

Tout à coup,
j'ai compris que
je ne voulais plus
que les femmes
meurent.

- Anne Théron -

Ne me touchez pas

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 15-16

Anne Théron

propos recueillis

« J'ai une relation forte à la langue du XVIII^e, j'avais mis en scène *La Religieuse* de Diderot en 1997 dans une première version, puis en 2004 dans une nouvelle version. Ce spectacle a été très bien reçu, alors que c'était un objet singulier. C'est avec cet objet que j'ai vraiment découvert mon rapport au plateau. Je ne suis pas quelqu'un qui vient du théâtre. Je viens de l'écriture – j'ai commencé par publier des romans à l'âge de vingt-deux/vingt-trois ans – et du cinéma. Ce sont d'autres syntaxes.

Cela faisait des années que je tournais autour des *Liaisons dangereuses* de Laclos. Je me suis longtemps interrogée : pourquoi est-ce que je ne montais pas *Quartett* d'Heiner Müller ? Le texte est magnifique, c'est une des pièces de Müller que je préfère. Pourquoi est-ce que je continuais à avoir le

désir, la nécessité, d'écrire moi-même à partir des *Liaisons dangereuses* ? J'ai fini par comprendre. C'est étonnant comme les choses stagnent parfois puis, subitement, montent à la conscience. Tout à coup, j'ai compris que je ne voulais plus que les femmes meurent. Le traitement qui est réservé aux femmes, à la marquise de Merteuil et Madame de Tourvel, y compris dans le *Quartett* de Heiner Müller, je ne pouvais plus l'accepter. Je trouvais que leur mort, leur sacrifice, n'avait plus de sens aujourd'hui, que ce n'était plus supportable.

Au-delà d'elles, je pensais à toutes ces femmes qui se sont suicidées, toutes ces immenses artistes : Ingeborg Bachman – on peut dire qu'il s'agit d'un suicide –, Virginia Woolf, Sylvia Plath... pour toutes ces femmes, il y a un geste d'impossibilité. Impossible d'être femme, impossible d'être artiste...

Merteuil n'est pas une artiste à proprement parler mais c'est une femme qui développe de la pensée. Elle a été éduquée par un homme et s'est emparée de la logique masculine. C'est un comble : elle finit totalement défigurée par la petite vérole, elle perd un œil, et il est dit en société qu'elle a été punie pour la noirceur de son âme. Tourvel, elle, considère que son unique vocation est de rendre heureux l'homme qu'elle aime et que le jour où il ne le sera plus, elle n'aura plus de raison de vivre...

Comme si elle n'avait pas d'existence en soi. Pendant très longtemps, le fait d'être autonome était inconcevable. L'autonomie conduit à la liberté et la liberté conduit à la solitude, ou en tout cas à une conscience aiguë de la solitude. Beaucoup de femmes se sont réfugiées dans l'absence d'autonomie pour le confort ou l'illusion "d'être avec". Ce n'est pas toujours facile : accepter cette solitude, inhérente à chaque être humain. Ce qui n'empêche pas des territoires communs, des extases communes ; mais ce sont des instants, des fulgurances...

J'ai donc décidé de réécrire... Dans les deux sens du terme, car je n'avais plus écrit depuis des années. Ce "retour", c'était quelque chose de décisif pour moi. C'était aussi la première fois que j'écrivais vraiment pour les interprètes avec lesquels je voulais travailler : Laurent Sauvage pour Valmont et Marie-Laure Crochant pour Merteuil.

Le point de départ était ces deux personnages, leur ultime face-à-face dans l'épuisement du désir. Je savais que Merteuil en sortirait vivante. Lui, je ne savais pas encore...

Je ne pense pas qu'un écrivain écrive, je pense que ça écrit à l'intérieur de lui. Donc ça écrivait et, très vite, j'ai senti la nécessité d'un "tiers", alors

« Le point de départ était ces deux personnages, leur ultime face-à-face dans l'épuisement du désir. »

un personnage est arrivé qui s'appelle La Voix. Ce n'est pas une voix "off" mais au contraire un personnage très incarné. Sa présence correspond à ce sur quoi je travaille depuis longtemps et que j'appelle "la bête qui arpente la boîte crânienne". Quelque chose qui se situe du côté de l'inconscient, de l'imaginaire, qui vient agiter les zones d'ombres de la mémoire.

Après un premier travail de lecture avec les acteurs, je me suis aperçue qu'il y avait d'un côté Valmont dans cet épuisement du désir – c'est-à-dire dans la mort, Thanatos. Quand le désir, Éros, est mort, la vie s'en va, c'est un principe organique – et, de l'autre côté, Merteuil et La Voix, les deux femmes.

De la même manière que j'avais convoqué les personnages des *Liaisons dangereuses*, je voulais convoquer l'écriture du XVIII^e, son architecture, pour la contaminer avec des codes contemporains, lui imposer une implosion encore accentuée par le surgissement de l'anglais qui est la langue de notre modernité, une langue qui condense et synthétise, face au français dont la littérature repose sur un déploiement du sentiment.

