloom* d'après *Ulysse* de James Joyce, *Novembre ou âme d'hiver* d'Antoine Caubet et *Les Suppliantes* d'Eschyle, *Ambulance* de Gregory Motton, *Labyrinthes* et *L'Emastille du bol bleu* (créations collectives), *Sur la grand'route* d'Anton Tchekhov et *Les Fusils de la mère Carrar* ; avec Gérard Lorcy, elle crée *L'Amour...* d'après *Je...ils...* d'Arthur Adamov, *La Compagnie des spectres* d'après le roman éponyme de Lydie Salvayre, *Échos Queneau* d'après Raymond Queneau et d'autres auteurs oulipiens. Elle travaille aussi avec Gérard Haller, Sylvie Blocher, Guy Shelley, Gérard Morel, Ewa Lewinson, Olivier Balagna et joue régulièrement avec Bruno Meyssat : *Passacailles* ; *Les Disparus* ; *Pièces courtes* de Samuel Beckett ; *1707 Il Primo Omicidio*.

Arnaud Stéphan

Après des études d'Arts plastiques à l'Université de Rennes, il débute au théâtre avec Benoît Gasnier et le Théâtre à l'Envers dans *Chimère et autres bestioles* de Didier-Georges Gabily, *Phèdre(s)* Chantiers publics. Il participe avec Benoît Gasnier, Alexe Vincens, Dominique Jégou à des installations vivantes pour spectateur unique, installations scénographiques et chorégraphiques, des expositions-spectacles dans les écoles ainsi qu'à un atelier théâtre itinérant sur péniche : *Hors les murs* par le Théâtre à l'Envers. Il travaille avec Michel Finas dans *L'Avare* de Molière ; *Laurance Henry Rouge Baleine* de Serge Perez (spectacle de marionnettes). En 2003 il rentre à l'École du Théâtre National de Bretagne où il joue dans *Pit-Bull* de Lionel Spycher, puis en 2005 avec Cédric Gourmelon dans *Splendid's* de Jean Genêt. Stanislas Nordey le dirige dans *Peanuts* de Fausto Paravidino en 2006 et Pascal Kirsch dans *Mensch* d'après Woyzeck de Georg Büchner en 2007. Il prend part à des stages *Étirements et Jardinages* avec Bruno Meyssat – Théâtres du Shaman.

Jean-Christophe Vermot-Gauchy

Après des études en écoles hôtelières, il quitte en 1987 le compagnonnage gastronomique pour devenir comédien. En formation continue au Théâtre des Marronniers et de l'Iris à Lyon de 1987 à 1990, il effectue de nombreux stages et entre 1990 et 1994 collabore à la création et au développement de la Compagnie Athanor. À partir de 1994, passionné de littérature et de poésie, il va créer son propre « Théâtre de Lectures », puis il travaille notamment avec Philippe Labaune (Théâtre du Verseau), David Moccelin (Compagnie Frimas), Mirella Giardelli (L'Atelier des Musiciens du Louvre), Pascale Nandillon (L'Atelier Hors-Champ), participe à des lectures, crée des œuvres audio et électroacoustiques, est comédien intervenant au lycée. En 1999, il rencontre Bruno Meyssat qui le dirige dans : *De la part du ciel* sur des textes de Camille Flammarion ; *1707 Il Primo Omicidio* ; *Retour à Samuel Beckett*. Il prend part avec lui à des stages et ateliers. En parallèle à son travail d'acteur, il écrit pour le théâtre.