

NANTERRE

AMANDIERS

15

CENTRE  
DRAMATIQUE  
NATIONAL

16

NANTERRE

AMANDIERS

CENTRE  
DRAMATIQUE  
NATIONAL

PHILIPPE  
QUESNE

CASPAR  
WESTERN FRIEDRICH

15 – 19 FÉV. 2016

CASPAR  
WESTERN FRIEDRICH

Conception, mise en scène  
et scénographie  
**Philippe Quesne**

Avec  
**Peter Brombacher**  
**Johan Leysen**  
**Stephan Merki**  
**Julia Riedler**  
**Franz Rogowski**

Collaboration artistique  
**Élodie Dauget**  
**Léo Gobin**

Assistantes mise en scène  
**Anta Helena Recke**  
**Lulu Tikovsky**

Dramaturgie  
**Johanna Höhmann, assisté**  
**de Martin Stauber-Valdes**

Lumière  
**Pit Schultheiss**  
**Philippe Quesne**

Son  
**Robert Goeing**  
**Rinse De Jong**

Régisseur de scène  
**Lutz Müller-Klossek**

Assistante scénographie  
**Marie Haüsner**

Assistante costumes  
**Sophia May**

Musiques  
**Dorit Chryslor**  
**Kirk Douglas**  
**Beth Gibbons & Rustin Man**  
**Dean Martin & Ricky Nelson**  
**The Norman Luboff Choir**  
**E.W Korngold**  
**Quickspace**  
**Robert Schumann**  
**Clint Eastwood**

Textes  
**Caspar David Friedrich**  
**Friedrich Hölderlin**  
**Novalis**  
**Rainer Maria Rilke**  
**Paul Verlaine**

Surtitres  
**Yvonne Gruesel**  
**Charlotte Bomy**

●  
Langue  
**Spectacle en français,**  
**allemand, anglais surtitré**

Durée  
**1h45**

●  
Production  
**Münchner Kammerspiele,**  
**Munich**

Coproduction  
**Nanterre-Amandiers,**  
**centre dramatique national**



## NANTERRE-AMANDIERS

Spectacles à venir

17-20 FÉV. 2016

**CUANDO  
VUELVA A CASA  
VOY A SER OTRO**

Texte et mise en scène

*MARIANO PENSOTTI*

19 FÉV. 2016

**VOYEZ-VOUS  
CE QUE JE VOIS ?**

Conception

*GRAND MAGASIN*

9-27 MARS 2016

**LA BARQUE  
LE SOIR**

Mise en scène

*CLAUDE RÉGY*

NANTERRE

AMANDIERS

CENTRE  
DRAMATIQUE  
NATIONAL

PHILIPPE  
QUESNE

CASPAR  
WESTERN FRIEDRICH

15 – 19 FÉV. 2016

## NANTERRE-AMANDIERS

Équipe technique

Régisseur général  
**Patrick Bonnereau**

Chef machiniste  
**Jean-Louis Ramirez**

Régisseur plateau  
**Mohamed Chaouih**

Machiniste  
**Hakim Miloudi**

Régisseur plateau  
intermittent  
**Davis De Picquigny**

Machinistes intermittents

**Margot Boche**  
**Olivier Costard**  
**Adrian Appelis**  
**Régis Demeslay**  
**David Ramaka**  
**Juliette Vigne**  
**Marc Antoine Bolnot**

Chef électricien  
**Pascal Rzeszota**

Régisseur lumière  
**Pierre Grasset**

Régisseur lumière  
intermittent  
**Rémi Godfroy**

Électriciens  
intermittents  
**Laurent Parisot**  
**Julien Pichard**  
**Coralie Pacreau**  
**Didier Lemoine**

Apprenti lumière  
**Manon Froquet**

Régisseuse son  
**Enora Le Gall**

Régisseur son vidéo  
intermittent  
**Gérard d'Elia**  
**Thibault Legoth**  
**Ali Hemissi**

Chef habilleuse  
**Pauline Jakobiak**

**Caspar Western Friedrich** revisite l'univers mythique du western à travers les grandes interrogations du romantisme allemand. Composé pour les acteurs des Kammerspiele de Munich, ce nouvel opus de **Philippe Quesne** nous transporte dans une fabrique de paysages. Dans cet atelier d'artiste, les acteurs cherchent à se constituer un monde et deviennent les peintres de leur propre nature.

À partir de l'espace intime de la scène, des souvenirs de théâtre émergent, portés par les réminiscences de poésies, de textes du répertoire allemand et par des chansons — comme dans un western, lorsque les héros fatigués se reposent au coin du feu.

