

mauvaise debbie tucker green Sébastien Derrey

Dossier de presse

Théâtre

Création 2020

15-21 décembre 2020

Service de presse :
T2G Philippe Boulet
boulet@tgcdn.com 06 82 28 00 47

MC93 | MYRA Rémi Fort et Jeanne Clavel
myra@myra.fr | 01 40 33 79 13



© Christophe Raynaud de Lage

Texte	debbie tucker green*
Traduction	Gisèle Joly, Sophie Magnaud, Sarah Vermande, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale
Mise en scène	Sébastien Derrey
Collaboration artistique	Nathalie Pivain
Son	Isabelle Surel
Lumière	Christian Dubet
Scénographie	Olivier Brichet
Costumes	Élise Garraud
Régie Générale	Pierre Setbon
Administration	Sylvia Mammano
Avec	Océane Caïraty, Nicole Dogué, Jean-René Lemoine, Bénédicte Mbemba, Josué Ndoofusu Mbemba, Séphora Pondi
Du 15 au 21 décembre 2020	mardi, mercredi, jeudi et lundi à 19h dimanche à 16h relâche vendredi et samedi
Durée	1h20
Tarifs	De 9 à 24 €

La pièce *mauvaise (born bad)* a été créée au Hampsted Theatre, Londres, le 29 avril 2003. Elle est représentée en France par Séverine Magois, en accord avec The Agency, Londres / Production : migratori K merado / Coproduction : T2G – Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National ; MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis ; TNS – Théâtre National de Strasbourg / Avec l'aide de la DRAC Île-de-France, de la Région Île-de-France et de la SPEDIDAM - LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées / Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National Avec le soutien du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques, D.R.A.C. et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Studio-Théâtre de Vitry / Le texte en langue française va être publié prochainement aux Éditions Théâtrales / Spectacle créé le 11 novembre 2020 à la MC93, Maison de la culture de Seine-Saint-Denis à Bobigny

Le texte de la pièce vient de paraître aux Éditions théâtrales

Tournée : le spectacle *mauvaise* sera présenté du 18 au 27 janvier 2021 au TNS, Strasbourg



la terrasse

Toute
La Culture.



* debbie tucker green tient à ce que son nom et le titre de ses œuvres soient orthographiés en minuscules.

mauvaise

Une famille. Un père, une mère et leurs quatre enfants. Une injonction tacite au silence qui imprègne tout. On n'entend pas, on ne voit pas. Comment désobéir à ce qui nous constitue?, et qui nous tue? Comment briser la règle du secret? Faire du bruit avec la langue pour attaquer le silence. Quand la parole arrive la famille explose. Tout s'organise autour de l'une des filles et de ses tentatives pour faire éclater au grand jour le secret de famille et pour faire reconnaître à chacun la part active qu'il ou elle a jouée. Où commence

pour les témoins la complicité, la connivence, le déni, la responsabilité ? Une polyphonie où les voix se frottent et se cognent dans une langue brute et directe tentée par le chant, et où la violence et les blessures affleurent moins par ce qui en est dit que par la forme de l'écriture et ce qui est passé sous silence. Une adaptation de l'œuvre d'une figure éminente de l'avant-garde dramatique anglaise, Debbie Tucker Green qu'on découvre en France.

Entretien avec Sébastien Derrey

Comment ce texte t'est-il parvenu ? Quel a été l'effet premier, immédiat à la lecture ?

Sébastien Derrey : Le texte m'a été transmis il y a quatre ou cinq ans par Stéphanie Béghain qui s'occupait du comité de lecture du Studio Théâtre de Vitry (comité qui a depuis déménagé au T2G). J'ai tout de suite été frappé par la langue, avant même de comprendre. Un choc, semblable à celui de la lecture de Guyotat. Cela vient du fait que Debbie Tucker Green cherche d'abord l'impact de la phrase, un choc sonore, physique, une émotion brute et décontextualisée. Le sens, l'histoire, viennent dans un second temps. Par recomposition de l'oreille et de l'œil du spectateur. Des mélodies fantômes. Mais aussi parce que c'est une langue hybride, ouverte, pétrie d'influences, d'histoires, de voix, de toute une mémoire, personnelle et collective. C'est en cela que la traduction (de Gisèle Joly, Sophie Magnaud, Sarah Vermande) est vraiment bonne, parce que les traductrices se sont attachées avant tout à rendre le rythme, à la métrique, à tout le travail d'accentuation de la langue. En même temps, la langue est très simple, avec un effet immédiat, réaliste. On reconnaît ces sons et ces rythmes. Ceux des jeunes, d'un parlé populaire, de la rue, du rap. Il y a une éloquence de cette langue qui est aussi tentée par le chant. Même si Debbie Tucker Green écrit dans un registre de langue qu'un anglais peut reconnaître immédiatement, il y a un travail très précis de composition et ré-accentuation de la langue à partir du rythme et du silence. C'est une écriture du silence. Ce qui n'est pas dit est le plus parlant. Le silence est pris dans la partition comme un son, une voix. Debbie Tucker Green introduit dans les dialogues des silences qui se répondent, qu'elle appelle « silences actifs », souvent ponctués par des « beats », eux-mêmes entourés parfois par des « silences » et des « temps ». C'est en ça que Léa Sawyers¹ dit par exemple que c'est une écriture de la diaspora africaine.

Comment s'est opéré le déclenchement qui conduit au choix de la mise en scène ?

