

C'est une bêtise de penser : « pour que ce soit contemporain, il faut que ce soit actuel ». Alors qu'il n'y a que l'inactuel qui est contemporain !

- Alain Françon -

Le Temps et la Chambre

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Alain Françon

entretien

C'est la première fois que tu mets en scène un texte de Botho Strauss. C'est quelque chose que tu as en tête depuis longtemps ?

Oui, c'est étrange mais après mon départ du théâtre de La Colline [dont il a été directeur de 1996 à 2010], je me suis rendu compte qu'il y avait des auteurs très importants pour moi que j'avais, en quelque sorte, « perdus de vue ». C'était le cas de Botho Strauss, comme de Peter Handke. Ce sont des auteurs dont je me sens proche.

Pour Peter Handke, ça s'est fait grâce à Luc Bondy. Quand nous jouions *Fin de partie* de Beckett à l'Odéon [en janvier 2013, Luc Bondy y était alors directeur], nous avons parlé de Peter Handke et plus précisément de *Toujours la tempête*. Luc m'a proposé de mettre en scène ce texte et d'aller voir Peter. Avec lui nous avons beaucoup parlé autour de sa forme d'écriture pour le théâtre : le récit épique. Puis j'ai monté la pièce [créée à l'Odéon-Théâtre de l'Europe en mars 2015].

De même que j'avais relu tout Handke à cette occasion, je suis en train de relire tout ce qu'a écrit Botho Strauss et qui est traduit – théâtre, romans, essais.

Botho Strauss, je l'ai découvert en 1978 avec *Grand et Petit*, mis en scène par Peter Stein à la Schaubühne [que Peter Stein a dirigée de 1970 à 1987]. Edith Clever était impressionnante dans le rôle de Lotte. Peter Stein avait d'abord fait venir Botho Strauss à la Schaubühne comme dramaturge – avant il était critique pour *Theater Heute*. Il a traduit et adapté *La Cagnotte* de Labiche, *Les Estivants* de Gorki... Et puis il a écrit *La Trilogie du revoir* pour la troupe, que Peter a créé en 1977 et immédiatement ça a été un immense succès. J'ai suivi l'aventure de la Schaubühne de cette époque avec admiration. En France, c'est Claude Régy qui l'a fait connaître en créant *La Trilogie du revoir* [1980], *Grand et Petit* [1982] et *Le Parc* [1986].

Je pourrais dire que *Le Temps et la Chambre* est une des pièces les plus étranges que je connaisse. J'ai toujours eu en tête de la monter. J'ai vu la création par Luc Bondy à la Schaubühne en 1989 ; mais j'avais raté la mise en scène de Patrice Chéreau [1991]. En fait, je n'ai jamais vu la pièce en français. Et ça me va très bien.

C'est une pièce kaléidoscopique, en deux parties. Quel est l'aspect que tu retiens particulièrement ?

C'est comme si Botho Strauss avait séparé l'espace et le temps. Il fait ce qui paraît impensable, car on les voit toujours comme un et indissociables, surtout au théâtre où les bases classiques sont l'unité de temps, de lieu et d'action...

Lui, le titre le dit, il les sépare : il y a le temps et la chambre. On sort du bâti habituel où on essaie de faire en sorte que tout coïncide et soit logique, unifié. Tout ce qui est habituellement caché devient ouvert parce que montré et séparé.

Au début, Julius regarde par la fenêtre et décrit à Olaf ce qu'il voit – c'est-à-dire qu'on est dans un microcosme, et qu'on regarde de l'autre côté, le macrocosme –, une jeune femme passe dans la rue, il parle d'elle. Et quelques secondes après, elle – Marie Steuber – surgit dans la pièce en disant : « vous venez de parler de moi ? ».

Le lieu est donc complètement ouvert, propice à toutes les rencontres. Arrive L'Homme sans montre, qui pense l'avoir oubliée, sa montre, dans ce lieu la veille, puis L'Impatiente, Franck Arnold, La Femme Sommeil portée par L'Homme en manteau d'hiver, Le Parfait Inconnu... Ces gens ont-ils été en relation dans ce lieu même la veille, un autre jour ? Dès le début, Franck Arnold dit, en parlant

de Marie Steuber : « Mesdames messieurs, cette femme est un joker. Chacun peut l'utiliser aux fins qui lui conviennent ». En fait, on a l'impression que tous les personnages sont, les uns par rapport aux autres, des jokers ; on peut imaginer et bâtir une multitude de récits possibles à partir de leurs échanges. Ils entrent, sortent, se rencontrent, se séparent. Qu'est-ce qui les lie ?

Botho Strauss transforme ce lieu habité par deux « sceptiques » qui s'aiment, ce lieu d'observation avec ses deux fauteuils et sa colonne antique, en un espace d'agitation où les gens semblent se trouver... La seule réalité est celle de ce lieu et c'est comme si l'espace suffisait pour créer un lien.

