



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

22 | 2021

Unheard Possibilities: Reappraising Classical Film
Music Scoring and Analysis

« Aux États-Unis, le capitalisme phagocyte la créativité » : Entretien avec David Geselson, auteur et metteur en scène du spectacle bilingue *Le silence et la peur*

Entretien

Raphaëlle Tchamitchian



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/37588>

DOI : 10.4000/miranda.37588

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Raphaëlle Tchamitchian, « « Aux États-Unis, le capitalisme phagocyte la créativité » : Entretien avec David Geselson, auteur et metteur en scène du spectacle bilingue *Le silence et la peur* », *Miranda* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 12 mars 2021, consulté le 27 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/37588> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.37588>

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

« Aux États-Unis, le capitalisme phagocyte la créativité » : Entretien avec David Geselson, auteur et metteur en scène du spectacle bilingue *Le silence et la peur*

Entretien

Raphaëlle Tchamitchian

Liens

- 1 Compagnie Lieux-Dits : <http://compagnielieuxdits.com/>

Biographie

- 2 Formé au Conservatoire National d'Art Dramatique, David Geselson a créé la Compagnie Lieux-Dits en 2009. Il a écrit, mis en scène et joué dans *En Route-Kaddish* (2014), *Doreen* autour de *Lettre à D.* d'André Gorz (2016), *Lettres non-écrites* (2017), et a écrit et mis en scène *Le silence et la peur* en 2020. De plus, il a mis en scène *Eli Eli* de Thibault Vinçon ainsi que *Les Insomniaques* de Juan Mayorga. Au théâtre, il a joué sous la direction de Tiago Rodrigues dans *Bovary*, ainsi que sous celle de Brigitte Jacques, Gilles Cohen, Christophe Rauck, Jean-Pierre Vincent... Au cinéma, on l'a vu chez Elie Wajeman, François Ozon, Olivier de Plas, Rodolphe Tissot.

Figure 1



David Geselson

Crédit : Simon Gosselin

Entretien

Raphaëlle Tchamitchian : Dans *Le silence et la peur*, vous mettez en scène la vie de Nina Simone. Est-ce une manière de raconter, à travers elle, l'histoire des États-Unis ?

David Geselson : C'est plutôt l'inverse : c'est l'histoire de Nina Simone qui m'a intéressé, et il se trouve qu'elle était aux États-Unis. Adolescent, je me suis passionné pour la musique noire américaine, et pour la puissance de contestation et de libération qu'elle contenait à mes yeux à l'époque. Cela m'a amené à m'intéresser au mouvement des droits civiques, j'étais fasciné par ses grandes figures. Faire un spectacle sur Malcolm X et Martin Luther King aurait été comme réaliser un vieux rêve... Mais je n'aurais jamais pu faire quelque chose d'aussi frontal, donc Nina Simone s'est finalement révélée être la bonne porte d'entrée pour parler de cette histoire.

R.T. : Pourquoi était-il nécessaire d'intégrer des acteurs africains américains au spectacle ?

David Geselson : D'abord pour des raisons politiques (il me semblait impossible de ne pas le faire au regard du contexte actuel), ensuite pour des raisons artistiques. Mon processus d'écriture repose en grande partie sur le travail avec les acteurs. J'écris avec eux pendant les répétitions. Ce n'est pas exactement de l'écriture de plateau ; ce sont plutôt eux qui vérifient, en l'expérimentant, la pertinence et l'efficacité dramaturgique de ce que j'écris. Au-delà des questions d'appropriation culturelle, il est important qu'un inconscient commun se fabrique dans la salle de travail à partir d'une expérience vécue et partagée. Pour que les acteurs puissent réagir à mes propositions, et pour pouvoir mettre en partage des choses puissantes, il faut qu'il puisse y avoir un échange non pas avec des gens qui projettent une idée de ce qu'est l'identité africaine américaine, mais qui *sont* africains-américains, et qui en

conséquence réagissent avec leur identité propre. C'est finalement moins une question de légitimation que d'expérience.

R.T. : Mais l'expérience africaine américaine n'est ni univoque ni homogène...