Ce qui est impressionnant, c'est la grande cohérence de cette écriture. C'est très rare. Non seulement il y a la composition d'une langue, avec sa rythmique et sa polyphonie, écrite comme pour une partition musicale, mais il y a aussi la forme générale de la pièce. Son économie presque géométrique, ses ellipses et ses sauts entre les scènes, séparées parfois par des « blackouts », c'est-à-dire des ruptures de lumière qui sont comme des K.O., des évanouissements. Debbie Tucker Green ne donne aucune indication de lieu mais les éléments scéniques, comme les indications de distribution, sont précis et élémentaires. Six chaises.

¹ Léa Sawyers est une jeune chercheuse française qui travaille sur l'œuvre de Debbie Tucker Green et qui prépare une thèse sur son écriture <http://www.theses.fr/s92167>

On a l'impression qu'elle a sélectionné précisément tous les éléments et qu'elle n'utilise que ceux-là en épuisant toutes les combinaisons possibles. Tout contribue à nous mettre dans une perception troublée du temps et de l'espace, celle de l'expérience traumatique. Car c'est bien de trauma dont il s'agit, et d'actes inavouables. Dans une famille, une sœur, victime de ces actes, va attaquer le silence. Elle interroge sa famille pour les faire avouer, les amener à dire. Tout est fait au niveau de la forme et de la composition pour nous mettre au cœur du sujet qui n'arrive pas à se dire mais qui affleure dans les silences. J'aimerais qu'on se tienne au plus proche de cette radicalité et de cette simplicité. L'expérimenter au maximum. Je suis aussi très touché par la manière dont la communication est brouillée dans la pièce. Les personnages sont vulnérabilisés par la parole ou les silences, l'absence de regard ou d'écoute. Quand on n'entend plus quelqu'un, on ne le voit plus. Quand on ne le voit plus, il n'y a plus personne.

Comment as-tu construit ta distribution ?

Ça n'était pas possible avec les acteurs avec qui je travaille d'habitude, puisqu'ils sont blancs ! Debbie Tucker Green écrit le plus souvent pour des acteurs noirs. Pas seulement, ça dépend des pièces, mais là, c'est le cas. J'ai mis du temps à trouver les parents. Il y a toute une génération d'acteurs noirs qui a disparu en France. Ils n'avaient pas de travail ou leur travail n'était pas visible, alors ils sont partis. Ça commence seulement à changer depuis quelques années. On est très en retard en France par rapport à ces questions. La question que je me suis posée, aussi : de quelle famille noire s'agit-il ? Et pas juste : c'est une famille, et il se trouve que les acteurs sont noirs. Quelle famille française ? Si les enfants sont nés en France, quelle est l'origine des parents ? Même si on ne le remarque pas forcément, je voudrais quand même inscrire ces particularités, ne pas les effacer. Il y a une petite différence de langue entre les parents et les enfants, plus difficile à rendre en français qu'en anglais. En anglais, c'est assez précis socialement, géographiquement, historiquement. Dans le texte original, il y a l'accent jamaïcain, mais pas seulement. La langue anglaise accepte plus facilement les différences alors que le français aplanit tout. Ce sont des acteurs avec qui je n'avais jamais travaillé et qui ne connaissaient pas mon travail. J'en avais vu jouer certains, mais ça s'est fait surtout à la rencontre. Ça a pris du temps. Séphora Pondi connaissait déjà la pièce et ça a été une évidence dès la première rencontre pour la Fille. Je connaissais Jean-René Lemoine comme auteur et je suis allé le voir jouer. Jean-René dégage a priori quelque chose de très doux et sympathique. Et

Entretien (suite)

Je voulais absolument éviter d'avoir un père patibulaire et antipathique. Je voulais qu'au contraire on puisse se dire que ce n'est pas possible cette histoire. Qu'on n'en croie pas ses yeux. Parce qu'en réalité c'est vrai que le fait qu'un homme abuse sexuellement ses propres enfants, ça ne se voit pas comme le nez au milieu de la figure, c'est invisible. Les "incesteurs" sont en général des gens très banals, comme vous et moi. Je me souvenais de Nicole Dogué dans les films de Claire Denis et je savais qu'elle avait travaillé plusieurs fois avec Claude Régy, elle a un long accompagnement avec Jean-René, là aussi dès la première rencontre c'était assez évident. J'avais vu Bénédicte Mbemba aux sorties du CNSAD et je pensais à elle pour l'une des sœurs. Comme la création a été reculée, certains acteurs n'étaient plus disponibles et il a fallu changer une partie de la distribution, c'est comme ça que j'ai rencontré Josué Ndoofusu Mbemba et Océane Cairaty. J'avais vu Océane dans un spectacle de Jean-René, et on m'avait parlé de Josué. Je les ai vu jouer et j'ai aussi organisé des auditions. Ça s'est fait de manière assez simple et évidente à la première rencontre.

Selon toi, quel est l'enjeu fondamental de ce texte ?

Ce que Debbie Tucker Green fait apparaître, c'est la question de la responsabilité de celui qui regarde et écoute. C'est toujours la question du témoin et de l'inaction. Dans certaines pièces, le silence fait apparaître le manque de soutien du personnage. Un défaut de la collectivité. On n'est jamais en position de jouisseur face aux victimes. Et on est toujours conscient d'être un spectateur. Ce sont des personnages très courageux, qui lancent un appel. Ils n'existent pas sans destinataires, sans témoins. Ils demandent une écoute, une reconnaissance. Sans quoi le monde est folie et douloureux. Il y a une perte de la capacité à répondre à l'appel de l'autre. Debbie Tucker Green ne donne pas de leçon, ne juge pas, ne provoque pas, elle cherche seulement à ranimer, revitaliser ce sentiment : l'instinct d'une responsabilité devant la vulnérabilité de l'autre.