Et puis il y a cette colonne qui est là, de tout temps, en train d'observer, de s'en accommoder... Et soudain, elle parle. Alors c'est comme si se brisait le plan d'immanence des relations pour laisser la place à une forme de verticalité. Ça m'intéresse beaucoup, parce que je trouve que cette forme de verticalité, cette présence réelle est plus que rare dans les écrits d'aujourd'hui.

La deuxième partie évoque les rencontres possibles de Marie Steuber avec chacun des hommes de la première partie – à l'exception de Julius.

À la différence de la première, celle-ci est découpée en « scènes » qui se passent dans différents

« C'est comme
si Botho Strauss
avait séparé
l'espace et le
temps. Il fait
ce qui paraît
impensable,
car on les
voit toujours
comme un et
indissociables. »

espaces. Je pense qu'il doit être possible de reconstituer une chronologie des rencontres et, à partir de là, d'établir une « vie de Marie Steuber » si on le souhaite.

Mais ce qui est troublant, c'est qu'on ne sait jamais à quel endroit se situe le « présent ». C'est comme un temps étrange, qui a disparu. La didascalie de la fin de la première partie est très forte : « Marie Steuber a disparu dans la colonne ». À partir de ce moment-là, il y a un temps de « reconnaissance » : les personnages qui n'avaient pas de prénoms sont nommés. Puis on bascule dans la deuxième partie, dont on ne sait pas s'il s'agit de morceaux de passé ou d'un futur possible. On bascule dans « le temps de Marie et de la colonne » en quelque sorte.

Ce temps est un temps complexe. À la flèche unique du temps, Botho Strauss, empruntant ses modèles aux sciences modernes, substitue une multiplicité de temporalités non linéaires, cycliques qui entrent parfois en résonance inattendue avec des modèles archaïques du temps, le grand temps du mythe par exemple.

Je n'ai pas l'habitude de travailler sur des écritures si fragmentaires. Chez Edward Bond, par exemple, les fictions sont très construites. J'entends par « fragmentaire » que la pièce ne raconte pas une histoire dans sa continuité. En même temps je me

méfie de ce mot, qui peut évoquer un procédé d'entassement de dialogues et de situations, un procédé de « déconstruction » que n'importe quel média peut au fond employer. René Char a écrit « si tu détruis, que ce soit avec des outils nuptiaux » [*Les Matinaux*, éditions Gallimard]. On peut déconstruire, détruire, mais ensuite il faut remarier, retisser.

Botho Strauss a cette grâce. Il en appelle à une poétique de « l'Indistinct » qui veut soustraire l'œuvre d'art à sa traductibilité dans le langage des médias. Il déconstruit les logiques et les habitudes narratives mais il y a, dans son écriture, la verticalité qui fait décoller le propos et qui ouvre un horizon de sens.

Pour être plus précis, Strauss veut ré-ancrer notre expérience du temps aussi dans l'origine, la racine, la profondeur pour permettre de renouer avec la pureté des commencements.

Est-ce qu'on pourrait dire que *Le Temps et la Chambre* parle de dépression ? Il y a l'évocation de tentatives de suicide de Marie Steuber, à la fin Olaf emploie ce mot de « dépression » en ce qui le concerne...

Il en est question, oui. Il y a aussi cette image forte, dans la dernière séquence qui évoque l'entreprise

et ses bureaux : à la fenêtre, un homme respire profondément et péniblement pendant toute la scène sans que personne ne s'occupe vraiment de lui. C'est à la fois drôle et terrifiant. Ce mal-être est évidemment trop présent dans la pièce, jusqu'au malaise.

Dans ses romans, les premiers, Botho Strauss avait déjà remis en cause l'idéal d'un sujet autonome et identique à lui-même par toute une série de déconstructions : cette perte de soi se confirme dans *Le Temps et la Chambre* – Strauss a depuis longtemps renoncé au « principe d'espérance ».

La pièce est aussi très drôle.

Luc Bondy parlant des personnages m'avait dit : « ce sont des clowns ! ».

Dans sa mise en scène, l'acteur qui jouait Julius était immense alors que son Olaf était très petit. Dès la première image, cette idée de clowns était présente. Nous n'allons pas aller dans cette direction mais oui, c'est très drôle et il faut que ça le soit. Mais le « chant du tragique » monte en même temps : c'est le titre de l'article polémique de Strauss paru en 1993 : un essai de penser ensemble le politique et l'esthétique [édité en France dans *Le Soulèvement contre le monde secondaire*, L'Arche, 1996].

On a l'impression que tout est imbriqué, qu'il pourrait y avoir de grandes histoires, mais qu'un sujet chasse l'autre. C'est comme s'il n'y avait pas de « permanence » possible...

