
d'après **Fédor Dostoïevski**

mise en scène **Sylvain Creuzevault** artiste associé

création

avec

**Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Vladislav Galard, Arthur Igual, Sava Lolov,
Léo-Antonin Lutinier, Frédéric Noaille, Amandine Pudlo, Blanche Ripoché,
Anne-Laure Tondu**

traduction française **André Markowicz**

adaptation **Sylvain Creuzevault**

scénographie **Jean-Baptiste Bellon**

costumes **Gwendoline Bouget**

création musicale **Nicolas Jacquot**

masques **Loïc Nébréda**

lumière **Nathalie Perrier**

son **Michaël Schaller**

film **Sylvain Creuzevault, Adrien Lamande**

production Le Singe

*coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne à Paris, Scène nationale Brive
Tulle, TAP – Scène nationale de Poitiers, TnBA Théâtre national Bordeaux en Aquitaine,
Théâtre de Lorient Centre dramatique national, Le Parvis scénenationale Tarbes Pyrénées, La
Criée – Théâtre National de Marseille, avec la participation artistique du Jeune théâtre national,
avec le soutien de l'Adami, avec le Festival d'Automne à Paris*



avec le soutien du Cercle de l'Odéon

durée estimée 4h (avec un entracte)

Dostoïevski avait d'abord conçu *Les Démons* comme une œuvre de dénonciation et de combat, mais son génie visionnaire l'emporte. Le roman devait faire l'autopsie d'un certain nihilisme révolutionnaire débouchant sur le terrorisme. Au bout de trois ans d'écriture, toutes les figures de cette intrigue foisonnante, qu'elles soient conservatrices ou progressistes, ont conquis leur part d'ombre et leur épaisseur propre. Ce qui aurait pu n'être qu'une satire politique devint ainsi un chef-d'œuvre d'écriture plurielle : à la fois feuilleton au long cours et plongée hallucinée dans les ténèbres intérieures. Cette puissance d'une "mise en dialogue" généralisée, ici prise en charge par une distribution brillante, est au cœur du projet de Sylvain Creuzevault, qui poursuit son exploration (commencée en 2009 avec *Notre terreur*) des turbulences provoquées par l'invention moderne du politique, entre sacre de l'individu et toute-puissance du social. L'énergie de la représentation naîtra de la tension entre deux pôles : la pluralité des voix et des corps en débat ; l'intimité du sujet refermé sur ses propres penchants, et tenté par les vertiges de la mystique ou de la folie. Pour donner forme à cette tension, Creuzevault et ses amis resteront fidèles à leur processus de création : s'imprégner de connaissances, s'approprier la masse textuelle, puis "improviser, encore et toujours, jusqu'au moment où le spectacle apparaît."

Extrait : *Journal d'un écrivain*

Quelques-uns de nos critiques ont remarqué que, dans mon dernier roman *Les Démons*, j'ai utilisé les données de la fameuse affaire Netchaïev ; mais ils ont en même temps constaté qu'il n'y a pas chez moi de portraits proprement dits, ni la reproduction littéraire de l'affaire Netchaïev ; que je n'ai pris l'événement que pour essayer d'en expliquer la possibilité dans notre société et en le considérant en tant que phénomène social et non pas sous son aspect anecdotique pour la simple description d'un cas particulier survenu à Moscou. Tout cela, j'en témoigne, est parfaitement exact. Je laisse de côté dans mon roman le vrai Netchaïev et sa victime Ivanov. Le personnage de mon Netchaïev ne ressemble certainement pas à celui du vrai Netchaïev. J'ai voulu poser un problème et, aussi clairement que le permet la forme du roman, y donner réponse : à savoir, comment, dans notre étonnante et transitoire société actuelle, sont possibles, non pas un Netchaïev, mais des Netchaïev, et comment il peut se faire que ces Netchaïev arrivent à recruter des *netchaïevtsy*.

Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*,
chapitre "Une des contre-vérités du temps présent",
publié en 1873 dans *Le Citoyen* n°50

Entretien avec Sylvain Creuzevault

Comment passe-t-on du *Capital* à *Faust* puis aux *Démons* ? Qu'est-ce qui chez vous conditionne le choix de travailler sur tel texte ou matériau thématique ?