Le passage concret au plateau doit ouvrir des dimensions imprévisibles. Peux-tu raconter ce que réserve un tel texte dans le travail de répétition ? Quelles sont les difficultés ?

La partition du texte est très précise. L'acteur doit avoir l'humilité de respecter scrupuleusement les éliminations, les indications rythmiques, les pauses, les différences de silences et de flux, les sauts et les superpositions... Ça demande une certaine virtuosité qui en même temps doit pouvoir s'effacer parce que le résultat doit donner un effet plutôt réaliste. Ce ne sont pas des conversations qu'il faut jouer, mais une musique, avec des chants différents. Une fois qu'on sait

jouer la musique, on peut commencer à entendre une conversation. Reconstituée par l'oreille du spectateur. Une fois que l'acteur commence à apprivoiser cette contrainte, on s'aperçoit qu'elle donne aussi une grande liberté, notamment avec les « silences actifs » qui sont de purs cadeaux offerts au secret de l'acteur. Nous avons beaucoup travaillé aussi avec les traductrices, continué à retoucher le texte pendant les répétitions. Je dirais que la plus grande difficulté est dans la situation et dans l'espace. Le fait que tous soient convoqués en même temps dans le même espace, et qu'ils n'entendent pas forcément tout ce que disent les autres. Les scènes auditives ne sont pas claires. Elles sont flottantes, comme s'il y avait des sortes de murs invisibles dans l'espace. Comme s'ils étaient un peu sourds. Ils sont dans ce que j'appelle une sorte de « marécage », une zone trouble, empêtrés dans un silence mortifère qui les rend sourds. La Fille attaque ce silence et oblige tout le monde à se repositionner. Parfois une parole éclabousse tout le monde et fait exploser les murs. D'autres fois, ce sont des paroles perdues et des murs de silence.

As-tu des appuis dramaturgiques, théoriques, etc. pour ton travail scénique ? Quels sont tes directions et tes pistes de travail pour mettre en scène ce texte ? Comment diriger les comédiens ?

Il y a déjà une somme considérable de travaux de qualité qui a été faite sur l'œuvre de Debbie Tucker Green outre-Manche. Par des chercheuses comme Lynette Goddard, Deirdre Osborne, Marissia Fragkou... En France, il y a le travail de Léa Sawyers ou Hélène Lecossois. De mon côté, je trimballe toujours un peu les mêmes questions et références que j'ai l'impression de retrouver et de redécouvrir à chaque nouveau texte qu'on travaille.

Là, il y a aussi le rap par exemple. Parce que dans le rap, il y a la nécessité de faire du bruit avec la langue. « Faites du bruit », c'est ce que disent les rappeurs. Et le rap, c'est « du bruit qui pense », comme dit le rappeur Médine. Je crois que Debbie Tucker Green partage la même volonté de ne pas être compréhensible immédiatement, mais au contraire de faire un maximum de bruit, faire du sale avec la langue. Lui redonner une étrangeté, une sensualité, une éloquence, une force. Alors que, d'habitude, on la nettoie pour avoir l'impression de bien comprendre. Boxer avec les mots pour attaquer le silence. La majorité silencieuse, d'abord, celle constituée sur le plateau avec cette famille. Et ensuite, celle tout autour. Parce qu'on peut fermer les yeux, détourner le regard de ce qu'on ne veut pas voir, mais on ne peut pas fermer les oreilles aussi facilement. J'ai surtout été très frappé par le livre de Dorothee Dussy² *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, où elle analyse très précisément la mécanique de l'inceste

² Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1, Marseille, La Discussion, 2013.

et ses conséquences sur les victimes, et où elle fait l'hypothèse terrible que l'inceste et le silence qui l'entoure sont constitutifs de l'ordre social. Je l'ai lu pendant les répétitions et j'y ai retrouvé toute la pièce. La violence du silence. L'incorporation par les enfants de l'impossibilité de parler. La surdité familiale et l'aveuglement. Et aussi le silence terrible de la société tout autour.

Quels sont tes directions et tes pistes de travail pour mettre en scène ce texte ? Comment diriger les comédiens ?

J'ai l'habitude de beaucoup diriger à l'oreille. Je dirais que pour les acteurs, le plus important ici, c'est l'écoute. L'écoute de l'autre qui est primordiale, au centre du jeu de l'acteur, ce que l'écoute de l'autre lui apporte comme force et présence. Et l'écoute commune. Pouvoir parler avec le silence des autres. Pour la Fille, sa parole, sa présence, dépendent complètement de la manière dont les autres l'écoutent ou ne l'écoutent pas. Et en même temps, il y a une communication silencieuse extrêmement développée entre les membres de cette famille par rapport à l'impossibilité de parler.

Je travaille aussi beaucoup à partir d'autres œuvres, qu'elles soient littéraires, anthropologiques, philosophiques, picturales, sonores ou cinématographiques, pour créer un passé, beaucoup d'histoires dans le silence éprouvé. Pour nourrir, ne pas être seuls. Parfois, on a aussi eu recours à des improvisations sur le passé de cette famille, comme une mémoire commune.

Peux-tu nous parler du personnage du père – silencieux durant toute la pièce (2 répliques) ? Que dit-on à un comédien qui ne dit rien ? Comment l'accompagne-t-on ?