Oui, il y a quelque chose qui ne se constitue pas dans la durée. Si tu lis *Couples, passants* [roman] ou surtout *Personne d'autre* [récits], tu retrouves ce même principe de « superposition » ou de « juxtaposition », un peu comme dans les scènes de la deuxième partie. Dans les deux cas, il s'agit d'une série de courts récits. Dans *Personne d'autre*, le récit qui a donné son nom au livre, une femme écrit une lettre à son ex-mari, au moment où il se remarie – c'est sa lettre de mariage – elle dit que personne d'autre ne le remplacera et que même s'il se remarie, jamais personne ne la remplacera elle non plus. C'est sublime. Et c'est aussi très drôle. Puis on passe au récit suivant, qui parle de tout autre chose...

C'est vraiment caractéristique de son écriture, ce passage d'une chose à l'autre, apparemment sans lien. C'est comme une série d'instantanés. Récusant la causalité comme principe explicatif, Strauss libère l'histoire de ses présupposés, de linéarité et de continuité.

C'est encore plus flagrant dans *Les Erreurs du copiste* [roman autobiographique], parce que ça se

déroule sur une année et dans un même lieu. Il habite une maison à la campagne avec son fils, à qui il a décidé d'offrir tout son temps jusqu'à l'âge de six ans, avant qu'il entre à l'école, je crois.

Là encore, ça passe de descriptions de paysages magnifiques à des points de rapport très précis avec la grand-mère – qui est présente –, puis à tout autre chose avec l'enfant, puis il est question de littérature...

Mais je pense que c'est un désordre apparent qui est en réalité très pensé. Ça ne dit pas une chose, ça donne à en voir une multitude. Strauss explore les potentiels du discontinu, de l'imprévisible et de l'instantané comme principe de structuration narratif.

Le « fragmentaire », le « déconstruit », ça peut être ressenti de manière violente parfois – surtout au théâtre. Avec Botho Strauss, je trouve que ça n'est jamais le cas. D'une part parce qu'il y a toujours un chemin possible et d'autre part parce que c'est extrêmement vivant. En résumé, c'est une sorte de théorie implicite de la littérature qui remet en question toutes les catégories opératoires du système littéraire ou théâtral : personnages, situations, etc.

Quel espace envisages-tu ? Est-il différent pour les deux parties ?

« Ce qui est
troublant, c'est
qu'on ne sait
jamais à quel
endroit se situe
le présent. »

C'est un espace fermé, qui crée un ensemble et qui englobe trois surfaces différentes.

Côté jardin, il y a trois fenêtres avec un radiateur et, au-dessus, une poutrelle de métal cloutée – cela peut évoquer un loft, une esthétique très différente de la partie en vis-à-vis : le côté cour est en boiseries, avec la porte palière d'un immeuble cossu bourgeois.

Le mur du fond sera en couleurs avec au milieu une première ouverture – quatre ou cinq marches – qui donnent sur un palier et, de ce palier, partent des espaces de circulation de chaque côté. Dans le mur une porte peut s'ouvrir sur différentes découvertes ainsi qu'un placard où prendre les objets nécessités par l'action. Bien sûr il y a aussi la colonne sous une verrière.

C'est comme un « non-lieu », en tout cas un lieu composite et qu'on peut aisément transformer en appartement, en restaurant, en local d'entreprise...

Dans la seconde partie, différents lieux sont évoqués, comment comptes-tu articuler le passage d'une scène à l'autre ?

J'aimerais arriver à faire en sorte que tout se fasse « à vue », que les passages d'une scène à l'autre soient légers, rapides, on installe, on désinstalle... Dans la dernière scène, celle de l'entreprise, il y

a un principe de groupe que j'aime beaucoup : L'Impatiente devient La Collègue, La Femme Sommeil est La Chef de service, L'Homme en manteau d'hiver est Le Client... Je voudrais prolonger cette idée, j'ai envie qu'ils puissent être tous davantage mêlés aux différentes histoires. Je pense notamment à la scène avec Ansgar – ce redoutable malentendu à propos du « job » –, normalement, c'est un tête-à-tête chez Marie Steuber, mais j'imagine qu'elle pourrait se passer dans un grand restaurant, où Julius et Olaf pourraient se transformer en serveurs par exemple. Dans la première partie, le « mélange » existe, il y a beaucoup de croisements. La deuxième partie est plus segmentée. Il y a principalement des scènes de couple. J'ai envie qu'on essaye d'inventer davantage d'interactions entre eux.

Penses-tu définir les personnages « socialement » ?

Ça pose beaucoup de questions. Pour chaque scène, on peut imaginer un parti pris différent.

Je n'ai pas vu la version de Chéreau mais Anouk Grinberg – qui jouait Marie Steuber – m'a montré des extraits du film. Et j'ai en tête des images de la version de Luc.

Prenons, par exemple, la scène où Marie et Rudolf – L'Homme en manteau d'hiver dans la première

partie – parlent de Médée. La pièce a été écrite en 1989 et, autant que je m'en souviens, Bondy en avait fait une scène entre deux post-soixante-huitards, avec jeans et gros pulls, en pleine dispute – ça pouvait être une discussion de gens de théâtre, metteur en scène et comédienne.

