

Boxer avec
les mots pour
attaquer le silence.

- Sébastien Derrey -

mauvaise

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 21-22

Entretien avec Sébastien Derrey

Comment le texte de Debbie Tucker Green, *mauvaise*, t'est-il parvenu ? Quel a été l'effet premier, immédiat à la lecture ?

Le texte m'a été transmis il y a cinq ans par Stéphanie Béghain qui animait le 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 [Pierre] 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, comme des mélodies fantômes. 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 et Sarah Vermande) est vraiment bonne, les traductrices se

sont attachées avant tout à la métrique, au travail d'accentuation de la langue, à rendre le rythme. 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 parler 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. Elle 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 pourquoi Lea Sawyers [doctorante préparant une thèse intitulée *Poétique et Politique chez Tucker Green* sur le théâtre « In-Yer-Face » de la dramaturge] dit par exemple que c'est une écriture de la diaspora africaine.

C'est tout l'art du *signifying* inventé par les communautés noires. C'est la mémoire des esclaves. La capacité de se parler en utilisant un double langage (dire autre chose que ce que le maître entend), en utilisant très peu de mots,

de sons, et en utilisant bien sûr le silence et le rythme. Cela vient vraiment des esclaves, du «petit marronnage» dans les plantations, de la «respiration de combat» dont parle [Frantz] Fanon. Tout un art de signifier en-dehors des mots, inventé en situation de survie. debbie tucker green utilise le silence ou le double langage comme capacité de résistance, comme capacité de communiquer et de signifier, et dans la pièce la fratrie utilise tout le temps ces silences et cette manière de se parler à demi-mot sans que les autres comprennent (ce qu'elle développe dans ses silences actifs). C'est en ça que Lea Sawyers me disait que c'est un «silence noir» et une écriture de la diaspora africaine, parce qu'elle n'est pas la seule à utiliser le procédé, et que c'est forcément quelque chose de très conscient de sa part. C'est une mémoire commune à beaucoup d'écrivains noirs, et qu'on peut retrouver dans le blues, ou dans le rap où les flux de paroles s'enroulent autour du beat, mais chez debbie tucker green, c'est comme si le *beat* était donné par le silence.

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. 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 les membres de 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 ?

Ce 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 acteur-ric-e-s noir-e-s. J'ai mis du temps à trouver les parents. Il y a toute une génération d'acteurs noirs qui a disparu des scènes subventionnées en France. Ils n'avaient pas de travail ou leur travail n'était pas visible. On s'aperçoit qu'ils manquent. Ça commence seulement à changer depuis quelques années. On est très en retard en France sur 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

« 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. »

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 les rencontres ont été déterminantes. Ça a pris du temps. J'avais proposé à Lorry Hardel de rejoindre le projet, mais elle était prise par un autre projet à Avignon. Séphora Pondi [qui était présente à la création 2020 a été engagée comme pensionnaire de la Comédie Française. Elle est remplacée par Lorry Hardel] connaissait déjà la pièce et ça a été une évidence dès la première rencontre pour 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. Je voulais absolument éviter un père patibulaire et antipathique. Je voulais qu'au contraire on puisse se dire que cette histoire n'est pas possible, qu'on n'en croie pas ses yeux. En réalité, le fait qu'un homme abuse sexuellement ses propres enfants 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 compagnonnage avec Jean-René. Là aussi, dès la première rencontre, c'était assez évident. J'avais vu Bénédicte Mbemba aux sorties du CNSAD [Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris] et je pensais à elle pour l'une des sœurs. Comme la création a été reportée, 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, Océane Cairaty et Cindy Almeida [Cindy Almeida de Brito, actuellement en 2e année au CNSAD, joue Sœur 2 en alternance avec Océane Cairaty]. J'avais vu Océane dans un spectacle de Jean-René, et on m'avait parlé de Josué et de Cindy. Je les ai vus 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. Ce sont des personnages très courageux, qui lancent un appel. Ils n'existent pas sans destinataires, sans témoins. Ils demandent

« 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. »

une écoute, une reconnaissance. Sans quoi le monde est folie et douleur. 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 élisions, les indications rythmiques, les pauses, les différences de silences et de flux, les sauts et les superpositions... Cela demande une certaine virtuosité qui en même temps doit pouvoir s'effacer parce que le résultat doit donner un effet plutôt réaliste. Il ne faut pas jouer des conversations, mais une musique, avec des chants différents. Une fois qu'on sait jouer la musique, on peut commencer à entendre une conversation, recomposée 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 », 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.