Ce qui me passionne, c'est qu'un objet théâtral est un système complexe – non pas compliqué mais

complexe – avec un certain nombre d'entrées. Il y a évidemment l'interprète, le corps, la voix, le battement cardiaque des acteurs, c'est fondamental. Et puis il y a l'esthétique. L'espace de *Ne me touchez pas* est actuellement en construction : c'est une salle de bains dégradée, dans une esthétique qui pourrait renvoyer à Enki Bilal ; comme après une troisième guerre mondiale. La scénographie ouvre sur un film qui est un couloir à l'infini. On ne voit pas que c'est un film : c'est un très long couloir... Valmont et Merteuil portent des costumes 1780. La Voix, elle, est dans un vêtement plus contemporain. Ces derniers temps, j'ai compris en travaillant avec Barbara Kraft, la scénographe, que cette salle de bains était en fait l'image de l'âme de Valmont. Un lieu dévasté. Je pense que ce sur quoi je travaille, c'est l'agonie d'un homme. Valmont me bouleverse, profondément...

Ne me touchez pas est un mélo – un des genres qui m'intéressent, avec la série B et le fantastique. Dans la tragédie, le destin est décidé par les dieux ; le mélo fonctionne sur la mise en scène de son propre échec.

Un metteur en scène, pour moi, c'est quelqu'un qui a de l'intuition. Ça n'a rien à voir avec l'intelligence, ni le savoir. C'est "sentir la chose". Dès le début, je me suis dit qu'il allait y avoir ce couloir filmé, in-

« Quelque chose
qui se situe du côté
de l'inconscient,
de l'imaginaire,
qui vient agiter
les zones d'ombres
de la mémoire. »

tégré dans la scénographie. C'est assez risqué : un couloir pendant 1h30. Mais ça fait partie intégrante de la scénographie. Et par moments, dans cet espace, il y aura ces silhouettes, ce couple, l'enfant, la mère, des fantômes, des formes subliminales. Ce qui nous intéresse, c'est de filmer le flux de l'inconscient. Ce couloir, c'est le lieu de la mémoire, du fantasme et de la fiction.

Merteuil ne prendra pas ce couloir, mais elle sortira de la salle de bains. Valmont, lui, ne sortira pas. Il tombera en poussière.

En travaillant sur la lecture, je me suis dit que j'allais faire de Merteuil une petite fille. Ça me plaît l'idée que Valmont joue à la poupée avec cette gamine qui un jour va grandir, et partir.

J'aime travailler autour des femmes, paroles de femmes, corps de femmes, logiques émotionnelles féminines. Travailler autour de l'intime. Cet intime-là.

Je collabore avec les mêmes personnes depuis des années. Il y a, dans la Compagnie [Les Productions Merlin], un processus dont nous avons souvent débattu et qui a été acté : le texte est un matériau, non une finalité. Notre ambition, c'est de construire un objet à partir de l'imaginaire que déclenche le texte. À partir de tout ce que le texte ne dit pas, à

partir de la fiction, du hors-champ. Je pense d'abord le plateau en terme de son et d'image, en terme de sensation. Avec les acteurs, c'est pareil : pendant les répétitions, je cherche le son du texte, comment ils le donnent à entendre. Le reste, je considère que c'est leur chambre à coucher, et je n'entre pas dans la chambre à coucher des gens.

Habituellement, la musique – la mélodie – ne m'intéresse pas vraiment. En revanche, le son me passionne. Dans tous mes spectacles, la bande-son est très importante. Mais là, pour *Ne me touchez pas*, j'ai demandé à Jérémie Droulers – le frère de Jean-Baptiste Droulers qui est mon compositeur son depuis dix ans maintenant – de composer une musique. Ou plus exactement des motifs mélodiques. Ce sera une entrée de plus. Il y aura, comme d'habitude, un travail important sur le son, déjà parce que nous travaillons au micro HF et parce que nous composons de véritables partitions. Mais ce sera la première fois que j'introduis une musique, avec des guitares électriques. Je pense à la musique de Neil Young pour le film *Dead man* de Jim Jarmush... Il y aura des dissonances, mais cela reste une musique de l'Ouest américain, dans cet objet articulé sur une langue du XVIII^e. C'est donc un objet hybride... Moi aussi, je suis hybride, entre différentes pratiques artistiques... J'ai pris

l'habitude d'être quelqu'un dans la marge. Ça tombe bien, la marge c'est ce qui m'intéresse.

C'est étrange pour moi de me retrouver dans une institution comme le TNS. Mais j'aime ce lieu.

Strasbourg est une ville étonnante qui me rappelle Trieste. Les Vosges, Strasbourg, toute cette région... C'est drôle, ce sont mes origines... J'aime l'architecture de cette ville. Et le TNS, ce bâtiment énorme où tout le monde est charmant. Je trouve les gens incroyablement sympathiques. Je me dis que tous ensemble, on va faire du bon travail. J'aime beaucoup les autres artistes associés. J'aime tellement ça, l'idée de tous ces gens réunis. J'ai l'impression que Stanislas [Nordey] est en train de toucher ce rêve qu'il a toujours eu : un lieu où on fabrique des choses, tous ensemble, et même et surtout en étant très différents. C'est magnifique. J'ai dans l'idée que "ça va pulser". J'adore travailler, je peux travailler sept jours sur sept et dix heures par jour. Je sens que les gens qui arrivent ont ce même désir de travail.