On essaye plein de choses. Jusqu'à s'apercevoir que c'est peut-être plus fort s'il bouge le moins possible. Ou très peu. Mais il ne dit pas rien. Il parle beaucoup avec ses silences et ses regards. La figure du père, on en parlait beaucoup plus au début des répétitions, c'était vraiment la figure centrale et obscure, une surface de projection. On s'est aperçu, au fur et à mesure des répétitions, que le père était moins en question que la mère. Je crois que Tucker Green ne s'intéresse pas tant que ça au père, au masculin. Il est là comme une donnée fondamentale. C'est le patriarcat. En même temps, il a l'air plutôt normal. C'est un homme comme les autres, c'est-à-dire complexe, avec une vie intérieure. Elle ne cherche pas à fabriquer un monstre et ne s'intéresse pas à la psychologie du pédocriminel. Elle ne se prend pas la tête avec ça. Et je la comprends. En un sens, il est irrécupérable. Disons qu'on sait où on est et elle ne va pas perdre son énergie à répéter ce qu'on sait déjà. Par contre, ce qui fait très mal, c'est la destruction de l'image de la mère protectrice. Tout ce qui concerne, le déni ou le possible choix de la mère d'avoir sacrifié son enfant. Le manque de solidarité féminine. C'est quelque chose qui a émergé pendant le travail.

Je sais que tu as une approche très particulière du jeu de l'acteur sur un plateau. Tu travailles des modes d'incarnation très singuliers. Tu t'appuies notamment sur une phrase de l'acteur Jean-Pierre Léaud : « Le lieu du désir de l'acteur, je peux très bien le nommer : ce n'est pas tellement d'être devant la caméra, c'est pas tellement d'être au théâtre : c'est d'être dans le box. Le box des accusés. Là où toute la société te nie » Le fait de travailler théâtralement ce texte renforce-t-il cette vision de l'acteur et de son jeu ?

Je ne sais pas. D'une certaine manière, la situation du procès est présente dans la pièce. Les personnages ne sortent pas et sont présents durant tous les échanges de parole. La situation théâtrale offre la possibilité de parler et « condamne » en quelque sorte à entendre. Sauf qu'ils n'entendent pas tout. Ce qui me questionne, c'est ce défaut de perception. Pourquoi est-ce qu'il y a des voix qu'on n'entend pas ? Elles sont rendues inaudibles. Fragilisées. Comme si on n'avait pas d'oreille alors que quelqu'un parle. Personne ne veut entendre ce que dit la fille, et chacun dans la pièce a aussi sa vérité. On a la possibilité d'être à l'intérieur de chacun sans décider tout de suite où est la vérité. Tout dépend de l'écoute et de la croyance qu'on accorde à la fille pour qu'elle ne s'effondre pas définitivement. Il y a un chemin qui se fait avec la croyance. Certains accusés ne reconnaissent pas le procès qu'on leur fait. Certains vacillent, parlent un peu, mais finissent par rejoindre le déni général. Parce que c'est trop difficile. Il faut un courage et une force extraordinaire pour ne pas être broyé par ça et lever ce secret. Pour la Fille, tout peut se défaire à une allure vertigineuse. La croyance, la confiance en sa parole sont constamment mises en doute, battues en brèche. Ça génère un malaise que nous ressentons en commun. Elle est plusieurs fois trahie dans la pièce. Peut-être même par le spectateur. C'est cruel et presque fascinant de voir avec quelle facilité peut se défaire le sentiment de justice, la reconnaissance d'une telle blessure. Personne ne peut vivre avec ça. Il y a quelque chose qui est laissé ouvert et sans défense parce que c'est très difficile d'y croire et impossible à prouver. Et c'est en général ce qui arrive dans les histoires d'inceste, quand la vérité éclate des années après les faits.

L'inceste n'est-il pas un fait humain qui appelle intrinsèquement le geste théâtral tragique ? La pièce de Debbie Tucker Green ne refonde-t-elle pas ce geste ? Mener à l'aveu et à la vérité, à la clarté, alors que tout est perdu, abîmé : n'est-ce pas là une réappropriation du tragique ? La reconnaissance est-elle possible ? N'est-on pas dans une exposition effroyable de l'irrésolu ?

Je ne sais pas trop ce qu'est le « geste théâtral tragique ». C'est un peu trop théorique pour moi. Ce qui est sûr, c'est que l'inceste - hélas un crime horriblement banal et répandu dans tous les milieux -

est une transgression. Dussy en parle comme l'un des fondements de la société, car fondateur du principe de domination. Elle dit que nous sommes tous, qu'on le veuille ou non, imprégnés et plongés dans le « système du silence » autour de l'inceste. Nous sommes tous socialisés dans un ordre social, une civilisation qui interdit l'inceste et qui en même temps repose sur le silence autour des pratiques incestueuses. Que nous le voulions ou non, nous sommes tirés vers ce silence sur l'inceste. C'est un interdit, donc quand il arrive – et vu les statistiques, c'est quand même très souvent³ – on ne sait pas, ou on ne veut pas le voir. On ne veut pas en entendre parler. Ce qui est terrible, c'est que le tabou de l'inceste permet l'inceste. Il faut une force surhumaine pour le révéler, comme la Fille le fait dans la pièce, et c'est un autre geste de transgression. C'est la transgression de la loi du silence. La capacité de nommer l'ennemi. Quand on le fait, personne ne veut y croire. On a tout le monde contre soi. Les "incesteurs" en général n'ont pas grand-chose à faire quand ça explose dans la famille, ils ont juste à laisser les autres se déchirer entre eux. Une des seules choses que dit le père, c'est qu'il n'est pas obligé de parler. La vérité est rarement reconnue. Il faut que la justice intervienne après. Souvent des années après, et avec de rares résultats.

L'expérience tragique n'est peut-être pas seulement dans l'action représentée sur scène du geste de la fille, mais aussi dans et par la forme et la langue et la manière dont le silence de la famille rebondit sur celui des spectateurs, avec tout l'ébranlement mental et physique et affectif que ça suppose.

En France, nous disposons pour le moment de peu de textes traduits de Debbie Tucker Green. Malgré cela, comment caractériserais-tu son œuvre ?