## ENTRETIEN AVEC PHILIPPE QUESNE

Les titres de vos spectacles sont à la fois l'horizon d'attente du spectateur et en même temps, le premier mystère auquel vous vous confrontez pendant la création. *Caspar Western Friedrich* est presque un oxymore, puisqu'il réunit le western et la peinture romantique. Comment en êtes-vous venu à vouloir parler des deux en même temps ?

Pour moi, le titre fonctionne comme un filtre : il met à l'épreuve ce que l'on est en train d'engager dans le processus de travail et il charge d'attentes le spectateur. Le collage de *Caspar Western Friedrich* se nourrit de genres dont j'ai toujours aimé m'emparer. Avec le western, c'est un imaginaire qui s'ouvre sur la relation que nous entretenons

à l'épopée dans le paysage, une épopée ici forcément dérisoire puisqu'on est sur une scène de théâtre. Un jour, Matthias Lilienthal (le directeur des Kammerspiele de Munich) avait dit pour rire que j'étais un néoromantique. Lorsqu'il m'a invité à créer une pièce pour le répertoire de Munich, j'ai décidé de le prendre au mot et de rendre un véritable hommage au romantisme, à travers la peinture. C'est avec vigueur que Friedrich a dépeint le monde, à une époque où les religions s'estompaient face à une croyance en la vraie nature, en l'espérance dans le paysage. Une œuvre où l'humain cherche sa place dans le monde. Dans cette création, la fable met en jeu des cowboys romantiques qui s'inventent un musée idéal. J'ai toujours aimé les westerns qui dépeignent souvent des états métaphysiques ou existentiels d'acteurs. On trouve une pure mélancolie chez les cowboys de cinéma. Ce genre cinématographique réunit de faux solitaires qui ont besoin d'être plusieurs pour accomplir leur mission. C'est un autre motif qui me passionne : ces visions solitaires qui arrivent à s'agréger pour former un groupe.

Ce n'est pas la première fois que la peinture constitue une source de rêveries dans vos spectacles : des tableaux de Brueghel comme *La Parabole des aveugles* ou *Patientia* étaient des références importantes de *D'Après Nature* (2006) et *Swamp Club* (2012) ; dans *La Mélancolie des Dragons* (2008), on apercevait entre autres la gravure *Melancholia* de Dürer. Comment faites-vous de la peinture non seulement un objet pictural, mais proprement théâtral ?

La peinture de Friedrich est fascinante pour le théâtre. Elle est vraiment d'avant-garde. À l'époque, il a imposé quelque chose d'inédit en peinture : une manière de faire confiance à ce que l'on pouvait ressentir en regardant un paysage ou un tableau, tout en questionnant la relation au spectateur, puisqu'il nous invite souvent à regarder le tableau à travers un individu de dos. Friedrich a mis en scène des voyageurs immobiles, ce qui est quelque

chose de très théâtral. On voit bien que c'est un peintre qui n'a pas besoin que la figure soit en déplacement : elle est assise, debout, couchée, en attente sur un rocher. Malgré l'immensité dépeinte dans ses tableaux, on est face à une toile désespérément bouchée. Ce peintre qui a peint l'infini est conscient que ce sont aussi des mondes clos : il assume totalement que c'est une toile peinte. C'est intéressant pour ce que nous, « pauvres » gens de théâtre, devons développer sur scène pour faire croire à une scène ouverte, à une profondeur. Nous essayons perpétuellement de dépasser le monde à l'intérieur d'un espace condamné et clos, qui a des limites et des cadres.

Comment les éléments picturaux propres à la peinture de Friedrich (le paysage, la brume, la silhouette) viennent irriguer cette nouvelle création ?

Je me sens proche de Friedrich dans le fait que le spectateur ne se reconnaît pas forcément dans son double sur scène mais aussi dans les matériaux – dans des couleurs, des matières, de la fumée. Ces éléments font partie de mon

vocabulaire, je m’y reconnais. Friedrich disait de ses tableaux que le brouillard qu’il y peignait laissait une chance à l’imprévisible : tout n’est pas révélé complètement. Je crois qu’au théâtre, beaucoup de choses sont dites dans les à-côtés de l’acteur. Dès lors que l’on prête attention à ce qu’il touche, voit, sent, à la lumière, au son, on intensifie notre perception du spectacle et le songe peut commencer... Je ne m’attendais pas à trouver autant d’analogies avec des éléments que j’ai mis en scène depuis plus de dix ans : l’acteur-passeur, l’acteur élément de transmission pour le public, que l’on peut observer pour mieux regarder ou écouter à travers lui. La figure de dos qui n’a pas besoin de regarder le public pour transmettre.

