

entretien avec Guy Cassiers et Tom Lanoye

La pièce *Mefisto for ever* que vous mettez en scène n'est pas une adaptation du roman de Klaus Mann mais un texte original à partir de l'œuvre romanesque ?

Guy Cassiers : C'est une pièce nouvelle qui respecte l'idée originale et la philosophie du texte de Klaus Mann, mais qui s'appuie aussi sur d'autres matériaux, en particulier des documents historiques concernant l'histoire vraie des personnages du roman. Toutes ces informations ont servi à construire des personnages de théâtre différents de ceux du roman, plus complexes peut-être, plus proches de la réalité en tout cas.

Tom Lanoye : Avant l'écriture de la pièce, j'ai dialogué avec Guy Cassiers mais aussi avec le dramaturge et certains des acteurs. Ensuite j'ai écrit ma pièce en tenant compte de tout ce qui a été dit dans la phase de préparation. C'est ma façon de travailler. **Vous avez donc travaillé aussi sur la vie réelle des actrices et des acteurs qui peuplent le roman de Klaus Mann ?**

TL : Oui, mais nous avons d'abord travaillé sur les deux adaptations déjà existantes du roman : l'adaptation pour le théâtre faite par Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil et l'adaptation pour le cinéma d'Istvàn Szabo. Le livre de Mann est un pamphlet écrit au moment où se déroulaient les événements en Allemagne, en 1936, et la question dramaturgique était de savoir : que faire d'un pamphlet au théâtre ? Nous avons aussi constaté en travaillant sur les documents historiques que Gustav Gründgens, l'acteur qui est au centre du récit, avait réussi à scruter des intellectuels et des acteurs juifs ou communistes pendant la guerre, qu'il avait aussi critiqué le système, qu'il avait mis en scène *Richard III* de Shakespeare en se moquant de Goebbels, ce qui était bien sûr interdit dans l'Allemagne nazie. Nous avons pensé que si nous évitions la caricature du méchant entièrement méchant, si nous étions nuancés, nous pourrions aller plus loin dans l'analyse du comportement de celui qui pense qu'il peut lutter "contre" le système en étant "dans" le système. Il faut sans cesse se demander ce que l'on aurait fait dans la même situation et toujours penser que le théâtre est le lieu du doute. Si on condamne a priori sur la scène du théâtre, s'il n'y a pas d'antagonisme possible, on en revient au pamphlet qui, pour moi, n'y a pas sa place.

GC : Se poser la question du doute était très important, c'était la toute première question à se poser dans une ville comme Anvers où un pourcentage très élevé de la population vote à l'extrême droite. Comment se situe l'artiste dans cette situation ? Quelle est sa place ? Quel dialogue peut-on avoir aujourd'hui avec la population dans cette ville ?

Les pratiques artistiques doivent-elles se poursuivre, quel que soit le contexte politique qui les entoure ?

TL : Nous ne sommes pas à Anvers dans une situation aussi tragique que dans l'Allemagne des années trente, la question ne se pose pas encore dans ces termes. Mais nous pouvons nous servir du contexte historique de l'Allemagne nazie pour nous poser ces questions. Nous les posons d'ailleurs avec une distance que n'avait pas Klaus Mann et surtout, nous savons ce qui s'est passé après la chute du nazisme. C'est pour cela que nous avons rajouté une scène à la fin de notre pièce. Elle se passe au moment où les communistes allemands prennent le pouvoir à l'Est de l'Allemagne, lorsque Staline dit des artistes qu'ils doivent être "les ingénieurs de l'âme". Alors la question de l'artiste dans la société dépasse le cadre du nazisme, elle est devenue quotidienne et universelle, et aujourd'hui nous savons que si les réponses à cette interrogation ne sont pas si simples à donner, il faut de toute façon éviter le manichéisme. Est-il possible d'avoir de la compréhension, de la compassion pour les artistes qui pensent pouvoir continuer à faire de la résistance avec de l'Art ?

Pour poser cette question, utilisez-vous des textes de nature différente ?

TL : À côté des extraits du roman de Klaus Mann, nous utilisons des extraits de pièces de Shakespeare, Tchekhov, Goethe et des textes politiques, dont des extraits d'un célèbre discours de Goebbels.

GC : Nous utilisons les textes classiques du répertoire pour mieux comprendre comment l'acteur, le personnage central de la pièce, progresse à l'intérieur de sa propre réflexion grâce à ces personnages théâtraux dont il emprunte les pensées. Il cherche à établir un dialogue avec sa propre réalité à travers les fictions qu'il joue et en même temps, il se cache derrière elles. Le théâtre devient un bunker dans lequel il s'enferme et à la fin il n'y a plus que le silence, l'acteur étant incapable de parler à la première personne tellement il a pris l'habitude de parler à travers les personnages qu'il incarne. Si on lui pose une question directe et personnelle, il ne peut que balbutier sans vraiment répondre.