Alors que dans la mise en scène de Chéreau, l'acteur ressemblait à un patron d'entreprise, qui prenait son petit-déjeuner en costume ; Anouk était en nuisette. C'était une scène qui évoquait la libération de la femme face à ce potentat d'homme, ce grand patron...

Les deux versions n'avaient rien à voir !

Tout dépend de la façon dont on comprend les scènes. Il faut trouver la bonne lecture. Ça, c'est vraiment avec les acteurs que ça va se construire. Je n'ai pas envie d'être en surplomb et imposer une vision. J'ai besoin de voir ce qu'ils perçoivent, eux, qu'on y réfléchisse et qu'on découvre les choses ensemble. L'exemple de la « scène de Médée » est parlant : en fonction des choix, une même scène peut dire des choses très différentes.

Comptes-tu évoquer une époque particulière, notamment au niveau des costumes ?

Non. C'est très proche de nous... Et puis les costumes d'époque ça fait « ringard » ! Je plaisante... Je viens

de mettre en scène *La Mer* [créée à La Comédie-Française en mars 2016], j'étais content car c'était la première pièce de Bond que je montais où les gens ne sont pas en guenilles dans les ruines : 1907, la côte anglaise, j'étais heureux de pouvoir changer sur le plan des costumes. Mais alors on m'a reproché de ne pas avoir le culot d'actualiser, de rester trop près du texte.

C'est une bêtise de penser : « pour que ce soit contemporain, il faut que ce soit actuel ». Alors qu'il n'y a que l'inactuel qui est contemporain !

À propos de « datation », en faisant des recherches sur Botho Strauss j'ai retrouvé ce mot, « incommunicabilité », qu'on employait beaucoup pour parler des œuvres à la fin des années 80-début des années 90... Et qu'on n'entend plus aujourd'hui... est-ce que ça te semble juste ?

Dans ses pièces des années 70 – *La Trilogie du revoir*, *Grand et Petit* – Botho Strauss s'est affirmé comme l'un des observateurs les plus lucides et les plus critiques de la classe moyenne allemande, alors oui, incommunicabilité peut faire partie de ce jargon et évoquer ces véritables périls qui menacent l'esprit à travers le langage ou son absence.

Dans la première scène du *Baiser de l'oubli*, onze cinéphiles parlent d'un film qu'ils viennent d'aller

« Strauss explore les potentiels du discontinu, de l'imprévisible et de l'instantané comme principe de structuration narratif. »

voir – d'un certain Segatti, un italien –, ils sont dans une mansarde, bouleversés, ils font des comparaisons avec des chefs-d'œuvre, ils disent qu'enfin c'est le film qui ouvre tout, que plus rien ne sera jamais pareil, etc. La scène revient et se poursuit à la fin de la pièce, avec des digressions intimes, mais tous sont encore habités par le film, tentent d'exprimer leur ressenti, jusqu'à ce que l'un d'entre eux, qui n'a rien dit depuis le début, lance le mot « im-pé-né-tra-bi-li-té ! ». Il y a un grand silence, tout le monde se lève et s'en va...

Après ça, l'homme a un échange avec l'hôte et il part, contrit, en disant « pardonnez-moi »...

Impénétrabilité ? Botho Strauss se saisit parfois de ces choses dans l'air du temps. Dans *Le Temps et la Chambre*, il y a cette scène où trois hommes sont dans un salon d'attente, ils viennent postuler pour un travail et ils se mettent à parler d'une émission de télé de la veille. Il y est question d'un pari remporté par un candidat qui a soufflé deux cent cinquante bougies d'anniversaire, ce qui est déjà absurde en soi, et au bout d'un moment l'un d'eux dit : « Si on trichait dans cette émission, alors elle n'aurait strictement aucun sens. »

Je pense que l'intérêt de Strauss s'est déplacé dans les pièces plus tardives et *Le Temps et la Chambre* n'appartient pas vraiment à ce moment d'écriture

des années 80 où flottait le mot incommunicabilité. Strauss est passé d'une pensée par contradiction à une pensée par révélation.

Comment travailles-tu avec les acteurs ? Tu leur parles en amont des personnages ? Vous travaillez beaucoup à la table ?

Ça varie vraiment en fonction des pièces. Avec Bond, on travaillait beaucoup à la table, sur la signification de chaque phrase pour, au bout du compte, dégager un horizon de sens, savoir ce que la pièce raconte profondément. Quand je commence à répéter, j'ai tellement parlé et travaillé avec lui en amont – ne serait-ce que sur les questions de traduction, je connais tout le vocabulaire anglais qu'il emploie – que c'est un apport conséquent pour les acteurs. C'est aussi une manière de bien définir le centre de la pièce, où il se situe et comment on va y arriver.