C'est sûr que c'est une auteure majeure. Je ne suis pas assez anglophone pour arriver à vraiment lire toutes ces pièces, mais ce qui est remarquable c'est qu'elle tente à chaque fois quelque chose de différent. Sa langue change d'un texte à l'autre. Ce qui pose aussi des problèmes de traduction. Elle propose toujours une forme particulière. Avec des lacunes, des vides qui permettent au spectateur de rentrer dans le cadre.

3 Même si c'est très difficile d'avoir des chiffres précis, une enquête récente en France (enquête Virage : Violences et rapports de genre) conduite par l'Institut national d'études démographiques (Ined) en 2015, a montré qu'au cours de leur enfance ou adolescence, près d'une femme sur cinq (18 %) et un homme sur huit (13 %) déclarent avoir été victimes de viol ou tentative de viol ou d'attouchements dans le cadre familial ou de l'entourage proche.

J'aime beaucoup l'expression de Martin Middeke qui dit que le théâtre de Tucker Green est un « espace éthique du trouble ». C'est quoi cet espace, ce trouble ? C'est l'entre-deux de la rencontre. Je crois que c'est comme ces moments où on se rend compte brutalement que notre vie est raccordée à d'autres qu'on ne connaît pas. Où face à l'autre on peut se sentir soi-même comme un étranger. C'est ce que moi j'appelle le marécage. C'est quelque chose que je retrouve aussi d'une autre manière dans tes pièces. Une zone trouble où peuvent coexister à la fois la violence et la bienveillance, l'hospitalité et le rejet. Un espace où tout est possible. C'est tout ce trouble qui existe entre les personnages. Et qui se communique entre la scène et la salle. C'est celui qu'on peut sentir dans les silences. Parce que c'est au public de remplir ces vides.

Entretien réalisé avec Frédéric Vossier pour le Théâtre National de Strasbourg



© Christophe Raynaud de Lage

Extrait

LA FILLE

Tu fais ta chienne
ch'te traite de chienne
t'as ton regard de chienne
ch'te traite de chienne.
Si t'as ton regard de chienne, çt'air-là
qu't'as à m'regarder – ch'te crame toi
et ta chiennassrie – ch'te traite encore
rien à branler.
À te rgarder me rgarder en sale chienne que
t'es.
J'vais t'laisser faire
et j'vais l'dire deux fois.
Et deux fois deux fois.
Et encore deux fois les deux fois deux fois
– pour toi – ta mère, et la mère de ta
mère – toutes ces chiennes de ta race
qu'étaient là avant et encore avant – et
encore avant avant.
Depuis la première chienne de ta race de
chiennes.
Dpuis la chiennerie première d'où t'es
descendue.
Chienne.

M'MAN

Dis pas ça.

LA FILLE

Et j'vais l'dire comme si c'est rien, et
j'vais l'dire comme ça, comme le
rien qu'c'est, comme le rien qu'c'est,
comme le rien qu't'as essayé d'faire de
moi.
Chienne.
Comme un gant.
Chienne.
Et j'vais t'laisser me rgarder en face
maintnant qu'tu veux – tu veux ?
Chais pas c'que tu veux voir, c'que tu
cherches – c'que tu cherches – c'que
tu cherches à voir ton reflet – ou bien
c'est qu't'as pas d'ombre ? – mais j'vais
t'laisser rgarder –

M'MAN

je regarde pas

LA FILLE

t'laisser me rgarder un coup dans l'blanc
des yeux –

M'MAN

je te regarde pas

debbie tucker green, *Mauvaise*,
éditions théâtrales, 2020

À propos de debbie tucker green

Dans une esthétique du trauma, debbie tucker green fait résonner des voix socialement marginales et politiquement mineures et les dirige « d'une plume de fer » à la manière d'un chef d'orchestre. Ses textes, au carrefour du poème, de paroles de chansons et de la partition musicale interrogent d'emblée la nature du théâtral. En tant que femme noire qui met en scène des personnages noirs pour un public majoritairement blanc, les stratégies de composition dramatique auxquelles elle a recours travaillent l'absence et le masque pour construire un théâtre en marge du didactisme dont ses « prédécesseures » britanniques et noires ont souvent été taxées. En effet, la représentation du débat lui-même est le grand absent de ce théâtre pourtant « politique ». SIDA, génocides, violences conjugales, incestes, guerres civiles, peine de mort s'abordent au travers de l'expérience humaine de l'enjeu politique (mort, souffrance, torture, trauma, révolte). Le personnage théâtral voit sa subjectivité saisie dans un entre-deux. Ni totalement spectral, ni ancré de façon univoque dans la situation dramatique, le sujet se livre en stéréophonie et laisse chaque spectateur, aux prises avec son empathie, négocier son propre chemin herméneutique entre voix solo ou chant choral, portée locale ou universelle.

Paradoxalement, c'est donc par l'absence que tucker green redéfinit le théâtre « In-Yer-Face » du XXIème siècle. A contre-courant de la frontalité visuelle de Kane ou Ravenhill, l'écriture « coup de poing » de la dramaturge dirige son efficacité provocatrice vers l'oreille. Les personnages saignent, se déchirent et s'aiment dans une émotion exacerbée, mais c'est avant tout dans la langue qu'ils emploient que leur drame se joue. Armée de silences et de non-dits, tucker green grave une partition musicale faite de mélodies fantômes nées de motifs d'écriture relevant tantôt du contrepoint, tantôt de l'arpège ou encore du canon. Nous proposons de mener une réflexion sur les enjeux politiques de tels dispositifs musicaux. Quelles sont les modalités de la représentation du traumatisme sur la scène « In-Yer-Face » de tucker green et quel est le rôle poétique et politique joué par la musicalité du texte dans cette représentation ?