Sylvain Creuzevault : Il y a entre ces différents projets une sorte de suite souterraine. Une espèce de fleuve discret qui prend ses sources sinon dans la Modernité, du moins dans le Siècle des Lumières. Ce qui m'a toujours intéressé, c'est d'essayer de découvrir la chambre aux secrets de notre "mode d'organisation sociale". J'ai essayé de la chercher, cette chambre, si tant est qu'elle existe, tantôt dans le lieu politique, tantôt dans le lieu économique, tantôt dans celui des représentations et de leur construction... En d'autres termes, depuis *Notre terreur*, mon intérêt a été de retaper une rue qui, depuis les années 1980, était quasiment interdite d'accès, une rue qui avait été réécrite, repeinte, transformée. Il fallait rouvrir cette rue – ou plutôt ce passage, pour employer un terme "benjaminien" –, sabler les façades, rouvrir les ruelles qui avaient été bouchées, la retraverser à contre-courant historique, généalogiquement – en questionnant les tentatives réelles, pratiques, de la théorie socialiste, de la force d'organisation sociale, jusqu'à la Révolution française et même, au-delà, jusqu'aux hérésies médiévales. Quelle forme prennent, à chaque époque historique, les forces de révolte, d'émancipation, de contre-pouvoir ? Et lorsque je fréquentais cette rue qu'on était en train de retaper – où on faisait des fêtes, où on rencontrait, dans nos vies, des groupes qui y habitaient, qu'ils soient issus de la sphère militante, de la sphère artistique ou d'autres sphères –, je passais mon temps à retomber sur Dostoïevski, comme sur une sorte de... démon, justement... J'ai su que j'allais faire les *Démons* quand, en 2013, alors qu'on travaillait autour du *Capital*, sur le chemin de Marx, sa vie, les différents lieux qu'il avait fréquentés, je me suis retrouvé au congrès de la Paix en 1867, avec les proches de la Première Internationale ; j'étais là, à Genève, et dans la tribune d'en face, j'ai aperçu Dostoïevski. car pendant son second voyage en Europe, Dostoïevski assiste au congrès de Genève, auquel participent les émigrés russes (Bakounine, Herzen), le milieu libéral ou révolutionnaire russe, et en entendant parler de la question socialiste, il prend vraiment peur. Certes, dans les années 1840, il avait participé au Cercle de Petrachevski [cercle d'intellectuels qui se réunit à Saint-Petersbourg de 1844 à 1849, Ndlr.], fait partie de ce monde libéral très versé dans les idées des Lumières de l'Ouest de l'Europe. Mais là, il est très inquiet, au point de décider d'écrire un roman, et un roman "à tendance", comme il le dit lui-même, où apparaîtraient ses propres convictions politiques, ou en tout cas le regard qu'il porte sur certains mouvements intellectuels et politiques, tels que la pensée libérale russe de type occidentaliste. Il est très conscient qu'en lui, quelque chose bout, qui à la fois fait écho à ses années fouriéristes et lui fait très peur... À ce moment-là, ce roman ne s'appelle pas du tout *Les Démons*, Dostoïevski est en train de travailler à un projet intitulé *Vie d'un grand pecheur*. Au début, dans ses notes, le titre des *Démons* est d'ailleurs *L'Athéisme*. Mais c'est alors que se produit un fait divers, l'affaire Netchaïev, qui va servir de fil très précis à une partie de l'intrigue des *Démons* (l'assassinat de l'étudiant Chatov par Verkhovensky)...

La propre biographie de Dostoïevski – notamment sa fréquentation du Cercle de Petrachevski – et l'affaire du groupe de Netchaïev sont deux

Entretien (suite)

bains révélateurs très puissants pour ce roman. Aviez-vous déjà lu le livre avant de vous y intéresser ?