Pour *Le Temps et la Chambre*, j'ai l'impression qu'il va s'agir davantage d'un processus d'invention à mettre en place entre nous. Évidemment, avant de commencer le travail, je pense qu'il faut se familiariser avec l'écriture de Strauss et pour ça, outre son théâtre, il y a cinq livres à lire absolument : *Personne d'autre* / *Les Erreurs du copiste* / *Couples, passants* / *Le Jeune Homme* / *La*

Dédicace... L'inconvénient, c'est qu'ils ne sont pas tous traduits par la même personne, alors ça crée de vrais décalages, mais ça permet quand même de se familiariser. Je pense qu'on ne va pas rester trop longtemps autour de la table, il faudra sans doute vite expérimenter nos idées. Bond a raison quand il dit : « quand on voit, on sait ». Mais avec Strauss, il faut bien comprendre sa poétique de la science par exemple. À la table, ce que j'aime faire c'est chercher la matérialité du texte, ponctuation, longueur des phrases, mots relais, etc.

Est-ce que Michel Vinaver, qui a traduit la pièce, sera présent aux répétitions ?

Oui, il va venir. C'est important. Quand Patrice a monté la pièce, il existait déjà la traduction de Claude Porcell, qui avait été publiée chez L'Arche. La différence est flagrante. La traduction de Michel est vraiment celle d'un écrivain. C'est une chose à laquelle je tiens beaucoup. Quand j'avais fait *Les Estivants* de Gorki avec les élèves [Atelier-spectacle créé en juin 2013 avec le Groupe 40 de l'École du TNS], j'avais pris l'adaptation de Michel, parce que la langue était tellement forte que c'était une évidence – même s'il avait fait beaucoup de coupes et adapté.

C'est aussi le cas dans le texte de Botho Strauss ?

Non. Là, il ne s'agit pas d'une adaptation, il n'y a pas de coupes. Mais je vais comparer les deux traductions en détail, voir les agencements qu'il a réalisés, ça peut être éclairant. Et je pense que c'est important qu'il vienne en répétitions, qu'il soit présent aux lectures que nous ferons au début. J'aimerais même que lui nous lise la pièce. En français, il n'y a pas de règle d'accent tonique, ou très peu. C'est une liberté mais aussi une contrainte... En fonction de l'accentuation, la réplique ne dit parfois pas du tout la même chose. Quand Michel lit, il a cette capacité – parce que c'est son texte – de poser les intensités où il faut. Pour certaines de ses pièces que j'ai mises en scène, il les a mises en partition ! Dans *Les Voisins*, il avait mis des signes partout : les allitérations, les intensités, les temps de silence – barre ou double barre –, le rythme *staccato* ou fluide. Ce qui a été bouleversant c'est qu'après avoir passé quinze jours complets à faire ce travail, sans avoir parlé des personnages ni du sens, on s'apercevait, au moment d'aller au plateau, qu'il n'y avait plus vraiment besoin de dire les choses ; tout le monde avait compris où on était et ce qu'il fallait faire, c'était clair. Au fond, on avait traversé ce qui est une problématique essentielle : la question du rythme.

« On peut
déconstruire,
détruire,
mais ensuite
il faut remarier,
retisser. »

Pour comprendre une pièce, j'ai besoin d'en comprendre la forme ou de la trouver.

Par exemple, *Qui a peur de Virginia Woolf ?* [de Edward Albee, qu'Alain Françon a créé en janvier 2016 au Théâtre de l'Œuvre à Paris] n'était pas une pièce qui m'intéressait *a priori*. L'idée d'une scène de ménage qui dégénère, de cris et de crise, ça ne m'attire pas. Mais j'ai lu *Une logique de la communication*, qui est un ouvrage collectif de chercheurs, écrit en 1967 et traduit en 1972 [publié aux éditions du Seuil]. Ce sont des gens qui ont fait des recherches en psychologie de la communication, en psychothérapie et thérapie familiale, au sein de ce qu'on appelle l'École de Palo Alto [du nom de la ville de Californie où ont été menées les recherches]. Dans le livre, ils ont fait une analyse de *Qui a peur de Virginia Woolf ?* Ils ne s'intéressent qu'à la forme de la « pathologie », non à son origine. À la place d'y voir une scène de ménage, eux disent qu'il s'agit, au sein du couple, d'un « protocole ». C'est-à-dire que c'est un conflit « coopératif », avec des règles. Ils analysent les tactiques et les logiques de communication – de combat – de chacun, la sémantique, la syntaxe : chez elle, l'insulte, chez lui, une forme d'attaque plus souterraine. Le ciment du protocole, c'est l'invention d'un enfant. Autour de cet « enfant fictif », les règles sont très précises : ils ne doivent

en parler que quand ils sont entre eux, il est interdit de l'évoquer en présence de quelqu'un d'autre. La pièce est la rupture de ce protocole : ce soir-là, la femme en parle à la jeune femme invitée chez eux. La rupture de ce protocole fait que tout s'écroule jusqu'à la décision de faire mourir le fils fictif. Quand j'ai relu la pièce sous cet angle, je l'ai trouvée passionnante. Pour moi, dégager la forme d'une pièce est indispensable.