J'ai rencontré Stanislas en 2000, quand il dirigeait le TGP [Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis]. Je faisais essentiellement du cinéma à cette époque, mais j'avais commencé à écrire un peu

pour le théâtre et j'ai créé au TGP *Le Pilier*, l'un de mes textes. Ensuite, avec Stanislas, on a travaillé ensemble sur *L'Argent* de Christophe Tarkos que j'ai mis en scène et dans lequel il jouait. Un texte incroyable. Quand il m'a appelée pour me dire qu'il souhaitait que je sois artiste associée, je suis tombée des nues, je ne m'y attendais pas. J'étais sur le quai de la gare de Poitiers, je venais de terminer la création de *Lucrece Borgia* avec les comédiens du conservatoire de Poitiers – là encore un travail sur le mélo... Je passe ma vie dans les trains, c'est parfois pesant, notamment quand à l'issue d'un travail on se retrouve seule sur ces fameux quais de gare, après avoir quitté les équipes. Et là, Stanislas m'a appelée.

Je suis donc venue au TNS, on a visité ensemble les lieux, il m'a proposé de créer *Ne me touchez pas ici*, m'a demandé quelle salle je voulais... tout allait très vite... Peu de temps après, il m'a appelée pour que je travaille avec les élèves de l'École du TNS. Alors j'ai pensé au *Garçon girafe*. Stanislas était enthousiaste à l'idée de ce projet pour l'École, lui aussi aime beaucoup l'écriture de Christophe Pellet.

Au final, mon grand bonheur c'est d'avoir pu travailler ce texte avec les élèves du Groupe 42 en février dernier, ici à l'École du TNS. Je ne pourrais

« J'ai pris l'habitude
d'être quelqu'un
dans la marge.
Ça tombe bien,
la marge c'est
ce qui m'intéresse. »

plus le concevoir avec d'autres acteurs que ceux-là. Ce qui m'intéresse à l'École du TNS, c'est le niveau des comédiens. L'idée d'atelier ne signifie pas grand-chose pour moi. Je fais des mises en scène. En plus de monter *Le Garçon girafe* avec ces jeunes comédiens, on a filmé la pièce dans un découpage cinématographique. C'est déjà énorme, en cinq semaines, monter cette pièce si dense, alors la tourner en plus... Pour la première fois j'avoue que j'ai mis la barre un peu haut ! Mais au moins, ils auront appris des choses. Et ils sont formidables, vraiment.

Mon rapport aux comédiens a changé. Je pense que j'ai été longtemps terrifiée par eux. Je ne suis pas comédienne. C'est d'ailleurs quelque chose en France qui m'a un peu agacée : ces comédiens qui deviennent metteurs en scène et qui ne comprennent rien à la mise en scène, qui pensent que ça se limite à la direction d'acteurs. Moi j'avais le défaut contraire : je ne faisais que de la mise en scène. Et un jour, je me suis intéressée à la direction d'acteurs. Ma seule excuse peut-être est qu'au cinéma on dirige peu les acteurs : quand ils sont devant la caméra, on tente de leur voler un morceau d'âme. Certains ont plus d'âme que d'autres... Avec un certain nombre de prises, normalement c'est dans la boîte, et on enchaîne. Au théâtre, ça ne marche pas comme ça. Il faut remplir lente-

ment mais sûrement la gourde : c'est du goutte à goutte. Avant, ce n'était pas évident pour moi. Et puis j'aime les êtres humains. Les comédiens, c'est l'endroit du vivant. Dans le terme "spectacle vivant", c'est l'adjectif qui est le plus important. La logique émotionnelle, elle est là. C'est là qu'elle s'incarne. J'ai souvent fait de beaux objets. Pas parce que je suis particulièrement douée, mais parce que j'ai toujours su qu'il n'existe pas de metteur en scène sans équipe. J'aime les équipes. J'ai un rapport fort avec les gens avec qui je travaille. Donc oui, ça a toujours eu "de la gueule" ce que je faisais, tout simplement parce que je travaille avec des gens de qualité. Des créateurs. Et puis un jour, il y a eu les comédiens. Ma conscience des comédiens. Ça a tout changé. Tout à coup, je me suis dit : "Accepte que tu es vivante et travaille avec du vivant." C'était un long parcours. Je suis loin du monde du théâtre. Le théâtre, ça commence avec le comédien. Moi je n'arrive pas du tout de là. J'arrive de l'écriture, du cinéma, de la peinture. Ce ne sont pas les mêmes espaces. Et puis j'ai découvert que mon équipe aussi aimait les comédiens. Ils sont ravis que je m'occupe de mes interprètes et que je leur fiche la paix !

Très clairement, ce qui m'intéresse c'est d'aller chercher dans les marges, chercher dans l'invisible.

Qu'est-ce qui se dit au-delà des mots ? Je cherche derrière les mots, tout le temps.

Depuis trois ans, j'ai la chance de vivre des moments intenses sur le plateau. Il y a un tournant dans ma vie qui fait que des choses qui avaient disparu peuvent enfin revenir – notamment l'écriture. Je reviens aussi au cinéma. Mais je n'abandonnerai plus le plateau. J'ai aujourd'hui le sentiment que je suis au début de ma vie. C'est étonnant. J'espère que je vais grandir et que je vais faire de belles choses. Je continue à me demander ce que je ferai quand je serai grande... »

Anne Théron

propos recueillis par Fanny Mentré
le 4 février 2015 au Théâtre National de Strasbourg

« Qu'est-ce qui se dit
au-delà des mots ?
Je cherche
derrière les mots,
tout le temps. »

L'Ultime Fiction de Thomas Stakos

Anne Théron

LUNDI

Un hôtel modeste dans le 18^e arrondissement parisien. Ses quatre étages donnent sur un square où des enfants, accompagnés de leurs mères, parfois c'est une garde, jouent dans le bac à sable. Peu d'hommes, même le week-end. Peut-être est-ce dû au très jeune âge des progénitures.