Oui. Dostoïevski a toujours été présent. Je l'ai toujours lu, j'ai abordé *Crime et châtiment*, on a beaucoup discuté des *Frères Karamazov* – pour ne citer que les grands romans. Et puis, en tant que spectateurs, on a déjà eu énormément de rencontres avec Dostoïevski, par des metteur(e)s en scène important(e)s... Il serait d'ailleurs intéressant de se demander pourquoi, aujourd'hui, tant de chemins mènent à Dostoïevski. Dans le XXe siècle des tentatives et des praxis révolutionnaires, il y avait au départ un prédicat très fort, qui est l'athéisme, ou plus : la déclaration officielle de l'abolition de Dieu. Mais, dès le mitan du XXe siècle, nombre de penseurs et d'intellectuels avaient prédit que le XXIe siècle rétablirait, de manière certaine, Dieu dans sa question, puisque les tentatives qui avaient été faites au nom de sa disparition étaient en train d'entrer en aporie, de dériver vers des systèmes extrêmement autoritaires... ce qui inquiète Dostoïevski, ce sont moins les athées – l'athéisme pour lui, c'est l'avant-dernière marche avant la foi pure – que ces personnages d'indifférents, que l'on retrouve même chez Tchekhov, conduit par le "démon brutal et triste de l'ironie" ; cette jouissance d'indifférence dont est porteur le personnage de Stavroguine, au sujet duquel il écrit : "Cet autre personnage (Nikolaï Stavroguine) est, lui aussi, un sombre personnage, lui aussi un gredin. Mais il me semble que ce personnage est tragique bien que beaucoup se demanderont, à la lecture, ce que cela signifie. (...) Je serais très, très triste de ne pas le réussir. Je serais encore plus triste d'apprendre qu'on le juge emphatique. C'est de mon coeur que je l'ai tiré." Avec Stavroguine, on franchit un palier supplémentaire par rapport au Raskolnikov de *Crime et châtiment*, ou au Rogojine de *L'Idiot* : il semble que ce coeur empli d'indifférence, de débauche, de crime, ne puisse plus trouver d'issue, de salut. Même si c'est un roman souvent très drôle – il nous est arrivé d'avoir d'immenses éclats de rire en lisant –, et même si l'on y retrouve *in fine* la polysémie de la construction narrative, des points de vue et de la pensée des personnages – avec cet auteur à la fois nulle part et partout – qui fait le génie de Dostoïevski, on a l'impression dans *Les Démons* d'assister à la décomposition d'un corps, le corps social russe. Et l'agent qui accélère la putréfaction de ce corps, c'est quelque chose qui vient de l'Europe, un poison européen ; sans doute les Lumières, ou une certaine rationalité cartésienne, qui s'est métabolisée, sur le plan politique, sur le plan révolutionnaire, sur le plan des idées libérales... *Les Démons*, ce n'est pas du tout la simple opposition du nihilisme contre le libéralisme ; c'est plutôt : comment le libéralisme de forme occidentale et le socialisme sans Dieu sont-ils les agents de dissolution du corps social russe ?

Si tous les chemins mènent à Dostoïevski, c'est donc en raison de cette dialectique rationalisme/spiritualité qui semble si éminemment contemporaine ?

Dostoïevski a douté, il n'a pas toujours été un fervent absolu, sans faille du début jusqu'à la fin, adorateur du Christ et le confondant avec la vérité. Mais d'une part, c'est un immense artiste, il arrive à déployer dans chaque lieu – que

Entretien (suite)