Comment choisis-tu les textes que tu veux mettre en scène ?

J'ai beaucoup fonctionné par « fidélité ». Avec Bond, la création d'une pièce lui donnait l'idée de la suivante à écrire... Avec Michel Vinaver, on s'était dit à mon arrivée à La Colline qu'on allait remonter *Les Huissiers* et qu'en même temps il allait en écrire une nouvelle : la même année, en 1999, nous avons créé *King* et *Les Huissiers*, deux pièces écrites à quarante ans d'écart, c'était émouvant... Et puis j'ai beaucoup travaillé sur Tchekhov et Ibsen. Ces quatre auteurs ont constitué une continuité. Avec des passages par Feydeau aussi...

Comme je te disais, je mets en scène seulement maintenant Peter Handke et Botho Strauss, alors que ce sont des désirs qui remontent à loin...

Il y a d'autres pièces que j'adorerais monter :

La Cruche cassée de Kleist, *Minna von Barnheim* de Lessing ou *Le Précepteur* de Jacob Lenz...

Il y a des choses qui se font quasiment dans l'immédiateté et d'autres qui peuvent prendre des années, voire ne jamais se faire... Et puis c'est très différent depuis que je suis revenu en compagnie.

Tu viens de travailler avec des élèves comédiens sur des textes de Botho Strauss. Tu intervies souvent dans les écoles de théâtre. C'est une chose importante pour toi ?

J'ai travaillé avec les élèves de l'ENSATT [École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre à Lyon] sur *La Trilogie du revoir* de Botho Strauss.

Et je travaille aussi sur ses textes avec les élèves de l'ENSAD [École nationale supérieure d'art dramatique] de Montpellier. Dans *Les Erreurs du copiste*, Botho Strauss écrit : « Avec Aristote et le pape je partage la conviction que le couple passe avant toute autre communauté. C'est même l'unique contenu de ce que j'écris : que le couple est avant l'État, la société et n'importe quel autre ordre. » Ensuite, il explique que c'est du couple que dérivent toutes les données sociales fondamentales. Partant de là, nous avons, Nicolas Doutey et moi, pris toutes les scènes de couples de

ses œuvres traduites en français et on a imaginé un montage qui s'appelle *Personne d'autre, Botho Strauss, fragments*.

C'est vrai que j'interviens régulièrement dans différentes écoles – en janvier/février, je vais d'ailleurs faire un atelier de six semaines à l'École du TNS. C'est très important de connaître les jeunes gens qui vont entrer dans ce métier. J'apprends beaucoup d'eux.

Il y a d'ailleurs, dans *Le Temps et la Chambre*, des gens que tu as rencontrés à l'occasion d'ateliers.

Oui, Renaud Triffault, qui joue *Le Parfait Inconnu*, était élève-stagiaire à La Comédie-Française quand j'y ai monté *Les Trois Sœurs*. Il y a deux ans, Dominique [Valadié] et moi avons fait un stage sur Vinaver à la Friche de la Belle de Mai à Marseille, il s'y était inscrit, nous étions heureux de le retrouver... Aurélie Reinhorn, je l'ai rencontrée en dirigeant un atelier à l'École de la Comédie de Saint-Étienne...

C'est Marie La Rocca qui fait les costumes. Elle était dans la section Scénographie-Costumes du Groupe 36 du TNS. Nous avons fait ensemble l'atelier de sortie sur *Les Enfants du soleil* – encore un Gorki – pour lequel elle avait fait un décor magnifique.

Georgia Scalliet aussi, au départ, je l'ai connue dans le cadre d'un spectacle de sortie, *Les Ennemis*, de Maxim Gorki [à l'ENSATT en juin 2009]. Peu de temps après, je devais mettre en scène *Les Trois Sœurs* à la Comédie-Française. J'ai invité Muriel Mayette à voir *Les Ennemis* et elle a engagé Georgia, qui a pu jouer Irina. Ensuite, je l'ai retrouvée sur *La Trilogie de la villégiature* de Goldoni [créé à la Comédie-Française en janvier 2012]. Je suis très heureux qu'elle ait pu prendre ponctuellement congé de la troupe pour être avec nous et jouer Marie Steuber.

Il y a aussi des compagnons de toujours et d'autres rencontres plus récentes...

Oui, Dominique Valadié, Gilles Privat, Wladimir Yordanoff, Antoine Mathieu, leur présence est précieuse et ils partagent depuis longtemps notre même aventure. Et je suis comblé que s'ajoutent à ceux-là Jacques Weber et Charlie Nelson.

Alain Françon

Entretien avec Fanny Mentré, le 1^{er} avril 2016 à Paris

Questions à Dominique Valadié

Fanny Mentré : Vous répétez *Le Temps et la Chambre* depuis trois semaines. Comment avez-vous commencé le travail ?