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, 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 « murs invisibles » dans l'espace. Comme s'ils étaient un peu sourds. Ils sont dans ce que j'appelle un « marécage », une zone trouble, empêtrés dans un silence mortifère qui les rend sourds. Elle 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.

Tu as été le dramaturge de Claude Régy durant plusieurs années. Une activité qui demandait en amont des répétitions beaucoup de recherches. En tant que metteur en scène, tu as toujours pratiqué ce moment d'exploration. Sur ce projet, quels ont été les appuis théoriques et dramaturgiques ?

Il existe déjà une somme considérable de travaux de qualité sur l'œuvre de Debbie Tucker Green outre-Manche. Par des chercheuses comme Lynette Goddard [professeure de *Black British Theatre*

and Performance à la Royal Holloway, University of London], Deirdre Osborne [professeure de Performance à Goldsmiths, Université of London], Marissia Fragkou [professeure en Arts de la scène à la Canterbury Christ Church University]... En France, il y a le travail de recherche de Lea Sawyers ou Hélène Lecossois [professeure en littérature anglophone]. 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 que je mets en scène.

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 par cette famille. Ensuite, celle tout autour. 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 Dussy *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste* [Éditions La Discussion, 2013] où elle analyse très précisément la mécanique de l'inceste et ses conséquences sur les victimes. Elle y 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.

Quelles sont tes directions et tes pistes de travail pour mettre en scène ce texte ? Comment diriges-tu les acteurs et actrices ?

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 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 Fille, sa parole, sa présence, dépendent compl tement 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

« 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. »

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 (deux répliques) ? Que dit-on à un comédien qui ne dit rien ? Comment l'accompagne-t-on ?

Nous essayons 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, nous en parlions beaucoup plus au début des répétitions, c'était vraiment la figure centrale et obscure, une surface de projection. Nous nous sommes aperçus, au fil des répétitions, que le père était moins en question que la mère. Je crois que debbie 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-riche sur un plateau. Tu travailles des modes d'incarnation très singuliers. Tu l'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, ce n'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-riche 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

« 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. »

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. La grande question, c'est ce défaut de perception. Pourquoi y a-t-il 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 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 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 extraordinaires pour ne pas être broyé et lever ce secret. Pour Fille, tout peut se défaire à une allure vertigineuse. La croyance, la confiance en sa parole sont constamment mises en doute, battues en brèche. Cela 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. Quelque chose est laissé ouvert et sans défense parce que c'est très difficile d'y croire et quasi impossible à prouver. 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 un 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 il est 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 une civilisation qui interdit l'inceste et qui, en même temps, repose sur son silence.

Que nous le voulions ou non, nous sommes tirés vers ce silence.

On ne veut pas en entendre parler. Pourtant, vu les statistiques, l'inceste arrive très souvent.

On estime par exemple que sur une classe de 30 élèves de CM2, il y a en moyenne 3 enfants qui sont victimes d'inceste. Même s'il 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 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. Ce qui est terrible, c'est que le tabou de l'inceste permet l'inceste. Il faut une force surhumaine pour le révéler, comme 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 prononcées par 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, ce n'est peut-être pas seulement dans le geste de parole agissante de la Fille qu'il faut l'envisager, 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 une autrice majeure. Je ne suis pas assez anglophone pour arriver à vraiment lire toutes ses 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 d'entrer dans le cadre.

J'aime beaucoup l'expression de Martin Middeke [professeur de littérature anglaise à l'université d'Augsbourg en Allemagne] selon laquelle le théâtre de debbie tucker green serait un « espace éthique du trouble ». Quels sont cet espace et ce trouble ?

Ce sont l'entre-deux de la rencontre. 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. J'appelle cela « le marécage ». 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. Ce trouble-là existe entre les personnages. Et il se communique entre la scène et la salle. On peut le sentir dans les silences. Parce que c'est au public de remplir ces vides.

Sébastien Derrey

Propos recueillis par Frédéric Vossier,
conseiller artistique et littéraire, octobre 2020.

Questions à Océane Caïraty

Quelles ont été tes impressions à la première lecture de *mauvaise* ?

Une certaine excitation parce que dès les premières pages, on entre dans une langue puissante, une forme très précise, un rythme « très parlé », avec une ponctuation très particulière qu'on a hâte d'approprier. Dans la pièce, Debbie Tucker Green donne des indications sur ce que veulent dire les suspensions avant une réplique (et elles sont différentes si elles se trouvent après une réplique), sur ce que signifie les tirets en milieu de phrase (et ils sont différents s'ils se trouvent à la fin). Il y a des slashes aussi. Enfin, il y a une certaine précision dans l'écriture que j'ai prise un peu comme une règle du jeu, et un défi parce qu'au final, comme elle l'écrit : « Bien rendue, la précision a le ton de la conversation » !