À l'entresol de l'immeuble étroit, la cuisine. Au rez-de-chaussée, la réception – un meuble en poirier d'une facture élégante malgré l'usage qui a foncé le bois, un registre, un téléphone et un tabouret haut à l'assise en skai – et la salle à manger verrouillée derrière ses portes aux vitres dépolies. À chaque étage, deux chambres, utilisées par les habitants et les rares clients.

La lumière pénètre d'un coup dans la 421, où dort Thomas Stakos. Elle efface les ombres, rampe sur le parquet, lèche les murs. Stakos lutte passivement, accroché à son repos comme un marin à une

épave. Il se détourne, paupières closes, sa joue contre la taie usée. Ses jambes frappent le matelas, il rabat le bras. Ses lèvres ont frémi.

Un temps.

Une chaleur lourde s'enfonce dans la pièce. Elle enrobe le corps inerte, se colle à lui, l'écrase de son poids. Stakos résiste encore, fouette la couverture et la chasse d'une détente du mollet. Ce dernier geste l'éveille, il ouvre les yeux. Son regard hébété trahit les quelques secondes nécessaires à la reconnaissance du décor.

Maintenant, il se détend, apprécie la douceur du drap qu'il a ramené sur ses cuisses, et contemple les rais de lumière en savourant sa position au centre du spectre. Son sourire s'accroît lorsqu'il se lève et actionne ses membres avec une aisance qui le surprend lui-même. La canicule le brûle. Son souffle s'accélère comme si une étrange transsubstantiation avait changé sa chair en pure jouissance. Il inspire à pleins poumons, balance le bassin, talons au sol, massif et pourtant aussi léger qu'un caillou ricochant à la surface de l'eau. Il ne semble pas conscient de son érection bien que ses hanches marquent la cadence et que sa main s'affaire. Soudain, tout son corps se tend et il rit en même temps qu'il rugit. De multiples gouttelettes laiteuses lui irisent les pieds.

Un vrai conte de fées.

* *
*

Trois étages en-dessous, Margarida lave les cheveux de Juliette Weiler dans son cabinet de toilette. La tuyauterie s'épanche avec des bruits de ventre affamé. Les deux femmes se disputent, ainsi est leur relation, suite de piailllements plaintifs de Margarida interrompus par les phonèmes de Juliette Weiler. Celle-ci jette un coup d'œil aux jambes de sa comparse où de petits vaisseaux éclatés dessinent d'inquiétants tatouages bleus.

Plus tard, elle sort de la pièce. Là-haut dans sa chambre, Jean-Louis Botté assis dans son lit, l'entend monter l'escalier. Il triture son drap de ses grandes mains maigres et plisse les yeux quand elle entre. Elle voit son regard brillant. Il parle tout de suite, dit qu'il est revenu, qu'il a entendu la porte de la 421. Elle se tait, attend la suite. Il dit qu'il n'y a que lui qui prend la 421, qui d'autre en voudrait ? Elle s'assoit sur le bord du lit, toujours silencieuse. Il dit encore qu'il avait le pas d'un homme fatigué, mais que lui-même s'est glissé dans sa chambre pendant la nuit et l'a vu dormir comme un bébé. Le pas d'un homme fatigué et le sommeil d'un bébé, qu'elle reconnaisse que c'est surprenant. Juliette Weiler refuse de reconnaître. Elle se masse

le front comme une femme qui a la migraine. Des rideaux lourds enferment la pièce meublée de tapis colorés. Dehors, un pic vert et son éclat de rire, kiakiakiakiak.

Jean-Louis Botté tire la manche de sa visiteuse. Il veut savoir pourquoi Thomas Stakos est revenu. Elle répond qu'elle ne sait pas, que la veille elle ne l'a pas reconnu lorsqu'il a poussé la porte de l'hôtel et il a fallu qu'il l'interpelle pour qu'elle admette qu'il s'agissait du même homme. Elle hésite, dit qu'il est peut-être là pour affaires. Jean-Louis Botté s'agite, non-sens. Juliette Weiler se tait. Autour d'elle, la chambre respire difficilement dans la lumière filtrée par les interstices des rideaux. Des lames dorées frappent le mur du fond et les laines rouges des tapis se délavent dans les vibrations du soleil sur le parquet.

Juliette Weiler sort dans le couloir sombre comme un sas et referme la porte. Plus loin dans l'escalier, une fenêtre diffuse une clarté blanche et vaporeuse où volètent des milliers de particules.

Anne Théron

L'Ultime Fiction de Thomas Stakos
premières pages du roman (en cours d'écriture)

Autoportrait

Anne Théron

1

Le taxi roulait lentement dans les rues désertes du quartier d'Outremont. Le moteur était étrangement silencieux, au point que Maurice, assis à l'arrière, ouvrit la fenêtre pour ne pas s'endormir.

C'était un matin de juin, il était à peine six heures. Le ciel était déjà blanc de chaleur.