Dominique Valadié : Il y a la présentation de l'équipe ; la présentation de la maquette du décor, les maquettes des costumes.

Puis commencent les lectures à la table. Une première lecture sans commentaires, on lit chacun les textes de nos rôles. On refait une lecture en s'arrêtant, on essaye de formuler des questions, de pointer ce qui nous paraît particulier, nouveau, surprenant dans la manière d'écrire. Alain nous oriente dans ses réponses, on note ce qu'il dit et le vocabulaire qu'il emploie pour parler du texte.

On refait des lectures qui sont plus serrées et rendent compte des modifications de notre approche du texte. On entre dans le travail ensemble et peu à peu apparaît un axe commun vers une compréhension du système d'écriture.

C'est la première fois que tu joues une pièce de Botho Strauss, mais avant de démarrer le travail sur *Le Temps et la Chambre*, tu es intervenue avec Alain Françon sur deux ateliers, à l'ENSATT à Lyon et à l'ENSAD de Montpellier, sur son écriture. Peux-tu évoquer ce travail ?

Alain m'a proposé de participer à ces ateliers en jouant avec les élèves et l'expérience a été très fructueuse. Aussi bien à Lyon qu'à Montpellier, quelque chose s'est produit de presque naturel entre celui qui enseigne et celui qui apprend. Car c'est sans théoriser et sans parler que le jeu s'est produit. Si certains voulaient poser telle ou telle question concernant le jeu, ils pouvaient bien sûr le faire et à chaque fois ça a donné lieu à des échanges très riches. Oui, cette nouvelle façon de faire rendait le travail évident et nous mettait sur un pied d'égalité. Les places me paraissaient très justes : celle du metteur en scène, celle de l'actrice au sein de l'action, celle des jeunes acteurs.

Selon toi, qu'est-ce que l'écriture de Botho Strauss a de particulier ? Et notamment dans *Le Temps et la Chambre* ?

Voici quelques notes prises lors des premières lectures qui font je crois écho à ta question :

« Nous
sommes tous
des particules
et l'absence
de données
psychologiques
nous offre une
liberté totale. »

D'ordinaire dans les pièces, le temps et l'espace sont les plus adéquats possibles, là ils sont séparés.

C'est la forme qui compte plus que le contenu.

*Certains personnages sont nommés par un qualificatif souvent existentiel :
L'Impatiente, L'Homme sans montre, La Femme Sommeil, L'Homme au manteau d'hiver, Le Parfait Inconnu...*

C'est comme du présent reconstitué avec le passé remémoré vers un devenir.

Botho Strauss est allé chercher dans les sciences une méthodologie qui lui permette d'écrire, de trouver son agencement textuel.

C'est une dramaturgie de l'instant, du discontinu, du fragmentaire, qui confirme l'intuition de Botho Strauss qu'on ne peut plus raconter une histoire d'une manière linéaire et ceci remet en question toutes les catégories opératoires du système représentatif : le personnage, la narration, voire l'auteur.

L'écriture de Botho Strauss est pleine de drôlerie, d'humour. Selon toi, quel espace offre-t-elle aux acteurs ?

Il est vrai que nous sourions et sommes sous le charme en écoutant ces récits, ces échanges. L'homme chez Botho Strauss paraît nu et sans défense, peut-être est-ce aussi cela qui attendrit nos cœurs et fait couler nos larmes. Cette dramaturgie demande aux acteurs de franchir sans cesse des seuils critiques. C'est-à-dire de passer au quart de seconde d'une chose à son exact contraire. Paradoxalement, l'absence de sujet (au sens d'une identité) nous demande d'incarner fortement les énoncés du texte. Nous sommes tous des particules et l'absence de données psychologiques nous offre une liberté totale.

Le texte est en deux parties, quel est ton sentiment de comédienne : as-tu l'impression de jouer deux personnages ou d'être dans une continuité ?

Botho Strauss dit que *La Collègue de la deuxième partie* est la même que *L'Impatiente* ; je crois que son nom est M^{elle} Dübbe. Mais peut-être sommes-nous très longtemps après, je ne sais pas trop... *L'Impatiente* et *La Collègue* ne se ressemblent pas, n'empêche, elles pourraient être une seule et même personne... quoi qu'il en soit, dans ce théâtre, la notion de personnage explose, les figures enchaînent des vécus non cumulatifs, elles sont livrées à la fragmentation. Elles sont marquées par

d'incessantes révisions biographiques et sujettes à des fluctuations permanentes.

Tu as beaucoup travaillé avec certains des acteurs – Gilles Privat, Wladimir Yordanoff – et bien sûr avec Alain. Que produit, selon toi, cette fidélité ? Qu'est-ce qui s'inscrit dans le temps ?