David Geselson : Bien sûr. Il y a déjà des différences de générations. Hormis Kim Sullivan, qui joue le père de Nina Simone et qui a 70 ans, les autres acteurs sont nés dans les années 1970-80. Le mouvement des droits civiques concerne leurs parents, voire leurs grands-parents. Ensuite, il y a des différences dans les parcours de vie. Dee Beasnael notamment a une histoire particulière : elle est née au Tchad, a vécu au Ghana, puis est arrivée au Texas à l'âge de 5 ans, où elle a eu du mal à s'enraciner. Chaque posture était différente — il y a d'ailleurs eu beaucoup de désaccords —, et ça a contribué à la richesse du processus. Pour avoir écrit ce spectacle, même s'il n'y a pas une lecture de l'histoire de Nina Simone, ces expériences africaines américaines m'ont davantage renseigné qu'une expérience noire européenne ou française. Je ne dis pas ça pour cliver, parce que dans le fond je pense que j'aurais eu d'autres surprises. Un des acteurs américains ne pouvait pas faire la reprise au printemps, donc Adama Diop, un acteur noir français né au Sénégal, a repris le rôle (comme le spectacle est écrit, il peut maintenant être interprété par des comédiens de n'importe où). C'est très intéressant, car le texte résonne très différemment pour lui, mais de manière forte et puissante. On s'en est rendu compte pendant le processus de création : on ne vit pas les mêmes choses quand on est un Noir français et quand on est un Noir américain. On n'a pas la même manière de le raconter, ni la même manière de revendiquer (ou pas) son identité.

R.T. : Quels désaccords avez-vous rencontrés ?

David Geselson : Il y a eu par exemple un grand débat au sujet d'un monologue de Nina Simone. Au tout début de l'écriture du spectacle, on a fait des auditions lors d'un workshop à Harlem, où on a rencontré un groupe de quatre-vingts acteurs, dont il n'est resté que trois interprètes à la fin. Les échanges qui ont eu lieu à ce moment-là m'ont permis de comprendre énormément de choses. En lisant le monologue, une comédienne m'a dit que ça sonnait comme du pseudo théâtre politique revendicatif, et que ça ne se faisait plus depuis quarante ans. Là où je pense que des acteurs français se diraient « c'est hyper revendicatif, ça déchire », elle me disait : « Ça, on l'a fait dans les années 80. Le noir victime en colère contre l'oppression blanche... c'est plus comme ça qu'on fait du théâtre ». Mais Dee [Beasnael], qui donc n'a pas la même histoire ni la même posture, n'était pas du tout d'accord avec elle et disait vouloir porter cette parole en France. Finalement j'ai gardé le monologue, je l'ai retravaillé mais je l'ai gardé.

Autre exemple : on a longuement travaillé sur une séquence extrêmement violente avec des descriptions de tortures pendant l'esclavage. Paul [Pryce], un acteur qui a été remplacé par la suite, me disait : « Mais qu'est ce que tu règles ? Pourquoi tu as besoin de me mettre dans une position de victime au plateau ? Tu veux perpétuer l'idée que le Noir est victime du Blanc ? Tu as besoin que je sois une victime. » Je répondais « mais non, pas du tout », et en fait il avait raison. Je pense que cette conscience-là vient de sa connaissance du théâtre noir américain, qui s'est énormément confronté à la question : comment prendre la parole pour dire quelque chose de notre état politique ? Ce n'est pas du tout la même chose en France. Ils étaient extrêmement surpris d'ailleurs d'apprendre qu'il n'y a pas de théâtre noir en France.

R.T. : Pourtant, ce reproche (placer les Noirs en position de victimes au plateau) est exactement le même que celui qui a été fait à Brett Bailey au sujet d'*Exhibit B* par des militants français...

David Geselson : Oui, on a beaucoup parlé de ça. J'écoute ce qu'on me dit, je n'ai pas de position tranchée. Quand Paul m'a mis face à ça, je me suis rendu compte que, quatre ans auparavant, j'avais fait un spectacle sur l'histoire de mon grand-père juif lituanien partie en Palestine dans les années 1930, et que ça ne m'est jamais venu à l'idée d'écrire un monologue du type : « On est rentrés dans la chambre à gaz, ils ont mis du Zyklon B, c'était difficile ». Je n'aurais jamais eu la bêtise de faire un truc pareil, mais c'était instinctif, et c'est comme si je n'avais pas eu cet instinct-là à propos de l'histoire noire américaine. En fait son conseil était presque autant dramaturgique que politique : si tu montres une victime en souffrance, qu'est ce que tu en retires au fond ? Qu'est-ce que tu veux résoudre ? Qu'est ce que tu veux obtenir ? Je me trouve mal placé pour parler de ces questions, mais je pense qu'il avait raison quelles que soient les cultures. Je fais toujours la comparaison avec d'autres types de génocide : je suis Arménien et on fait une exposition sur le massacre des Arméniens, je suis Rwandais et on fait une exposition avec des machettes sur comment on se fait assassiner, et on fait de l'argent et le tour du monde avec... Je n'ai pas de réponse, je me pose vraiment la question, je trouve que ce n'est pas si simple.