Qu'est-ce qui te touche en particulier dans ce texte ?

Sa façon de dire beaucoup en exposant (parce qu'une fois en scène, les personnages ne quittent plus le plateau) des figures qui se parlent sans

se parler, qui ne répondent pas ou ne veulent pas répondre, comme si elle faisait apparaître les mécanismes du silence ; il y a plein de « silences actifs » par exemple où est suggéré ce qu'un personnage ne dit pas à l'autre, et cela dit beaucoup. L'histoire est finement amenée. Le mot « inceste » n'est jamais prononcé mais tout est lisible car tout est palpable et reconnaissable. Aussi cette succession de confrontations avec chaque membre de la famille, où on observe comment chacun réagit. Comment ils essaient eux aussi de survivre à cet événement traumatisant, comment ils se protègent en se murant dans le silence ou le déni. Quand Fille affronte et attaque avec les mots, elle *dit*, c'est dans la parole qu'elle puise toute sa force. Et elle revient, non pas pour condamner ou se venger, mais pour confirmer ce qu'il lui est arrivé, pour que cela soit dit et entendu comme un fait réel, pour pouvoir continuer. C'est cette force qui me touche le plus.

Comment avez-vous abordé ce texte avec Sébastien Derrey ? Quel a été le processus de travail ? Comment dirige-t-il l'équipe de comédien-ne-s pour traiter d'un texte comme celui-ci ?

Si je me souviens bien (parce que c'était après le premier confinement), il me semble qu'on a

commencé les répétitions texte en main et que l'intégration organique des règles du jeu de debby tucker green, en termes de ponctuation, a été notre obsession première, comprendre physiquement ce que cela voulait dire pour chacun. Ensuite, on a commencé à aborder le rapport aux autres, à l'espace qui est un plateau délimité et comprenant cinq chaises. Que signifient ces chaises? Est-ce qu'elles symbolisent la place de chacun dans la famille? Fille n'en a pas et refuse de s'asseoir quand on le lui ordonne. Est-ce qu'elle n'a plus sa place dans cette famille parce qu'elle a rompu le silence? La question de la place était omniprésente. Il y a eu la question de l'écoute aussi, surtout pour le père qui ne parle presque jamais! Comment écoute-t-on? Car une fois sur scène, on y reste, même si on n'est pas censé entendre cette conversation, il se trouve que debby tucker green nous fait rester. Qu'est-ce que ça raconte? Qu'est-ce qu'on entend? Qu'est-ce qu'on écoute? Mais si on n'écoute pas, comment cela agit-il sur notre prochaine prise de parole?

Comment as-tu construit et élaboré ton personnage?

Je n'ai rien construit, rien élaboré, j'ai mis toute mon attention sur la partition qui m'était donnée. Le texte, le texte, le texte! Il y a beaucoup d'indications. Chaque figure a sa façon de parler.

« Je n'ai rien construit, rien élaboré, j'ai mis toute mon attention sur la partition qui m'était donnée. Le texte, le texte, le texte! »

Cette façon, je l'ai trouvée par l'assimilation de toute la ponctuation, et puis en découle un certain rythme de parole, qui donne de fait un certain corps. Tout cela, avec en tête, l'information que c'est la plus jeune de la famille, la contrainte que je ne bouge pas de ma chaise, et les rapports avec chaque membre de la famille qui se sont éclaircis au fil des répétitions. J'imagine que tout cela donne un personnage !

Est-ce que traverser un tel personnage, sous la direction de Sébastien Derrey, donne quelque chose à apprendre pour la comédienne que tu es ?

J'entre toujours en création comme si c'était une expérience humaine et artistique qui, de fait, m'apprendra quelque chose, sur moi, sur l'humaine nature, sur le théâtre. Avec *mauvaise*, c'est la première fois que je travaille une partition aussi précise, qui demande une certaine virtuosité. C'est tellement précis que la direction était presque incluse dans le texte. Sébastien a su mettre en place les conditions pour que ce texte prenne toute son ampleur et fasse impact. L'épuration de la scénographie permet cela. Quant à cette figure de Sœur 2 que j'interprète, elle est un peu « hors sujet », c'est la petite dernière, elle n'a pas vécu ce que ses aîné-e-s ont vécu. Le retour de Fille est une attaque

pour elle qui a toujours souffert de la trop grande place que prenait sa grande sœur dans la famille. Sa première réaction est d'être contre, d'être dans le déni. Ce qui est fort à voir et à entendre, ce sont les mécanismes du déni : comment n'écoute-t-elle que ce qui alimente sa position ? Et puis après, comment tout se délite-t-il ?

debby tucker green est d'origine jamaïcaine. C'est une pièce écrite exclusivement pour des acteur-ric-e-s noir-e-s. Ressens-tu une évolution dans le théâtre public concernant une représentativité plus juste de la pluralité humaine que la philosophe Hannah Arendt posait comme « loi de la terre ». Peux-tu témoigner de cela ?