Les pièces classiques que vous utilisez ont-elles toutes été jouées par Gustav Gründgens ?

TL : Oui, nous avons découvert lors d'une remise de diplôme à l'Université libre de Berlin un discours fait par un très grand critique dramatique allemand d'origine juive polonaise, dans lequel sont cités tous les rôles joués par Gustav Gründgens pendant la période de Weimar puis après l'arrivée des nazis au pouvoir. Ces rôles furent pour lui des émerveillements successifs.

Avez-vous situé le déroulement du spectacle dans la période historique du nazisme ?

GC : Il y a des références à l'époque du nazisme, mais si on regarde les costumes, il est très difficile de savoir où nous nous situons car la mode actuelle emprunte beaucoup à cette période. Le spectateur doit pouvoir être à la fois dans le passé et dans le présent, sans que cela lui pose de problème. Ainsi il peut suivre les transformations successives des personnages et comprendre que le seul qui ne change pas de costume est Gründgens. Pour lui, le changement est uniquement cérébral.

Toute la pièce se déroule dans le théâtre, sur la scène du théâtre ?

TL : Il fallait une unité de lieu, et ce lieu ne pouvait être que le théâtre qui est le centre de la vie de Gründgens. Pour nous, il est aussi évident que les politiciens qui viennent rencontrer l'acteur dans le théâtre sont eux-mêmes des acteurs... Il y a une compétition sur la scène entre ces deux types d'acteurs. Ce sont presque des concurrents et c'est là une des clefs de notre adaptation. **Les politiques ont-ils besoin du théâtre ?**

GC : Les politiques peuvent se prendre pour des artistes, Hitler lui-même se prenait pour un artiste. Il pensait avoir une vision artistique de l'avenir de l'Allemagne, une vision grandiose hors du réel même.

Qu'est ce qui d'après vous motivait Gustav Gründgens ? L'amour du théâtre, le désir de lutter contre le système de l'intérieur, son amour pour lui-même et pour le succès ?

GC : Au fur et à mesure que le spectacle avance, il y a des déplacements dans ses convictions. Au début, il pense que le théâtre peut donner des armes pour lutter contre le nouveau système mais ensuite il ne peut plus justifier ce choix que par le désir de sauver quelques individus. Plus il se rend compte que tout disparaît autour de lui, dans ce théâtre qui est sa vie, plus il s'enferme dans des justifications auxquelles il a du mal à croire.

Que lui reste-t-il comme idéal alors ?

GC : Il ne reste que l'Art pour l'Art, il ne reste que la forme du théâtre puisque le contenu et la fonction disparaissent. Il refuse cependant d'admettre que le régime absorbe son théâtre.

TL : Il ne lui reste que la vanité, cette vanité qu'il utilise pour jouer ses personnages. Dans ses rapports avec les politiques il ne sait plus qui est le diable, qui est Méphisto, qui cherche à séduire, qui est séduit. Il est fasciné par les politiciens comme les politiciens sont fascinés par les acteurs qui savent faire des choses qu'eux ne savent pas faire, et particulièrement de recevoir des applaudissements simplement en jouant, sans rien faire de concret, sans avoir le moindre pouvoir. Bien sûr, l'acteur, lui, peut avoir un sentiment du pouvoir grâce à cela. Mais si l'on regarde attentivement son fonctionnement, ou même celui de la religion, on s'aperçoit très vite que le pouvoir n'est qu'une mise en scène du pouvoir. Les fascistes avaient besoin des parades, des déguisements, des costumes, de musique... Et bien sûr ils faisaient du mauvais théâtre. Cette fascination se retrouvait même dans leur vie privée puisque Goebbels, comme Göring, avait une maîtresse actrice. Il y a une projection évidente.

GC : Nous avons monté le spectacle de sorte qu'au début, le politicien est d'abord spectateur du groupe d'acteurs qui est au centre de la scène alors qu'à la fin les politiciens et leurs discours se retrouvent au centre de la scène et les acteurs deviennent spectateurs.

TL : Au centre de notre pièce, il y a l'idée que le théâtre, le lieu théâtre, devient l'arène dans laquelle la politique et l'art se combattent.

Chez Klaus Mann, le nazi est le diable. Qui est le diable de notre époque ?

GC : Nous-mêmes peut-être, enfin une part de nous-mêmes. Il est dangereux de chercher des diables que l'on identifie comme le mal absolu. Diaboliser des diables est contreproductif.