La voiture semblait flotter dans l'air moite comme si elle traversait un univers de coton. Maurice desserra son col, machinalement attrapa son iphone, consulta ses mails. Son confrère chinois, un garçon qu'il avait rencontré à la première édition de la foire de Hong Kong, confirmait la vente de deux photographies d'une artiste, Annie Lantan, que Maurice représentait depuis une dizaine d'années. Une femme qui n'avait rien pour elle, elle n'était plus jeune, vivait avec un Indien qui puait dans un village au nord du Québec, sans connexion Internet, ou irrégulière, et s'obstinait dans ses tirages d'un noir et blanc hors époque mais dont la surexposition proposait un univers étrange et singulier.

Quelque chose dans son travail saisissait le regard.

Quelque chose fabriquait de la mémoire.

L'assistant de Maurice désapprouvait l'engouement de son patron pour l'Asie, il considérait que la galerie n'avait pas l'envergure d'une telle ambition, mais Maurice s'en foutait, il avait réussi à convaincre une nouvelle chaîne chinoise de le soutenir, dirigée par des individus qui vendaient des jeans au prix de quatre hamburgers et manipulaient leurs logiciels comme leurs ancêtres leurs bouliers.

Même dextérité, même obstination, même férocité. Ils jugeaient les créations des artistes que Maurice défendait selon des critères qui ne relevaient pas d'une approche esthétique, – ils ne le feignaient même pas, ils ne feignaient rien, ce que Maurice appréciait –, calculaient leurs investissements, en soupesaient la rentabilité. Leurs visages étaient lisses, leurs yeux vides, leurs poignées de main neutres.

Maurice se pencha à nouveau, voulut désigner au chauffeur une grande maison blanche, de type art déco mais remarqua tout à coup une étrange écharpe grise qui semblait respirer, allongée sur la pelouse devant la bâtisse. Il oublia tout à coup la bonne nouvelle mailée sur son iphone, et fixa l'écharpe qui à présent toussait par à coups.

— C'est celle-là ? demanda le chauffeur en désignant la bâtisse à Maurice toujours penché vers lui mais qui n'avait pas desserré les dents. Oui, dit Maurice, en fouillant dans la poche intérieure

de sa veste sans cesser de regarder la chose – ce n'était évidemment pas une écharpe mais qu'est-ce que c'était ?

Il paya, dit au chauffeur de ne pas se déranger, descendit et attrapa sa valise dans le coffre qu'il referma. Il attendit que le chauffeur reparte avant de s'approcher de ce qui se révéla être un rat énorme qui agonisait d'une violente morsure au cou. Maurice eut un frisson de dégoût. Que pouvait bien faire ce rat sur la pelouse de sa maison et qui avait bien pu l'attaquer ? Un autre rat ? Il y aurait donc des rats dans le quartier ? Ou pire, dans sa maison ? Était-ce envisageable ?

L'animal couina. Sa gueule était mouillée d'écume. Il rappela tout à coup à Maurice l'image d'un marine dans un film de guerre, – il ne se souvenait que de cet extrait qu'il avait dû regarder sur YouTube, probablement la bande annonce d'une imbécilité américaine sortie en DVD ou en VOD – où le marine avait été blessé involontairement par l'un de ses coéquipiers qui sanglotait en le regardant crever. Maurice lâcha sa valise, entra dans le garage, ramassa une vieille batte de baseball. Il ressortit, marcha sur le rat et lui assena un coup qui l'acheva. Maurice eut un nouveau frisson de dégoût. Il fallait maintenant faire disparaître la dépouille, Juliette et Zoé seraient terrifiées si elles la découvraient.

Anne Théron

Autoportrait, premières pages du roman
(en cours d'écriture)

MERTEUIL : Eh bien Valmont, vous disparaîsez, happé par une campagne peuplée de boueux, dont vos lettres peignent une géographie ennuyeuse malgré la saison clémente, et vous voilà à présent avachi dans l'un de mes sièges, livres closes, rêveur comme un pensionnaire que ses parents autorisent à découvrir le monde. Le nom de l'heureuse élue ? Devrais-je dire infortunée ?

VALMONT : Comme si vous ignoriez, Marquise, Madame de Tourvel, épouse de magistrat, dévota au-delà de ce que nous pouvons concevoir, ange céleste ignorant que nos parties génitales ont d'autres fonctions que celles de la reproduction. Une adversaire à ma hauteur, les femmes qui l'ont précédée n'étaient que des marguerites que j'effeuillais avec une distraction croissante. Vous exceptée. Vous l'exception. La beauté alliée à l'intelligence. Je m'incline, Marquise.

MERTEUIL : Ange céleste, fi Valmont, comme vous y allez. La jeunesse de votre proie vous tourne-t-elle la tête ? Vous frétillez pour une quasi puce à la peau blême, aux boucles flâsses sur des yeux à fleur de tête dont la couleur évoque l'eau salée de nos égouts pollués. Quant à sa garde-robe, un défilé de tenues vintage dont les matériaux ont été coupés pour des aïeules aussi prudes et rancieuses que leur loiritaine descendante. Vous ressemblez à un vieux (lepis au poil mouillé à ses côtés, bombe le torse, rien ne peut cacher la décrépitude de vos artères ni le tremblement de vos jarrets.