ce soit le lieu de la ferveur, celui du doute ou celui du Christ – des figures, un art. Et d'autre part, la fraternité – sur laquelle il écrit des choses puissantes au retour de son premier voyage en Europe – ne saurait être, pour lui, un droit extérieur et inaliénable – c'est pour cela qu'il trouve la devise "Liberté - Egalité - Fraternité" trompeuse : "Le socialiste, voyant que la fraternité n'existe pas, commence à convaincre les autres de la faire. Si la fraternité n'existe pas, il veut créer, fabriquer la fraternité. Pour faire un ragoût de lièvre, il faut un lièvre." Dostoïevski a senti une aporie, qu'il a travaillée toute sa vie. Jusqu'à choisir, en quelque sorte, un lieu qui pour lui était le plus vivant, et qui est le Christ. Il lui semblait que le socialisme, cette religion sans Dieu, fondée sur une absence, se retournerait fatalement contre ses fidèles. À partir de là, il développe les affects, les sentiments, il essaie d'en chercher les causes, de manière tout à fait primordiale : il y a dans *Les Démons* à la fois une immense subtilité et une grande grossièreté. En même temps, en trois ou quatre personnages, il développe le portrait d'une génération libérale, occidentaliste, passant son temps à mépriser la Russie – une génération destructrice par excellence, qui sape les grandes institutions sur lesquelles repose la société russe. Finalement, *Les Démons* est beaucoup plus acerbe et terrible sur sa génération à lui, cette génération des "quarante-huitards" qu'il a côtoyée quand il baignait dans les milieux progressistes et révolutionnaires : ces pères qui vont pleurer dans le lit des enfants, sans aucune autorité ni rigueur, sans aucune droiture. Finalement, les libéraux des années 1840 forment les nihilistes des années 1870. Et donc, si tous les chemins mènent vers Dostoïevski, c'est parce que quand tu décides d'entrer dans le lieu qu'il te propose, il est redoutable. Comment supporter la fréquentation d'un personnage comme Stavroguine pendant 1 000 pages ? ce qui est redoutable chez Dostoïevski, c'est que puisqu'on veut que toute âme puisse être sauvée, on finit, en lisant ses livres, par développer... une foi. C'est par la foi qu'on combat ce genre de personnages, non pour le détruire, mais précisément pour le sauver. Dostoïevski n'a pas avec Stavroguine un rapport de destruction, extérieur ou méprisant, il le taille ainsi parce qu'il sent une part stavroguinienne en lui, dans les affects morbides, dans la jouissance dans le sale, ou en tout cas dans l'action illégale, immorale, ou iconoclaste. Il rend monstrueuses, c'est-à-dire visibles, des sensations qui nous traversent tous.

Comment avez-vous procédé pour adapter le texte ?

Les Démons, c'est un matériau de douze-quinze heures de littérature, et nous voulons en faire un spectacle de théâtre qui tienne dans une soirée... J'ai demandé à André Markowicz l'autorisation de travailler avec sa traduction, tout en lui disant que du fait de notre manière de travailler, la répétition allait sans doute apporter des transformations. J'ai commencé par séparer les dialogues du reste de la narration – c'est un roman dont le narrateur est positionné, au départ, après les faits – pour travailler à une première adaptation, dans l'idée de présenter aux acteurs un objet qui ne soit pas le roman et qui ait déjà une existence théâtrale. Après, nous avons passé notre temps à aller et venir entre les deux objets – l'objet roman, traduit par Markowicz, et un matériau que je construis pour le théâtre à partir des formes dialoguées, d'une réécriture de la narration, de débuts d'idées d'adaptation... Le jeu de la répétition va consister

Entretien (fin)

à confronter des acteurs à ces personnages qui sont excédés par leur propre être, et de voir si ça tient, théâtralement. Je n'agis pas comme Albert Camus, qui adapte le roman en enlevant telle partie, en concentrant l'intrigue sur tels personnages : ça, c'est la répétition qui va le faire. Mais disons que je prépare les conditions pour que cette adaptation puisse être faite avec les acteurs au moment du plateau. Et c'est une préparation excessivement longue, entre le découpage, le fait de distinguer les quatre ou cinq grandes lignes d'action – puisqu'il s'agit d'un roman deltaïque, avec des lignes d'action différentes... c'est comme s'il fallait parvenir à déconstruire le roman pour le retrouver dans son plan, et repartir vers le théâtre. Sachant que je commence par travailler les scènes-noeuds, les scènes d'acmé, celles où se précipite quelque chose, parce que c'est en fonction d'elles que je peux savoir comment agencer ce qui succède et ce qui précède.

Comment avez-vous distribué les rôles entre la dizaine de comédiens ? Nicolas Bouchaud, Valérie Dréville, Sava Lolov, Blanche Ripoché, Anne-Laure Tondu rejoignent pour la première fois la troupe de vos acteurs et actrices fétiches...