TL : Si le diable c'est l'autre, cela veut dire que nous nous considérons comme un dieu sans reproche. Ce manichéisme est dangereux et gomme le rôle que nous avons dans l'avancée des idées diaboliques. Nous sommes tous confrontés à un vrai dilemme, mais ce dilemme ne disparaîtra pas simplement parce que l'on ne veut pas en parler. Les Italiens ont choisi pendant les dernières années de faire majoritairement confiance à un "paillasse", Berlusconi, alors qu'ils ont refusé "le professeur" Prodi, c'est-à-dire qu'ils ont choisi le comédien charmeur plutôt que le penseur un peu rébarbatif, sans doute parce qu'ils s'y retrouvaient mieux. Un démagogue sans charme ne fera jamais carrière.

Pourquoi dans votre pièce, l'acteur est-il flamboyant quand il joue un rôle mais assez terne quand il redevient lui-même ?

GC : On a cherché à ce que le public puisse s'identifier à l'acteur, aussi bien à sa grandeur qu'à sa petitesse. Il doit être aussi un homme banal pour qu'on puisse croire à son idéal au début de la pièce. Si l'on n'y croit pas, la progression dramatique ne peut fonctionner et n'a pas d'intérêt.

Dans votre précédent spectacle venu au Festival en 2006, Rouge décanté, vous faisiez un travail précis et fascinant avec les techniques vidéo. Est-ce encore le cas avec Mefisto for ever ?

GC : Dans la première partie de la pièce, il y a deux manières de jouer avec le public : une adresse directe et une adresse par caméras interposées. Lorsque les acteurs jouent des rôles du répertoire théâtral, il faut créer une illusion autre que celle du plateau. On joue de la dualité des illusions.

La dernière scène du spectacle n'a aucun rapport avec le roman puisqu'elle se situe après la chute du nazisme. Quelle nécessité aviez-vous de poursuivre ainsi l'histoire de Gründgens ?

TL : Parce que Gründgens ne comprend pas pourquoi il en est arrivé là au moment où le régime nazi s'effondre. Il sait qu'il a perdu, mais ne sait pas pourquoi et comment cet échec est arrivé. Il souhaiterait pouvoir recommencer comme si de rien n'était, mais cela n'est plus possible. Quand une jeune actrice lui demande une "vraie douleur", "une vraie passion", quand elle lui demande: "qu'est ce que tu sens?" il ne peut répondre que: "Je sens... Je... Je... Je...". Il n'y a plus que du vide, même si les nouvelles autorités lui demandent de poursuivre son travail, mais dans une direction différente. Il y a du tragique dans cette vie d'acteur entièrement consacré à son art. Dans la dernière interview qu'il a donnée avant sa mort, Gründgens dit qu'il est pour la première fois de sa vie en vacances car avant il a passé son temps "à jouer". Il ne dit pas "à travailler" mais "à jouer"...

Certains acteurs en France ont refusé de jouer pendant l'occupation nazie. Est-ce aussi une possibilité ?

GC : Bien sûr; quand on a le sentiment que l'on est plus capable de dire ce que l'on veut ou ce que l'on doit dire, il faut trouver un autre moyen pour faire connaître son opinion. Le silence en est un. Mais c'est au spectateur à la fin du spectacle de se poser la question de la position juste.

TL : Le drame de Gründgens c'est justement de ne pas avoir voulu faire de choix, il a fait celui de ne pas en faire. Certains acteurs dans l'ultime scène de la pièce se posent, eux, la question du choix après l'apocalypse. Ils pensent qu'il n'est même plus possible de jouer comme d'autres pensaient qu'il n'y avait plus de poésie possible après Auschwitz. C'est une vraie question que le silence. Mais aussi de savoir si l'être humain peut vivre sans côtoyer des pratiques artistiques.

Vous avez pris la direction du Toneelhuis avec un projet autour d'un noyau artistique mêlant la danse, le cinéma, la vidéo, la musique et le théâtre. Où en êtes-vous après une année de pratique ?

GC : Nous voulons décloisonner les pratiques artistiques, les faire travailler ensemble ou côte à côte en fonction des projets. En ce qui concerne le théâtre, nous travaillons avec un noyau d'acteurs qui ne forment pas une troupe permanente mais sont des compagnons réguliers.

Il y a quinze ans, les autorités politiques anversoises voulaient anéantir les trois grands théâtres de la cité. Aujourd'hui, grâce à notre collectif artistique il y a un dialogue à l'intérieur du théâtre et avec le public, ce qui pour l'instant connaît un réel succès. Je voudrais un théâtre qui, comme une pierre qui fait des ronds dans l'eau, émeut la ville, le pays et le monde, et qui s'en laissent émouvoir.

Propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007