À son époque, Friedrich choisit la peinture de paysage contre la peinture historique et évacue donc le récit du tableau, afin que l’on puisse se concentrer sur des enjeux directement picturaux. Dans votre théâtre, vous vous êtes souvent détaché de la fable, pour créer à partir des forces de la scénographie...

Friedrich est un peintre qui me passionne car il a ouvert le cadre et la perspective. Des peintres de paysage de la même époque se servaient du buisson ou de bordures d’arbres pour cadrer ce que l’on a à voir : le ciel, l’ailleurs, un infini, etc. Friedrich a osé peindre sans bords. Certains critiques se sont moqués de lui : « Quel peintre stupide ! On peut regarder le tableau dans tous les sens ! » Dans *Le Moine au bord de la mer*, on croirait voir un Turner ou des peintres beaucoup plus abstraits : il n’y a que des fonds de couleur. Tout se mélange et se fond. Dans d’autres tableaux comme *La Mer de glace* où l’on voit tous ces icebergs qui se brisent, on est passé dans un espace quasiment mental, mais qui fait sans doute allusion à des accidents ou à des catastrophes que Friedrich a vécus. Il s’est certainement beaucoup promené, mais il a inventé des mondes.

Il me semble que *Caspar Western Friedrich* convoque une histoire du paysage, une histoire de la façon dont l’homme regarde la nature. Que ce soit dans

le Romantisme où l’homme est perdu dans l’immensité de la nature, ou dans le western, où le paysage reste à conquérir, c’est toujours la question de la place de l’homme qui se pose. Aujourd’hui, on pense à la nature comme quelque chose qui est menacé...

C’est un spectacle qui questionne la place que l’on peut occuper dans la nature. Dans ce huis-clos utopique, il y a une certaine ambiguïté : on se trouve bien à l’intérieur du théâtre, dans un monde qui est celui de la reproduction, et en même temps, je veux exprimer une foi dans l’épopée qui s’invente au coin d’un feu artificiel. Cet ailleurs utopique que faisait miroiter la conquête de l’Ouest a conduit à des massacres ; la quête s’est révélée être dérisoire. Comme dans *Stalker*, les humains de mon spectacle jettent un caillou pour savoir où aller. Quel serait l’endroit où on pourrait être heureux ? A-t-on besoin de nature pour contempler son âme ? Face à la nature, on accepte de s’oublier. Friedrich peint un état de purgatoire auquel

on pourrait attribuer une certaine beauté ; en même temps, si on se concentre sur les toiles de ciels, d’horizon ou de soleil, on s’aperçoit qu’on est dans des mondes qui ont conscience de l’apocalypse. Il y a une sorte de douce fin du monde. C’est un théâtre de la nature, rempli de doutes et de cauchemars. Quand Friedrich peint des montagnes, il part de zones très sombres dans lesquelles, en général, la figure humaine est représentée. Le sommet de la montagne est toujours plus clair ou noyé dans la brume, comme un but que l’on n’atteindra jamais. Il faut se raisonner à habiter la couche sombre et y trouver son chemin, mais en sachant aussi que l’élévation existe. Samuel Beckett avait vu, lors d’un séjour à Dresde, ce fameux tableau de Friedrich, *Deux hommes contemplant la lune*. Il a immédiatement écrit Godot dont la scénographie s’inspirait de cet arbre tordu et de ces deux personnages en train de digresser devant une lune. Friedrich pose des situations très beckettiennes qui ne sont pas non plus pour me déplaire. Assumer d’être sur cette terre à attendre que quelque chose arrive.

Comment avez-vous pensé la scénographie ?



Le mode allemand de production nécessite de déterminer la scénographie plusieurs mois à l'avance, et comme j'aime les espaces qui ne sont pas terminés, qui restent ouverts, je me suis arrangé pour ne pas leur faire tout construire d'emblée. J'ai pensé la scénographie comme une fabrique de paysages, de manière à ce que les acteurs puissent se constituer un monde. On se trouve dans un musée en construction mais aussi dans un grand atelier de décors. Dans le genre de maison de théâtre qu'est le Staatstheater allemand, je suis fasciné par cette grande histoire et par tous ces corps de métier et les ateliers décors qui peuvent reconstituer le réel. Ici dans le spectacle, les acteurs manipulent des outils, des matériaux, des reconstitutions de tableaux dont j'ai effacé la figure humaine. Je me mets à rêver quand la scénographie est en construction et que la figure humaine peut organiser la scène.