Figure 2



De gauche à droite : Laure Mathis, Kim Sullivan, Dee Beasnael, Craig Blake et Elios Noël dans *Le silence et la peur*

Crédit : Simon Gosselin

R.T. : Lors du montage de la production du *Silence et la peur*, à quelles difficultés vous êtes-vous heurté ?

David Geselson : Si je me suis heurté à un problème culturel auquel je ne m'attendais pas, je pense que ce que j'ai vécu avec cette équipe n'est pas emblématique du théâtre américain. Ce serait vraiment très culotté de ma part de dire « voilà comment sont les acteurs américains », alors que j'ai travaillé avec trois personnes de milieux bien

particuliers. En revanche, ce dont je peux parler et qui est emblématique du système culturel américain, c'est que les artistes ne peuvent pas facilement s'arracher à leur pays, ils ne peuvent pas facilement voyager.

Lors des auditions, très peu de gens sont venus ; on a eu énormément de difficultés pour que des gens s'intéressent à notre projet. Déjà, par rapport au nombre d'acteurs en général, il y a peu de Noirs dans le théâtre *arty* à New York. Mais, au-delà de ça, il n'y avait tout simplement pas d'actrices et d'acteurs qui pouvaient se permettre de quitter leur pays pendant ne serait-ce que six ou huit mois pour venir travailler avec nous. Le système fait qu'il est trop risqué pour eux de s'investir dans une production à l'étranger. D'abord, ils risquaient de perdre leurs réseaux déjà très fragiles. C'est compliqué de trouver du boulot là-bas, et si tu rentres dans le réseau et que t'en sors pendant un an, t'es mort. Ensuite, des acteurs ont refusé de faire la tournée parce qu'elle ne fournissait pas d'assurance santé. Un comédien m'a demandé si je pouvais débloquer 26 000 \$ sur ma production pour son assurance santé parce qu'il avait très envie de venir, mais que, sans assurance, si son fils tombait malade à son retour, il perdait tout ce qu'il avait gagné avec moi. J'ai trouvé ça très choquant. Le libéralisme américain précarise le désir possible de gens d'aller vivre d'autres expériences ailleurs, parce que ça les fragiliserait. C'est un pays qui condamne ses artistes à être dans la précarité, quand bien même il y aurait un appel d'air venu de l'extérieur. On a eu à peu près le même problème à Londres. Le monde anglo-saxon est dur avec ses artistes ; on aurait eu plus de gens en France.

Par ailleurs, au début on s'est privés de beaucoup de gens parce qu'on ne voulait pas d'acteur syndiqué. L'ambassade notamment était persuadée qu'on reviendrait jouer aux États-Unis un jour (ce qui n'arrivera finalement pas à cause de la pandémie), et si c'était le cas, il ne fallait surtout pas embaucher des acteurs syndiqués parce que ça nous aurait coûté une fortune. Les règles des syndicats exigent des conditions financières dingues pour faire ne serait-ce que trois dates sur Off-Broadway. Après il y a eu une deuxième vague d'auditions, où on a fait venir des gens syndiqués. Là on a eu de très bons acteurs, mais quand on leur disait le temps de l'engagement, ils sortaient de la salle en disant que c'était trop long, trop risqué, et surtout pas assez bien payé.

Tout cela fait qu'on a eu accès à des profils très singuliers. À 70 ans environ, Kim Sullivan est en fin de carrière, il a fait 80 spectacles aux États-Unis, il a joué partout, donc il était très content de partir en France vivre autre chose. Quant à Dee Beasnael, elle n'avait pas encore percé dans le réseau, donc elle pouvait se permettre de vivre de nouvelles expériences.

R.T. : Comment ce hiatus culturel s'est-il manifesté dans le processus de création ?

David Geselson : Je me suis heurté à des différences énormes dans les attentes et les modalités de travail. Chez moi, le spectacle se fait en même temps qu'on le répète, je revendique un truc qui peut être parfois très bordélique. J'ai quelques coups d'avance mais je n'en ai pas non plus énormément parce que je ne veux pas tout verrouiller. C'était très compliqué de faire accepter ça ; au début, c'est passé pour de l'amateurisme. Kim, qui ne fait que du théâtre commercial à Broadway, s'étonnait par exemple que je n'ai pas prévu les déplacements. Lui vient d'un monde où les fautes des acteurs sont recensées dans un carnet. À Broadway, il est légalement interdit au metteur en scène de faire des notes tous les jours, parce que certains ont abusé en