Lea Sawyers, « Traum-A-Rhythmia On Debbie Tucker Green's In-Yer-Ear Stage », Sillages critiques

Biographies

debbie tucker green

Dès son apparition sur la scène anglaise au début des années 2000, debbie tucker green a été reconnue comme l'une des écrivaines dramatiques les plus originales de sa génération et l'une des voix féminines les plus fortes et engagées de l'Angleterre d'aujourd'hui. *mauvaise (born bad)* est sa deuxième pièce. Elle a remporté le prix Lawrence Olivier de la révélation théâtrale en 2004. Les pièces de debbie tucker green sont régulièrement jouées en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis.

Elle écrit également pour la radio, le cinéma et la télévision. Son adaptation télévisuelle de sa pièce *random* a remporté le prix du meilleur film au MVSA festival de Birmingham et le prix du meilleur téléfilm aux BAFTA de 2012. Elle a écrit et réalisé le film *second coming*, qui a remporté le Big Screen award au Festival International du film de Rotterdam, en 2015. La même année, elle a reçu le prix de littérature Windham Campbell. C'est aussi l'une des figures les plus discrètes de la scène anglaise, qui n'a donné que très peu d'interviews et d'images d'elle-même. Elle tient à ce que son nom et le titre de ses œuvres soient orthographiés en minuscules.

Sebastien Derrey

Sébastien Derrey débute sa carrière en 1994 comme assistant de Marc François. Puis, de *La mort de Tintagile* de Maurice Maeterlinck à *Ode Maritime* de Fernando Pessoa, il sera durant 13 ans le dramaturge de Claude Régy. Il est également acteur pour Marc François (*La Mort de Pompée* et *Cinna* de Corneille, *Macbeth* de Shakespeare, *Le Roi sur la place* d'Alexandre Blok), Noël Casale (*Ce qui n'a pas été écrit* d'après Virginia Woolf, *Le pont de Brooklyn* d'après Leslie Kaplan), David Lerquet et Serge Cartellier (*Agatha* de Duras). Il anime aussi des ateliers de théâtre en Langue des Signes Française pour sourds et malentendants et intervient au sein de conservatoires et écoles de théâtre. Pour la compagnie migratori k. merado, créée en 2004, il met en scène : *Est* et *Célébration d'un mariage improbable et illimité* de E. Savitzkaya, *En vie / Chemins dans la langue* de Pierre Guyotat d'après les textes de Pierre Guyotat, *Mannekijn* et *Tahoe*, un diptyque de Frédéric Vossier et *Amphitryon* de Heinrich Von Kleist présenté à la MC93 dans le cadre de sa saison 2016-17 hors les murs. Dernièrement, il monte *Je pars deux fois* de Nicolas Doutey au Théâtre de l'Echangeur. Sébastien Derrey collabore aussi avec Stéphane Olry et Corine Miret de La Revue Eclair pour le projet *Le Cercle*, ainsi que pour la création de *La Tribu des lutteurs*, Pièce d'actualité n°7. Il travaille actuellement en tant que metteur en scène pour le projet *Violente(s)*, commandité par Notoire-Thierry Bédard (création prévue en 2021).

Océane Cairaty

Née à La Réunion, Océane Cairaty arrive à Lyon à l'âge de 15 ans, recrutée par L'Olympique Lyonnais pour entamer une filière sport-études Football. Pendant cinq ans, elle joue en Division 1 (son club est trois fois champion de France), est sélectionnée dans l'équipe de France des moins de 21

ans, joue en Ligue des champions. Peu à peu, elle s'oriente vers le théâtre qu'elle découvre en s'inscrivant à un cours amateur d'improvisation. À 20 ans, elle monte à Paris et s'inscrit à l'école de théâtre Acting International. Elle intègre ensuite le Conservatoire du 18ème arrondissement sous la direction de Jean-Luc Galmiche. En 2016, elle fait partie de la deuxième saison de Premier Acte, atelier mis en place par Stanislas Nordey et Stéphane Braunschweig. En 2017, elle intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg et joue dans *Soudain l'été dernier*, mis en scène par Stéphane Braunschweig à L'Odéon - Théâtre de l'Europe. En 2018, elle interprète le rôle de Nanine, dans *La Dame aux Camélias*, mis en scène par Arthur Nauzyciel. En 2019, Jean-René Lemoine la met en scène dans sa dernière création présentée à la MC93, *Vents contraires*.