Comment vous est venue l'idée d'utiliser non seulement l'univers pictural de Friedrich,

mais aussi les conditions matérielles de son art ?

Un hasard s'est produit, quand j'ai regardé l'architecture de la salle des Kammerspiele : étonnamment, les deux portes-fenêtres au bout de la scène sont quasiment identiques à celles de l'atelier de Friedrich. Quand on en voit les représentations, il n'y a rien qui traîne, c'est un espace nu, une boîte scénique très simple, assez minimaliste avec ces deux grandes fenêtres, devant lesquelles il disposait souvent des volets pour être sûr de ne pas vraiment voir l'extérieur. Il travaillait avec une lumière assez tamisée. Je me suis amusé à construire la scénographie comme une sorte de double en bois de l'atelier du peintre. C'est une référence très avouée, un hommage à cette pièce dans laquelle Friedrich a peint de nombreux autoportraits. Dans le contexte du théâtre, les deux portes permettent d'accéder au lieu où l'on stocke les décors et donc, à un faux extérieur. Par elles, arrive le potentiel propre au théâtre : celui de revigorer notre imaginaire par de nouvelles visions.

Sur ce projet, vous ne travaillez pas avec vos interprètes habituels, mais avec les acteurs de l'ensemble des Kammerspiele, rejoints par Johan Leysen. Comment se sont déroulées les répétitions ?

Comme je procède à chaque création, la pièce s'invente durant le processus de répétitions. J'ai invité les acteurs à s'emparer de la thématique et j'ai été fasciné par ce que cela déclenchait chez eux. Quand un acteur comme Peter Brombacher soulève la toile d'un décor, il peut passer une heure à se rappeler tous les spectacles qu'il a faits et à parler de souvenirs personnels qu'il a pu vivre dans la nature. Ces acteurs sont emplis d'histoires de nature et de paysages. Ces souvenirs permettent de mêler fiction et réel dans le spectacle. Ce qui m'intéresse, c'est la "nature des acteurs". Avec eux je découvre ce qui les fascine, leur imaginaire qui s'active en peignant des faux rochers, habillés en cowboys. Pendant les répétitions, ils se construisent un monde possible. Ils

sont à la fois peintres au sens propre (ils repeignent les murs du décor) et au sens figuré : ils cherchent à partir d'une imagerie, par jeux de suppositions, par hypothèses.

Vous aimez à citer cette phrase de Jean Starobinski : « L'attitude mélancolique ne peut-elle pas aussi s'entendre comme mise à distance de la conscience face au désenchantement du monde ? ». Comment votre travail sur la mélancolie par le prisme de Friedrich vient-il prolonger ce que vous aviez commencé avec *La Mélancolie des Dragons* ?

Il y a quelques années dans *La Mélancolie des Dragons*, je mettais en scène une mélancolie productrice de merveilleux, avec toute la futilité qu'il y a à lutter contre quelque chose avec du merveilleux. *Caspar Western Friedrich* prolonge cette interrogation, en y agrégeant toute une matière de textes et de poèmes,



qui émergent du processus de répétitions. Les acteurs sont emplis de textes : depuis le premier jour de répétition, ils marchent en citant Rilke, Goethe, Schiller, Hölderlin. Auparavant, j'avais utilisé les caractères des personnes qui travaillaient avec moi et qui, parce qu'elles venaient des arts visuels, participaient à ces mondes utopiques de façon plastique. Là, je travaille avec des acteurs dont les souvenirs de nature passent par les mots, les textes, les poèmes. Les souvenirs qui remontent sont liés à la mémoire des corps et citent les épopées d'anciens spectacles. Je suis très ému d'entendre cette mémoire qui arrive par flots. Ils font perdurer un sens de la poésie qui se perd complètement. Je ne veux avoir aucune ironie face au romantisme : c'est un courant qui a fait s'arrêter la vitesse du monde. Je vais utiliser le verbe d'anciens poètes comme sources de rêveries. C'est là où les pièces de théâtre ne sont jamais désespérées : ça a beau être des gens condamnés à être sur scène dans une « boîte à paysages », il y a une échappatoire possible par la rêverie, la poésie.

Chez les acteurs, les mots charrient tellement de vécu, qu'avec eux s'active une mémoire du texte, mais aussi de la situation théâtrale. Il suffit de redire un texte, pour qu'une colonie d'histoires, d'émotions et de postures reviennent à la surface.