appelant des comédiennes chez elles par exemple, donc c'est l'assistant qui le fait. Les notes sont cadrées et reportées dans un tableau par l'assistant *director*, qui recense les fautes et les manques des comédiens par rapport à ce qui est attendu. Ils n'ont pas le droit de modifier ou de tenter des choses. S'ils sont en retard, ils ont des pénalités. Évidemment, quand Kim m'a montré ça, j'ai complètement halluciné. Quand je lui disais : « Je sais pas, rentre [en scène] comme tu le sens », il me répondait : « Non, dis-moi ce que je dois faire ». Ou alors : « Le verre est en verre, ça va pas, comment je fais ? Si quelqu'un se casse un tendon avec ça, comment on fait ? » Sur Broadway, s'il est responsable d'un accident comme ça, il vend sa bagnole parce qu'il n'a pas d'assurance pour le couvrir. Tout cela crée des tensions folles dans le rapport à la créativité. Une fois on s'est vraiment engueulés avec lui, il a complètement vrillé et il est parti 1h30 avant la fin de la répétition. Les autres m'ont demandé de ne pas appeler son agent (qui aurait lui-même appelé un avocat), et j'ai compris que c'était ce qui se faisait habituellement là-bas. Le jour suivant, Kim s'est excusé (en invoquant Dieu), et tout le monde a été désarçonné par le fait que je réagisse calmement. Plus tard, Dee m'a expliqué que toutes ces règles étaient la maladie mentale des productions commerciales, et que dans le Off-Broadway on travaillait plutôt comme moi. Le clivage entre *for profit* et *not for profit theatre* est énorme. La pression financière sur les créateurs est telle qu'elle génère une culture de l'efficacité qui pèse très lourd. Cette culture m'est étrangère dans mon quotidien de metteur en scène. Cela dit, c'est difficile de savoir si tout cela est lié à une méthodologie culturelle ou à ces comédiens-là. C'est là que ma vision est très partielle, elle est liée au hasard du casting.

R.T. : Avez-vous finalement réussi à travailler ensemble ?

David Geselson : Oui, et c'était très beau. Avec Kim [Sullivan], Dee [Beasnael] et Craig [Blake], un acteur anglais qui nous a rejoints plus tard, on a trouvé un terrain de jeu commun. Quelque chose s'est passé entre les interprètes au plateau. À un moment, Kim s'est mis à improviser pour la première fois de sa vie, à 70 ans. Il était tellement heureux ! Il a fini par rigoler, faire des scènes bourré (il a demandé du vrai champagne dans la scène d'anniversaire) — la transgression absolue ! À la fin, ça a donné de très belles choses. Tout le monde était dans une zone d'inconfort, Français comme Américains. Les zones d'inconfort des deux côtés se sont rejointes, on a pu bien travailler, et ça a créé ce que ça a créé. De mon côté, j'ai moins réécrit que ce que j'aurais fait d'habitude, j'ai figé le texte plus vite. Parfois je le regrette, parfois je trouve ça très bien ; je suis moi-même très ambivalent. En tout cas, ça m'a énormément déplacé sur ma manière de faire. J'ai été obligé de travailler plus en amont, de prendre différemment en compte les retours des comédiens.

R.T. : À l'arrivée, y a-t-il des différences entre les jeux d'acteur français et américain ?

David Geselson : Oui, il y a une vraie riche différence dans le jeu. Le jeu américain est une école de précision, c'est très sérieux, ça ne rigole pas. Dans une phrase, il peut se jouer beaucoup de choses ; Kim ou Dee peuvent mettre vingt-sept intentions différentes dans une réplique. Parfois c'est génial et parfois ça ne va pas. On a beaucoup ri avec ça. Par exemple si Dee devait dire : « Tu sais Murielle, je suis très contente d'être là », elle jouait huit intentions différentes au fil de la phrase. Moi je lui disais : « Non mais tu lui dis juste que t'es très contente d'être là en fait... ». Et elle me répondait : « Mais c'est ça qu'on me demande sur les plateaux à New York, sinon

on me reprend. Pardon mais je ne sais pas ce que tu me demandes ! ». Elle a vraiment dû simplifier son jeu — mais elle est très réactive.

Figure 3



Dee Beasnael et Elios Noël dans *Le silence et la peur*

Crédit : Simon Gosselin

R.T. : En quoi cette multiplication des intentions est-elle spécifiquement américaine ?