Depuis mon premier spectacle avec Alain, *Noises*, de Enzo Corman [1984], beaucoup d'acteurs ont déployé des efforts considérables pour soutenir et défendre la recherche de la vérité, chantier engagé dès le début par Le Théâtre Éclaté [première compagnie dirigée par Alain Françon de 1971 à 1989] et les acteurs, dont Alain était, qui ont inauguré cette épopée. Il faudrait tous les citer. Ce qui nous lie, c'est l'expérience des textes des grands auteurs et les ponts que nous avons été capables de faire de l'un à l'autre : Bond, Ibsen, Tchekhov, Vinaver et bien d'autres. Ce sont nos vies et le sens de nos vies et cette famille-là est indissoluble...

Dirais-tu que ce qui caractérise le travail d'Alain est d'aller au plus près des textes ?

Alain est un artiste en mouvement. Aussi, je crois, un insurgé. Le forage d'ethnologue, le travail de mémoire qu'il accomplit avec pour seul sujet sa propre existence, vise à trouver sa place au sein d'une communauté d'êtres en quête de justice.

Le « parlé juste » est pour lui une façon forcenée de résister à l'engloutissement par la voie de la confusion et du « tout vaut tout ». Pour une tâche si sérieuse, si haute, le théâtre et ses dramaturges proposent une manière souveraine d'étendre ce goût de l'insoumission à une large audience. C'est une autre guerre qu'il mène là et nous, acteurs, sommes et restons ses fidèles compagnons de bataille.











H → FENÊTRE MUR JARDIN



FACE



Production Théâtre des nuages de neige

Coproduction Théâtre National de Strasbourg, La Colline - théâtre national
Le Théâtre des nuages de neige est soutenu par la DGCA du ministère de la Culture et de la Communication

Avec le soutien de l'École de la Comédie de S-Étienne/DIESE/Auvergne Rhône-Alpes
Directrice de production - Anne Cotterlaz

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté

Création le 3 novembre 2016 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Villeurbanne du 22 au 26 novembre 2016 au Théâtre National Populaire | Chambéry les 1^{er} et 2 décembre 2016 à l'Espace Malraux - Scène nationale | Annecy du 7 au 9 décembre 2016 à Bonlieu - Scène nationale | Paris du 6 janvier au 3 février 2017 à La Colline - théâtre national | Amiens les 7 et 8 février 2017 à la Maison de la Culture | Grenoble du 14 au 17 février 2017 à la MC2: Grenoble - Scène nationale | Béziers du 22 au 24 février 2017 au Théâtre sortieOuest | Lille du 1^{er} au 12 mars 2017 au Théâtre du Nord - Centre dramatique national | Dijon du 19 au 21 mai 2017 au festival Théâtre en mai

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, octobre 2016



alsace



La Terrasse



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Le Temps et la Chambre* sur les réseaux sociaux :
#TmpsChmbre

Le Temps et la Chambre

3 | 18 nov | Salle Koltès

CRÉATION AU TNS
COPRODUCTION

Texte
Botho Strauss

Traduction
Michel Vinaver

Mise en scène
Alain Françon

Collaboration artistique
Nicolas Doutey

Dramaturgie
David Tuailon

Décor
Jacques Gabel

Lumière
Joël Hourbeigt

Costumes
Marie La Rocca

Musique
Marie-Jeanne Séréro

Son
Léonard Françon

Avec
Antoine Mathieu
L'Homme en manteau d'hiver, Rudolf,
Troisième Homme, Un Client

Charlie Nelson
Franck Arnold, Premier Homme

Gilles Privat
Olaf

Aurélie Reinhorn
La Femme Sommeil, La Chef de service

Georgia Scalliet de la Comédie-Française
Marie Steuber

Renaud Triffault
Le Parfait Inconnu, Deuxième Homme,
Le Graphiste

Dominique Valadié
L'Impatiente, La Collègue

Jacques Weber
Julius

Wladimir Yordanoff
L'Homme sans montre, Ansgar

« Une voix » : Anouk Grinberg

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Le texte est publié chez L'Arche Éditeur

Équipe technique de la compagnie Régie générale Benjamin Bertrand

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Patrick Descac / Christophe Leflo de Kerleau | Électricienne Éléonore Dias | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie plateau Denis Schlotter | Machiniste Daniel Masson Accessoiriste Olivier Tinsel | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

Pendant ce temps,
dans L'autre saison...

Rencontre avec Alain Françon et Philippe Wellnitz

Les rendez-vous en partenariat

.....
Sam 5 nov | 14h | Librairie Kléber

Kit de Survie

Spectacles autrement – en coréalisation avec Jazzdor
Serge Teyssot-Gay | Mike Ladd et Marc Nammour

.....
15 et 16 nov | 20h | Salle Gignoux

Comité de lecture, textes choisis

Textes de Pauline Peyrade et Éric Noël

Lectures dirigées par Anne Théron et Stanislas Nordey

.....
Sam 19 nov | 17h et 19h30 | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1617](https://twitter.com/tns1617)