Nicole Dogué

Nicole Dogué se forme à l'ENSATT de la rue Blanche et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où elle a comme professeurs Claude Régy et Viviane Théophilide. Au théâtre, elle joue dans les mises en scène de Jean-Paul Wenzel (*Passion d'Arlette Namian*, *Mado* de Jean-Paul Wenzel), Claude Régy (*Intérieur* de Maeterlinck et *Trois voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens), Maka Kotto (*Ne m'appellez plus jamais nègre* de Julius Amédée Laou), Laurence Février (*La Dispute* de Marivaux), Étienne Pommeret (*Katak* de Karin Serre, *Léonce et Lena* de Büchner, *Lunik* de Kartu Cerre), Pascal Rambert (*John and Mary*), Dido Likoudis (*Ce drapeau de Sophocle*), Antoine Caubet (*Ambulance* de Gregory Motton, *Le soleil ni la mort* et *Montagnes* d'après Thomas Mann), Brigitte Foray (*Tabataba* de Koltès), Brigitte Jacques (*La mort de Pompée* de Corneille), Hammou Graïa (*Martin Luther King Junior*), Clotilde Ramondou (*Les Perdrix* de Christophe Huysmans), Jean-René Lemoine (*L'Ode à Scarlett O'Hara*, *Ecchymose*, *La Cerisaie*, *L'Adoration*), Matthias Langhoff (*Femmes de Troie*), Alain Ollivier (*Les Nègres* de Genet, *Pélléas et Mélisande* de Maeterlinck), Denis Marleau (*Nous étions assis sur le rivage du monde* de José Pliya), Bob Wilson (*Les Nègres* de Genet), Marja-Leena Junke (*Mademoiselle Julie* de Strindberg, *L'Echange* de Claudel, *Agatha* de Duras, *La Mouette* de Tchekhov, *La Voix humaine*, de Cocteau, *Une liaison pornographique* de Blasband), Hassane Kassi Kouyaté (*Suzanne Césaire fontaine solaire*). Au cinéma, elle travaille avec Christian Lara, René Allio, Julius Amédée Laou, Didier Goldschmidt, Guy Deslauriers, Claire Denis (*35 Rhums* et *Les Salauds*), Raoul Peck et Pascal Bonitzer (*Tout de suite maintenant*). Elle joue dans les courts-métrages de Elsy Haas et Hammou Graïa et tourne à la télévision sous la direction de Benoît d'Aubert, Christophe Gros-Dubois, Julie Saint Mathieu et Jérôme Navarro.

Jean-René Lemoine

Après un parcours d'acteur, Jean-René Lemoine se consacre essentiellement à l'écriture et à la mise en scène. En 1997, il met en scène sa pièce *L'Ode à Scarlett O'Hara* (Grand Prix de la Critique pour la saison 1997-1998). Deux ans plus tard, il crée un autre de ses textes, *Ecchymose* au Petit Odéon et au Théâtre de la Tempête. En 2001, il écrit et met en scène une pièce pour enfants, *Le Voyage vers Grand-Rivière*, puis

en 2003, *L'Adoration* (Prix d'écriture théâtrale de Guérande). *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov est la première pièce qu'il met en scène dont il ne soit pas l'auteur. Elle est créée en 2003 et reprise en 2004 à la MC93 à Bobigny. La même année, il met en scène *Verbó* de Giovanni Testori au Théâtre Garibaldi de Palerme. En 2006, il met en scène et interprète à la MC93, *Face à la mère*, qui est l'aboutissement de sa résidence Villa Medici - Hors les murs. Sa pièce *Erzuli Dahomey* (prix SACD - Théâtre) est créée en avril 2012 au Théâtre du Vieux-Colombier par la troupe de la Comédie-Française dans une mise en scène d'Eric Génovèse. En 2013, il met en scène *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. En 2014, il met en scène et interprète *Médée, poème enragé* à la MC93. En 2017, sa pièce *Iphigénie* (prix Emile Augier de l'Académie française) est jouée au Festival d'Avignon à la chapelle de l'Oratoire dans une mise en scène de Hyun-Joo Lee. En 2017 et 2018, Jean-René Lemoine participe en tant qu'acteur au spectacle *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, mis en scène par Jacques Vincey. En novembre 2019, il crée *Vents contraires*, pièce dont il est l'auteur. Au cinéma, Jean-René Lemoine collabore en tant que scénariste avec le réalisateur Raoul Peck. En 2018, il travaille à l'écriture de deux longs métrages : *Petit Papa* réalisé par Damien Manivel et *Panzi* réalisé par Marie-Hélène Roux. En tant que formateur, Jean-René Lemoine enseigne l'art dramatique au Cours Florent et dirige régulièrement des ateliers pour comédiens au Théâtre de la Tempête, à l'ARTA, au Studio-Théâtre d'Asnières, ainsi que plusieurs ateliers pour les scénaristes à la Fémis.

Bénédicte Mbemba

Après une première formation en classe préparatoire intégrée de l'École supérieure d'art dramatique de la Comédie de Saint-Étienne, Bénédicte Mbemba entre en 2015 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Elle a joué notamment sous la direction de Claire Lasne Darcueil (*Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov), Nada Strancar (*Nos Phèdres*) et La Compagnie Pas de Quartier (*Brûler des voitures* de Matt Hartley). Elle participe également aux lectures mises en voix par Eugen Jebeleanu (*La vie n'est pas une chose facile* de Georgia Mavraganis) et Sylvie Jobert (*Et moi et le silence* de Naomie Wallace). Elle travaille également avec l'artiste Fabien Steichen.

Josué Ndefusu Mbemba

Il débute sa formation de comédien au Conservatoire de Bobigny et à l'Université Paris VIII. Il intègre ensuite le dispositif Premier Acte où il se forme avec la metteuse en scène Blandine Savetier et l'acteur Thierry Paret. En 2015, il intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique d'où il sort en 2018. Cette même année, il joue dans le film *À la recherche des Roméos et des Juliettes* réalisé par Baya Belal. En 2016, il joue et chante dans *Neverland* de David Léon mis en scène par Blandine Savetier à Théâtre Ouvert. Puis, il joue dans une mise en scène de Sandy Ouvrier, *Characters* (textes de Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller) et dans *Les Trois Sœurs* mis en scène par Claire Lasne. Il interprète également les rôles de Muhtar et Cheïk Saadetine dans *Neige d'Orhan Pamuk* dans une mise en scène Blandine Savetier. Au cinéma, il joue dans le film *Caravan* de Sébastien Schipper - rôle de Baptiste. En 2019,

il intègre la troupe permanente du théâtre le Préau-CDN sous la direction de Lucie Berelovitch.