VALMONT : Vous êtes jalouse, Marquise. Oserais-je m'en flatter. Jalouse d'une jeunesse et d'une innocence que nous avons perdues quoique dans votre cas au profit d'une maturité qui n'a rien à envier à ces années d'éclosion. Vous êtes jalouse sans raison de l'être. Je ne vous adresse aucune remarque sur les gamins que vous avez dévergondés dont les frusques suscitèrent également la moquerie, sans compter la poudre dont ils inondent leur système pileux. Ayez la générosité de reconnaître qu'un rien habille ma future conquête, et que l'innocence lui fait négliger tout apprêt qui au contraire la conduirait à rougir d'une féminité trop savamment étudiée.

MERTEUIL : Amoureux, Valmont ?

VALMONT : Le mari est absent; il plaide en Bourgogne. Mais le curé et la Bible protègent la vertu. Partenaire au whist, j'effleure sa main sans la toucher, et si je la touche me recule immédiatement paupières baissées et souffle court. Elle-même respire avec difficulté, s'excuse pour sa brusque fatigue, remonte dans sa chambre en s'interdisant de me considérer dans l'effroi de croiser mon regard. Elle frissonne, sa peau blanche rosit, ses doigts tordent son crocifixe comme ceux d'une première communiant. On peine à imaginer qu'elle est mariée depuis deux ans au constat d'un tel émoi virginal. Savez-vous que je dors mal, l'odeur de la viande fraîche rend fou. Dieu est sans pitié. La solitude ajoute à l'ardeur du désir.

TG Stan = quantité
Quantité / Inhibiteur → Valmont / Anticlérical
① - technique très simple

Marie-Laure Crochant

entretien

Fanny Mentré : Comment avez-vous rencontré Anne Théron ?

Marie-Laure Crochant : Je venais de finir ma formation à l'école du TNB [Théâtre national de Bretagne, Rennes], dont Stanislas [Nordey] était le responsable pédagogique. Je pense à Stanislas comme à un maître. C'est un mot fort que je n'emploie pas habituellement mais, en l'occurrence, le terme me semble juste. Je lui dois beaucoup, pendant ma formation et également par la suite. C'est justement grâce à lui que j'ai rencontré Anne. Elle avait mis en scène une première version de *La Religieuse* dix ans auparavant, avec une autre comédienne [La *Religieuse* est un texte de Denis Diderot, adapté par Anne Théron pour une comédienne seule en scène]. Elle a réalisé un jour qu'elle était insatisfaite de sa première version, elle a repris le texte et elle est tombée sur une phrase qu'elle n'avait pas mise dans sa première adaptation, c'est un passage que dit la mère de Suzanne et que je répétais plusieurs

fois dans le spectacle : « Vous n'êtes rien. Vous ne serez jamais rien ». À partir de là, Anne a décidé de re-monter *La Religieuse*. Elle a fait appel à Stanislas qu'elle connaissait depuis le TGP [Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis] où elle avait mis en scène des spectacles quand il en était le directeur. Elle lui a dit qu'elle cherchait une jeune comédienne. Je n'ai jamais su quels étaient les adjectifs qu'elle a employés pour définir le type de personne qu'elle recherchait, mais Stanislas lui a conseillé deux comédiennes dont moi. Je venais tout juste de sortir de l'école du TNB, j'avais vingt-trois ans.

Anne m'a proposé de passer une audition. Elle avait sélectionné deux passages du texte sur lesquels elle m'a demandé de travailler. J'ai commencé par lire le livre, que je ne connaissais pas. J'ai été bouleversée. Je n'arrivais pas à croire que ce texte avait été écrit au XVIII^e siècle et par un homme. Je trouvais les propos sur la nature féminine, le corps, la sensualité incroyablement modernes et justes.

Cette audition a été un moment très marquant de ma vie, essentiel. Anne m'a demandé de faire quelques improvisations, des exercices propres à son travail. J'avais l'impression que je ne touchais plus le sol et que je surfais avec une liberté que je n'avais jamais éprouvée. Anne dit souvent qu'il faut, chez un comédien, que « ça parle ». Là, ça

parlait : le texte se déroulait de manière très naturelle et je me voyais faire des choses incroyables avec mon corps, sans que je les commande de manière rationnelle. C'était une évidence, un coup de foudre, à la fois avec le texte et avec ce que Anne me proposait d'en faire.

Nous avons eu un deuxième rendez-vous, puis Anne m'a posé la question : « est-ce que vous sentez capable d'être seule sur le plateau pendant une heure et demie ? ». C'était mon premier rôle ! Je pense qu'il n'y a qu'Anne Théron pour prendre un tel risque : confier à une toute jeune comédienne qui sort de l'école cette partition qui est déjà, en soi, un challenge incroyable.

Ma petite voix intérieure me disait : « non, je n'en suis pas capable » ; j'étais morte de peur. Et le « ça parle » m'a fait ouvrir la bouche et dire « Oui, bien sûr ». Je pense que ça a aussi fonctionné sur l'inconscience et la méconnaissance que j'avais du milieu du théâtre et de ce métier. Si cela m'était arrivé dix ans plus tard, j'aurais probablement été tétanisée et beaucoup moins à l'aise que je ne l'ai été pendant toutes les premières représentations. Nous avons joué ce spectacle longtemps et bizarrement, d'année en année, j'avais de plus en plus le trac quand j'entrais en scène.