Il est vrai que debbie tucker green précise que c'est une pièce pour des acteur-ric-e-s noir-e-s, bien que je pense qu'elle peut être jouée par tout-e-s, mais c'est sa façon à elle d'agir pour faire bouger les imaginaires. D'ailleurs, s'il faut encore en passer par là, c'est qu'il reste du chemin à faire. Certes, ça a évolué au niveau de la représentativité actuelle. Je l'observe avec les promotions des écoles nationales, j'observe aussi que d'autres récits d'auteur-ric-e-s francophones commencent à avoir plus de visibilité... C'est bien, avançons, plus profondément, encore, l'heure n'est pas au

relâchement, parce que comme dit Tchekhov dans *La Cerisaie* : « Nous sommes en retard d'au moins deux siècles, nous n'avons rien de rien, pas de rapport défini avec notre passé, nous ne faisons que philosopher, nous plaignre de l'ennui ou boire de la vodka. C'est tellement clair, pour commencer à vivre dans le présent, il faut d'abord racheter notre passé, en finir avec lui, et l'on ne peut le racheter qu'au prix de la souffrance, au prix d'un labeur inouï et sans relâche. »











Production compagnie migatori K. merado

Coproduction MC93 — Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis, Théâtre National de Strasbourg, T2G – Théâtre de Gennevilliers – Centre dramatique national

Avec l'aide de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture

Action financée par la Région Île-de-France

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Avec le soutien du Fonds d'insertion pour jeunes artistes dramatiques, de la Direction régionale des affaires culturelles et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, de la SPEDIAM et du Studio-Théâtre de Vitry

Avec le soutien de la Maison Antoine Vitez pour la traduction

La pièce *born bad*, créée au Hampstead Theatre de Londres le 29 avril 2003, est représentée en France par Séverine Magois, en accord avec The Agency, Londres.

Spéciale créée le 11 novembre 2020 à la MC93 — Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis à Bobigny.

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordrey | Entretien et questions écrites : Frédéric Vossier
Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais, Chantal Regairaz et Zoé Tramaille
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Christophe Raynaud de Lage

Licence N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, mars 2022



théâtre **l'oeil d'olivier** **cozz** **poly**



Partagez vos émotions et réflexions
sur *mauvaise* sur les réseaux sociaux :

#mauvaise

mauvaise

23 | 31 mars

Salle Gignoux

Texte

debbie tucker green

Traduction de l'anglais

Gisèle Joly

Sophie Magnaud

Sarah Vermande

Mise en scène

Sébastien Derrey

Avec

Océane Cairaty - Sœur 2

Nicole Dogué - M'man

Lorry Hardel - Fille

Jean-René Lemoine - P'pa

Bénédicte Mbemba - Sœur 1

Josué Ndoofusu Mbemba - Frère

Collaboration artistique

Nathalie Pivain

Scénographie

Olivier Brichet

Lumière

Christian Dubet

Son

Isabelle Surel

Costumes

Élise Garraud

Coaching vocal

Émilie Pie

Le texte est publié par les éditions Théâtrales.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Christophe Delarue

Équipe technique du TNS : Régie générale Mickaël Varaniac-Quart | Régie plateau Charles Ganzer | Régie lumière Yoan Weintraub | Régie son Paulin Bonijoly | Lingère Anne Richert

dans le même temps

La Seconde Surprise de l'amour

Marivaux | Alain Françon

24 mars | 1^{er} avril | Salle Koltès

spectacles à venir

Bajazet, en considérant Le Théâtre et la peste

Jean Racine, Antonin Artaud | Frank Castorf

6 | 10 avril | Le Maillon

Julie de Lespinasse

CRÉATION AU TNS

Julie de Lespinasse | Christine Letailleur *

25 avril | 5 mai | Salle Gignoux

dans l'autre saison

Spectacles des élèves metteur·e·s en scène de l'École du TNS (Groupe 47 - 2^e année)

Faust

Goethe | Ivan Márquez

FaustIn and Out

Elfriede Jelinek | Ivan Márquez

Sallinger

Bernard-Marie Koltès | Mathilde Waeber

26 | 30 avril | Horaires sur tns.fr
Espace Grüber

* Artiste associée au TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2122