Sephora Pondi

Séphora Pondi débute le théâtre à 16 ans, au lycée. Puis, elle se forme à l'EDT91 (École départementale de Théâtre, école publique et sur concours) où elle reste 2 ans. En 2014, elle participe à la première saison du programme de formation d'acteur Premier Acte au Théâtre de la Colline, sous la direction de Stanislas Nordey. Elle intègre ensuite l'ERAC, à Cannes, d'où elle sort en 2017. Elle joue sous la direction d'Agnès Bourgeois (*Traces d'Henry VI* d'après William Shakespeare), Marie Brassard (*Dissidences* d'après *À abattre* d'Alexandra Badea), Ludovic Lagarde (*L'Orestie* d'Eschyle), Maëlle Poesy (*Dissection d'une chute de neige* de Stridsberg), Nadia Vonderheyden (textes de Asli Erdogan - *Tu peux regarder la caméra* de Mohammad Al Attar), Julie Bérès (*Désobéir* de Julie Bérès, Kevin Keiss et Alice Zenitter), Benoit Bradel (*Au Bois* de Claudine Galea).

Nathalie Pivain

Nathalie Pivain se forme au Théâtre national de Bretagne à Rennes. Elle joue, entre autres, avec Didier-Georges Gabily, Christian Rullier, Thierry Bédard, Nabil el Azan, Christiane Cohendy, Dominique Dolmieu, Jean-Michel Potiron, Anne-Laure Liégeois et Pascal Kirsch. Puis elle se tourne vers la mise en scène. En 2003, en présence de Svetlana Alexievitch, elle met en voix et interprète les témoignages tirés de ses œuvres. Elle met ensuite en scène l'adaptation de Christian Salmon de *Les Deux Amis ou Bouvard et Pécuchet*. Elle monte, avec le Théâtre des Lucioles, *Nunzio* de Spiro Scimone et *Le Manuscrit des Chiens III* de Jon Fosse. Avec la Maison d'Europe et d'Orient, Gita Grinberga et Frédéric Gustaedt, elle met en scène les *Contes des couleurs* du poète letton Imants Ziedonis. Pour le projet *Oratorio Cabaret* de Frédéric Gustaedt, monologue dont elle est l'interprète, elle fonde l'association Fractal théâtre avec laquelle elle crée *Le Septième Kafana* de D. Crudu, N. Esinencu et M. Fusu. Puis, elle co-met en scène avec Frédéric Gustaedt *C'est ma Maison* de Frédéric Vossier avec les comédiens non professionnels de la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs. Elle participe à plusieurs films d'Adrien Faucheu (*Les Congés spectacles, Éclats de guerre, Mannekjin Kino*) et elle est l'actrice principale du court-métrage de Sandrine Poget, *De l'Aube à l'Aube*. Elle est lectrice pour l'association Beaumarchais (SACD). Depuis 2012, elle collabore avec Sébastien Derrey qui la dirige dans *Mannekjin* et *Tahoe* de Frédéric Vossier, dans *Amphitryon* de Heinrich Von Kleist et dernièrement dans *Je pars deux fois* de Nicolas Doutey (2019).

Informations pratiques

Réservations et billetterie

En ligne sur www.theatredegennevilliers.fr
Par téléphone au 01 41 32 26 26
ou sur place du mardi au samedi
De 13h à 19h (18h pendant les vacances scolaires)
et tous les jours de représentation à partir de 13h

Chez nos revendeurs et partenaires habituels :
fnac.com, Theatreonline.com, Starter Plus,
Billetreduc, Ticketac, CROUS et les billetteries des
Universités Paris III, Paris VII, Paris VIII et Paris X

Tarifs

9 € à 24 €

Pass saison T2G

carnets : 3, 5 ou 10 billets non nominatifs à acheter
à l'avance. Vous pouvez les utiliser seul-e ou à
plusieurs pour les spectacles de votre choix
commandez vos carnets en ligne sur notre site

Restaurant : Youpi au théâtre

Le T2G s'est associé avec le chef Patrice Gelbart et
son complice Stéphane Camboulive depuis
septembre 2018. Restaurant de produits de saison,
issus de l'agriculture paysanne et biologique
respectueuse du vivant. Une partie des produits
utilisés provient également de nos potagers installés
sur les toits-terrasses du théâtre.
tel : 06 26 04 14 80 yopietvoila@gmail.com

Venir au T2G

En métro ligne 13, station Gabriel Péri :
prendre la sortie 1 et suivre le fléchage T2G
au sol, qui mène jusqu'au théâtre

En bus lignes 54, 140, 175, 177 arrêt Place Voltaire
et lignes 235, 276, 340, 577 arrêt Gabriel Péri

En voiture parking payant et gardé juste
à côté du théâtre

Depuis Paris – Porte de Clichy : direction Clichy-
centre. Tourner immédiatement à gauche
après le pont de Clichy, direction Asnières-centre,
puis la première à droite, direction place Voltaire
puis encore la première à droite, avenue
des Grésillons

Depuis l'A 86 : sortie 5 direction Asnières /
Gennevilliers-centre / Gennevilliers le Luth.

Retour en navette gratuite après le spectacle

Certains soirs, après la représentation,
une navette gratuite vous raccompagne vers Paris.
Arrêts desservis : Place de Clichy, Saint Lazare,
Opéra, Châtelet, République

T2G Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National

41, avenue des Grésillons,
92230 Gennevilliers

+ 33 (0)1 41 32 26 10
theatredegennevilliers.fr



Ministère
de la Culture

VILLE DE
Gennevilliers



hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT

* île de France

Le T2G — Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National est subventionné par le Ministère de la Culture, la Ville de Gennevilliers et le Conseil Départemental des Hauts-de-Seine et la participation de la Région Île-de-France