Voilà comment s'est passée ma rencontre avec Anne, je la dois à Stanislas. Ça m'émeut beaucoup et je trouve que c'est une belle boucle qu'on arrive ensemble Anne et moi au TNS, dans la programmation de la première saison de Stanislas.

Avec Anne, ça a été le début d'une histoire très forte, rare dans la vie d'un interprète. Il y a entre nous une compréhension qui va au-delà des mots.

Ce qui est drôle aussi c'est qu'Anne est grande, carrée ; moi je suis petite, nous ne sommes pas du tout bâties de la même façon. On a formé un duo improbable pendant 130 représentations sur *La Religieuse*, année après année. Je ne sais pas ce que pensaient les gens quand ils nous voyaient arriver !

Nous partageons la même exigence, nous avons des points communs dans la vie. Au-delà de l'artistique, c'est un duo humain. Nous avons joué de 2004 à 2007, ça nous a amenées à beaucoup voyager, notamment au Québec, à La Réunion ; puis nous avons repris le spectacle en 2012. On a partagé énormément de choses. Nous sommes très attachées l'une à l'autre.

Lors de la reprise en 2012, je m'interrogeais beaucoup car le spectacle, à sa création, jouait sur le fait que j'étais très jeune et qu'une identification

pouvait avoir lieu avec le personnage. Le reprendre cinq ans après, c'était un autre défi. Quel sens est-ce que cela avait ? Est-ce qu'il y avait une pertinence à retrouver le corps de cette jeune femme ? Je me sentais beaucoup plus loin d'elle qu'à la création... Du coup, c'est un autre aspect du texte qui est ressorti. L'aspect politique a pris le pas sur celui peut-être plus psychologique de la première version.

Dans mon parcours d'interprète, *La Religieuse* est devenu une sorte de baromètre qui me permettait de savoir où j'en étais avec « mon actrice », comme on dit. Alors c'était passionnant de reprendre ce travail, de se poser toutes ces questions, chercher comment aborder à nouveau ce personnage.

Ensuite, vous avez joué sous la direction d'Anne Théron dans *Andromaque* de Racine (le rôle d'Hermione), et vous avez également travaillé sur deux lectures ensemble : *Le Garçon girafe* de Christophe Pellet et *Que font les rennes après Noël* d'Olivia Rosenthal. Et vous travaillez à nouveau ensemble sur *Ne me touchez pas*. Quel regard portez-vous sur ce parcours ?

Le travail sur les lectures était quelque chose d'un peu différent. En revanche, il existe pour moi d'évidence un fil tendu entre les trois spectacles :

« Nous avons envie de faire quelque chose que nous n'avions jamais fait. »

La Religieuse, Andromaque [créé en mars 2011] et *Ne me touchez pas*. C'est quelque chose que nous n'avons pas nommé Anne et moi et peut-être qu'elle ne serait pas d'accord avec ce que je vais dire : pour moi, c'est la même femme qui grandit au fil des trois spectacles. Dans *La Religieuse*, il s'agissait d'une toute jeune femme qui découvrait un rapport à la liberté. Hermione n'est pas beaucoup plus âgée. Je m'étais dit que, dans mon parcours avec Anne, Merteuil serait le rôle de la féminité. Mais dans sa vision, ce n'est pas aussi simple que ça parce qu'il y a toujours quelque chose de l'enfance dans la façon dont Anne me voit depuis le début du travail ensemble. Un parcours de fidélité avec un metteur en scène implique que, dans sa tête, il y a une sorte de fantasme sur l'image que l'interprète renvoie. Dans notre relation, cette image est liée à l'enfance. C'est peut-être juste d'ailleurs. Mais pour moi, Merteuil est plus mûre que Suzanne puis Hermione.

Comment se sont déroulées les premières répétitions de *Ne me touchez pas* ? Avez-vous commencé à la table, sur le texte, ou directement au plateau ? Et est-ce que le travail est différent du fait qu'Anne Théron est l'auteure du texte ?

Jusqu'à maintenant, il y a eu deux sessions de travail, une en mars et une en avril. L'ossature du spectacle a été posée. La dernière période de répétitions aura lieu au TNS, juste avant la création.

Que ce soit pour *La Religieuse* ou pour *Andromaque*, le travail à la table n'a pas du tout constitué l'essentiel des répétitions. Je dois préciser que dans *La Religieuse*, il y avait déjà des passages de texte écrits par Anne. Les gens étaient, je pense, incapables de discerner ce qui venait d'Anne ou de Diderot.

Pour *Ne me touchez pas*, ça s'est effectivement passé différemment. C'est un texte complexe et, même si ça peut sembler paradoxal, il est sans doute plus mystérieux y compris pour Anne elle-même. Nous avons travaillé quatre jours à la table pendant la première session. On a décortiqué le texte pour essayer de comprendre quels étaient les enjeux de chaque passage. C'était aussi très important pour Anne d'entendre son écriture à haute voix. Elle nous disait souvent : « je ne pensais pas avoir écrit ça » ou « je comprends, en l'entendant dans d'autres corps, ce que j'ai écrit ». C'est quelque chose qui était nouveau pour moi dans mon travail avec elle : par la suite, nous sommes revenus régulièrement à la table, y compris durant la deuxième session. Le travail au plateau avance et on se rend

compte qu'il y a des moments sur lesquels on bute. Ça a été le cas notamment sur la fin. Anne vient du cinéma et sa façon de travailler en est proche : il y a un plan de travail précis, on sait chaque jour qu'on va aborder telle ou telle scène. Là, on a dû interrompre le travail au plateau et revenir deux jours à la table. Je n'ai jamais fait autant de travail à la table avec Anne !