Oui, cela fait ressurgir des gestes. C'est une relation au souvenir. J'ai été très surpris, les premiers jours de répétitions, de voir ré-émerger autant de littérature : ils se sont mis à faire un bout de *La Tempête* de Shakespeare parce que quelqu'un a raconté une anecdote sur un orage. Cela faisait ressurgir le théâtre, par tous les pores ; les récits réapparaissent, par fragments, mais aussi à travers des chansons. Ce sont des comédiens qui baignent dans la tradition des *Lieder* allemands (Robert Schuman, Franz Schubert) ; ils ont l'habitude de prendre en charge le récit par le chant. Mais on entendra aussi de la musique *country*. Leurs souvenirs de théâtre peuvent aussi venir se greffer à un air d'accordéon ou de banjo. Avec de tels acteurs,

je peux faire confiance au texte, non pas comme récit structuré, mais comme réminiscence. Ce sont des fragments de textes que l'on présente comme une collection, un herbier. Le voyage peut se faire parfois en lisant juste des peintures.

PROPOS RECUEILLIS  
PAR MARION SIÉFERT  
DÉCEMBRE 2015.



## AUTOUR DU SPECTACLE

Vendredi 19 février à 19h30  
puis à l'issue de  
la représentation  
*C'est bientôt la fin - 2/3*  
Scène de l'*Anthropocène*  
Animée par Eric Vautrin, en  
présence de Philippe Quesne.

Entrée libre

## PHILIPPE QUESNE

Né en 1970, Philippe Quesne a suivi une formation d'arts plastiques. Il a réalisé pendant dix ans des scénographies pour le théâtre, l'opéra et des expositions. En 2003, il crée la compagnie Vivarium Studio et signe son premier spectacle, *La Démangeaison des ailes*, sur l'envol et les chutes. Philippe Quesne traque le merveilleux, le minuscule, pousse à l'extrême les expériences du quotidien et les relations entre l'homme et la nature. Il travaille sur les petites communautés qu'il regarde au microscope, comme les insectes qu'il collectionnait dans son enfance. La scénographie est envisagée comme un écosystème dans lequel il plonge ses

acteurs. Les spectacles forment un répertoire qui tourne dans le monde entier dont : *La Démangeaison des ailes* (2003), *Des expériences* (2004), *D'après nature* (2006), *L'Effet de Serge* (2007), *La Mélancolie des dragons* (2008), *Big Bang* (2010), *Swamp Club* (2013), *Next Day* (2014). Parallèlement, il conçoit des performances et interventions dans l'espace public ou dans des sites naturels et expose ses installations dans le cadre d'expositions. Il codirige Nanterre-Amandiers centre dramatique national, depuis janvier 2014 où il a mis en scène la création collective du *Théâtre des négociations* en mai 2015. En mai 2016, il créera *Welcome to Caveland!* au Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles.



# NANTERRE-AMANDIERS

Informations pratiques

**Nanterre-Amandiers**  
7, avenue Pablo-Picasso  
92022 Nanterre cedex

Renseignements  
**+33 (0)1 46 14 70 00**  
[nanterre-amandiers.com](http://nanterre-amandiers.com)

●  
Librairie  
**La librairie**

**Nanterre-Amandiers**  
est ouverte avant et après  
les représentations.

Bar-restaurant  
**Le bar-restaurant**  
**Nanterre-Amandiers**  
est ouvert avant et après  
les représentations, y compris  
le dimanche et tous les jours  
à midi du lundi au vendredi.  
**+ 33 (0)1 46 14 70 78**  
[restaurant@amandiers.com](mailto:restaurant@amandiers.com)

●  
Navette  
**Une navette est**  
à votre disposition après  
le spectacle pour vous  
conduire à la station RER  
**Nanterre-Préfecture** ainsi qu'à  
la station **Charles-de-Gaulle**  
**Étoile** et la place du **Châtelet**.  
Univers Cars, navettes officielles  
de Nanterre-Amandiers.

**Nanterre-Amandiers est**  
subventionné par la direction  
régionale des Affaires culturelles  
d'Île-de-France — ministère de la  
Culture et de la Communication,  
la ville de Nanterre et le conseil  
départemental des Hauts-de-Seine.



un événement  
**Télérama**

●  
Avec le soutien  
du Goethe-Institut Paris



●  
Photographies  
**Martin Argyroglo**  
Graphisme  
**Frédéric Teschner Studio**  
Impression  
**Moutot imprimerie**