J'ai voulu plusieurs choses. D'abord, inviter des acteurs et des actrices que j'admire, qui sont venus régulièrement voir notre travail et qui se sentaient une attirance pour lui ; des artistes dont l'histoire est très liée à un groupe ou un metteur en scène, qui ont connu la vie de troupe, et qui viennent de théâtres où l'éthique du théâtre est encore l'art de l'acteur. Parce que je vois encore le théâtre comme un art de l'acteur. De plus en plus, même : j'ai envie en ce moment de mises en scènes assez abruptes, dans lesquelles l'agencement de l'art et du corps de l'acteur – sa valeur d'exposition, son danger – est vraiment une partie indispensable de l'ensemble ; de le mettre en scène pour qu'ils soit percé de regards et qu'il tienne, sans la protection d'un gros "dispositif" par ailleurs déployé... À la fois en raison de la composition du roman, qui regarde plusieurs générations, et de la volonté que j'avais d'enrichir de leur expérience la nôtre, je trouve que c'était le bon moment pour inviter ces personnes-là. Ensuite, j'ai voulu que chaque acteur et chaque actrice puisse, au départ, porter deux ou trois rôles denses. cela, pour plusieurs raisons : pour casser le principe d'identification, pour éviter les différences dans l'équipe, pour prévenir toute inquiétude par rapport à d'éventuelles décisions d'adaptation – où un personnage important peut devenir négligeable, et inversement... Je ne voulais pas que les spectateurs ou moi-même entretenissent une relation unique à chaque acteur par rapport à un rôle : à partir du moment où un acteur ne joue qu'un unique personnage, c'est comme si ce personnage – et donc l'acteur – était plus important... Et enfin, par rapport à ces personnages, il me semblait intéressant que même les acteurs qui jouent des personnages traversant tout le roman jouent aussi d'autres rôles. J'ai essayé de trouver pour chacun un rôle sur chaque ligne – la ligne nihiliste, aristocratique, etc., dans chaque "monde" social –, parce que jouer des personnages différents, passer d'un registre à l'autre, c'est un aiguillon de désir extrêmement fort pour les acteurs... Je voulais un théâtre très dense en acteurs. Que cela pose des difficultés – par exemple, comment conduire le sens quand on a des perceptions d'acteurs qui reviennent dans d'autres rôles ? – c'est bien, on trouvera les solutions.

Repères biographiques

Sylvain Creuzevault

Né en 1982, cofondateur du groupe d'ores et déjà, il signe sa première mise en scène en 2003/2004 (*Les Mains bleues* de Larry Tremblay), puis monte en 2005 *Visage de feu* de Marius von Mayenburg. À l'Odéon, il a participé à la création de *Fœtus* dans le cadre du festival Berthier '06, puis met en scène *Baal*, de Brecht (2006). *Le Père tralalère*, créé au Théâtre- Studio d'Alfortville en 2007, est repris à La Colline, où Sylvain Creuzevault met en scène en même temps *Notre terreur* (2009). Suivent, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris, *Le Capital et son Singe* en 2014, et *Angelus Novus AntiFaust*, créé au TNS en 2016. Depuis 2017, il est installé à Eymoutiers, en Haute-Vienne, où il transforme d'anciens abattoirs en lieu de théâtre avec le groupe Ajedtes Erod.

Repères biographiques

Fédor Dostoïevski

Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski naît en 1821 à Moscou, dans une famille aisée. Il entre à l'école d'ingénieurs militaires de Saint-Petersbourg en 1838, sur ordre paternel, et devient officier ingénieur du génie en 1841. En 1844, il démissionne de l'armée et écrit son premier roman *Les Pauvres Gens*, roman qui le fait immédiatement connaître. Jusqu'en 1849, il écrit une vingtaine d'œuvres.

Après des études d'ingénieur à Saint-Petersbourg, Dostoïevski se consacre à la littérature tout en participant à des réunions clandestines de libéraux (où il s'initie à la doctrine de Fourier et au socialisme utopique), qui s'insurgent contre le régime autocratique des tsars. Arrêté en 1849, il est envoyé dans un bagne de Sibérie pendant cinq ans.

De retour à Saint-Petersbourg, il recommence en 1860 une carrière littéraire qu'il poursuivra jusqu'à ses derniers jours, en dépit de ses crises d'épilepsie et d'un perpétuel inconfort moral et matériel. Dostoïevski est dévasté par la mort de sa femme en 1864, suivie peu de temps après par celle de son frère. Couvert de dettes, il joue et accumule les pertes. Il est contraint de s'exiler : Dresde, Baden-Baden, Genève, Florence...

Écrivain admiré après la publication de *Crime et Châtiment* (1866) et de *L'Idiot* (1869), l'auteur publie par la suite ses œuvres les plus abouties, *Les Démons* (1871) et *Les Frères Karamazov* (1880), qui lui valent la première place parmi les romanciers. Il meurt le 28 janvier 1881.