David Geselson : Pour moi, c'est la tradition de l'Actor's Studio. Je voyais beaucoup de trucs qui venaient de l'Actor's Studio chez eux, où tout est très psychologisé, très motivé, relié à un enjeu réel et fort, où la logique psychique est implacable. Pendant les répétitions, je changeais des phrases tous les jours, et ça été très compliqué. À un moment donné j'ai dû arrêter de modifier les répliques de Kim, j'ai bloqué certaines choses parce que je n'avais pas le choix. Dee a fait un énorme travail de construction psychologique de son personnage, du coup je lui cassais tout quand je changeais une réplique. Elle me disait : « Tu ne peux pas me faire ça, parce que je me suis construit tout un chemin pour pouvoir dire cette réplique ». « Oui mais oublie, sois libre. » « Non, ce n'est pas si simple. »

Encore une fois, mon expérience est très minoritaire. Ce que j'ai vécu avec cette équipe-là n'est pas du tout emblématique de ce qu'il se passe avec les interprètes américains d'une manière générale. Quand Arthur Nauzyciel travaille avec des acteurs américains sur *Splendid's* de Jean Genet, il doit avoir une expérience inverse de la mienne. Je pense que c'est facile, efficace, parce qu'il a travaillé avec des gens qui représentent beaucoup plus l'industrie théâtrale américaine.

R.T. : Le théâtre américain est connu pour être étouffé par la tradition réaliste. En quoi cela a-t-il impacté votre travail avec les acteurs ? Par exemple, comme beaucoup de metteurs en scène et d'écrivains français vous injectez souvent une part de métathéâtralité dans vos spectacles, à laquelle ils ne sont pas tellement habitués...

David Geselson : Oui, par exemple ça a été difficile de faire accepter l'absence de linéarité du spectacle, l'illogisme de la fragmentation du récit et de la superposition des espaces-temps. C'était très compliqué pour eux de le comprendre. Ce n'était pas logique, et si ce n'était pas logique, ce n'était pas compréhensible. On le voit dans les

spectacles à New York : c'est hyper réaliste, seule la situation dramatique compte. D'une certaine manière, on fait du théâtre comme on voudrait faire du cinéma. Il n'y a pas d'argent pour faire des essais, donc il y a moins de libertés, moins de prises de risque possibles. L'expérience la plus forte que j'ai eue avec ce projet, c'est de me rendre compte que le système français de la culture offre des possibilités de recherche extraordinaires par rapport à d'autres pays dans le monde. Par rapport au monde anglo-saxon, on n'en parle même pas. C'est fou de voir concrètement sur les plateaux comment un système social phagocyte l'imaginaire, comment le capitalisme phagocyte la créativité.

R.T. : Pourtant, même si le rêve américain est en grande partie illusoire, on a parfois le sentiment qu'il y a plus d'ouverture à la créativité individuelle là-bas qu'en Europe.

David Geselson : Pour moi, ça ne se situe pas au même endroit. Oui, il y a une culture de l'accueil du désir et de l'enthousiasme de l'autre. On l'a vécu au moment du démarchage : les gens répondent aux mails, sont enthousiastes, etc. On était dans le côté : « Tu veux, tu peux ». Sauf qu'une fois que cette première étape est franchie, on s'est heurté à un mur de réalité sociale et financière. Dans les faits, c'est extrêmement difficile de trouver un financement, car c'est le mécénat qui donne l'argent, pas l'État. C'est tout le paradoxe de l'entrepreneuriat américain : en apparence tout est possible, mais en réalité il faut rentrer dans la bonne case. En France, on est libre de faire une création pour 50 spectateurs qui coûte 150 000 €, avec des billets à 15 €. Chez eux, ça n'existe pas. Les projets que j'ai faits en France, je n'aurais jamais pu les faire là-bas. En l'absence d'argent public, la question de la rentabilité est au cœur du théâtre américain.

- 3 *N. B. Le silence et la peur* jouera de nouveau la saison prochaine (2021/22). Pour consulter les dates, voir : <http://compagnielieuxdits.com/le-silence-et-la-peur/>.

RÉSUMÉS

Entretien avec David Geselson, auteur et metteur en scène du spectacle bilingue *Le silence et la peur*, sur la vie de Nina Simone. Entretien réalisé par Zoom le 5 février 2021.

Interview with David Geselson, writer and stage director of the bilingual production *Le silence et la peur* [*Silence and Fear*], about Nina Simone's life. The interview was conducted via Zoom on February 5th 2021.

INDEX

Keywords : David Geselson, theatre, Broadway, Actor's Studio, Nina Simone, African American history, black actors

Mots-clés : David Geselson, théâtre, Broadway, Actor's Studio, Nina Simone, histoire africaine américaine, acteurs noirs

Thèmes : Theater

AUTEUR

RAPHAËLLE TCHAMITCHIAN

Docteure en Études Théâtrales

Membre associée du laboratoire IRET/SeFeA

raphaelle@epistrophy.fr