C'est lié au rapport au texte particulier qu'elle nous demande. Une des premières choses qu'Anne m'a dite est : « je ne veux pas voir *La Religieuse* ». Elle n'a pas eu besoin de m'en dire plus – c'est ce qui est étonnant à force de travailler ensemble : on se comprend très vite. Nous avons envie, elle comme moi, en nous retrouvant sur *Ne me touchez pas*, de faire quelque chose que nous n'avions jamais fait. Il y avait, dans *La Religieuse* comme dans *Andromaque*, un rapport au texte qui était plus « emphatique » – même si je n'aime pas ce mot. La parole n'était pas du tout naturaliste.

Sur *Ne me touchez pas*, on s'approche d'un parler cinématographique. Nous sommes parfois dans un volume sonore très faible. Anne travaille toujours avec des micros HF, mais là c'est d'autant plus important. Si nous revenons régulièrement au travail à la table, c'est aussi pour retrouver une forme d'intimité, une chose très fine et très ténue

entre Valmont et Merteuil – entre Laurent [Sauvage] et moi – que le plateau a tendance à casser parce qu'on est habitués à parler plus fort, que les distances entre les corps sont plus grandes... Nous parlons aussi beaucoup, dans le travail, du regard : à quels moments est-ce qu'on doit se regarder, la façon dont le regard vient imprégner la parole, ce qui s'échange alors et les moments où, au contraire, on ne se regarde pas. Mettre tout à coup la table au milieu du plateau et s'y installer nous a aidés à retrouver cette proximité que nous cherchons, qui est si difficile à trouver directement sur un plateau.

J'ai parlé essentiellement du rapport Valmont/Merteuil mais c'est aussi le cas pour Julie [Moulier] qui joue La Voix : c'était important de pouvoir réentendre son texte dans un rapport très proche des autres. Cela ne m'étonnerait pas qu'on ait besoin, jusqu'au bout des répétitions, de s'asseoir par moments et se parler de façon très intime, pour tenter d'atteindre le corps et le cœur de l'autre.

Anne dit qu'elle oublie, pendant les répétitions, qu'elle est l'auteure du texte. Comment est-ce que ses rôles de metteuse en scène et d'auteure s'articulent dans le travail ?

C'est vrai que pendant les répétitions, elle se positionne uniquement comme metteuse en scène. À

mon sens, c'est une nécessité, même si je n'en fais pas une règle absolue. Il y a des auteurs-metteurs en scène, comme Wajdi Mouawad par exemple, qui continuent à écrire au contact des acteurs pendant les répétitions. Ils gardent jusqu'au bout la position d'auteur. Anne est arrivée avec un texte fini. Je pense qu'il lui était indispensable d'oublier dès le début qu'elle était l'auteure. Anne met beaucoup d'elle-même dans ses textes. Pour moi qui la connais bien, c'est flagrant, c'était déjà le cas dans *La Religieuse* et ça l'est encore plus dans *Ne me touchez pas*. Je reconnais des mots qui appartiennent à sa vie intime, et qui sont d'ailleurs autant dans la bouche de Merteuil que dans celle de La Voix ou Valmont. Il y a une amnésie nécessaire, qui s'est mise en place chez elle dès le départ.

Parfois, quand il nous arrive de l'interroger sur ce qu'elle a voulu dire à un endroit du texte, elle répond cette phrase très drôle : « je demanderai à l'auteure ». Et c'est vrai qu'elle a divisé les choses en deux temps.

Quand elle est avec nous en répétition, elle décortique le texte comme elle décortiquerait n'importe quel autre texte en tant que metteuse en scène. La richesse de cela, c'est que ça l'emmène plus loin dans les interprétations, tout reste ouvert et ça rend possible la transgression que tout metteur en scène

« ...se parler
de façon très intime,
pour tenter
d'atteindre le corps
et le cœur
de l'autre. »

doit à mon sens opérer par rapport à un texte. Dans le même temps, elle nous dit d'une part que plus on colle au sens propre des mots, plus on est dans la vérité du texte, et d'autre part qu'il faut aller chercher ce qu'il y a derrière les mots. Ce « derrière les mots », que j'appelle la transgression et qui est très présent dans le travail d'Anne, je pense qu'il n'est possible que si elle oublie qu'elle est l'auteure de ce texte. Ce qu'elle a parfaitement réussi à faire.

Est-ce que vous vous êtes référés aux *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos et au *Quartett* d'Heiner Müller durant les répétitions ?

Plus que Laclos ou Müller, Anne nous a cité, comme souvent, des films ou d'autres mises en scène. Elle nous a notamment parlé du *Quartett* des tg STAN [tg STAN est un collectif d'acteurs basé à Anvers ; la compagnie a présenté en octobre 2012 au TNS *Les Estivants* de Maxime Gorki], qui était pour elle une référence. Elle cite d'ailleurs souvent des spectacles flamands. Quand elle donne des références littéraires, il s'agit principalement d'écrivains du XX^e, voire du XXI^e siècle. En l'occurrence, elle a évoqué régulièrement Marguerite Duras. Et les films dont elle nous a souvent parlé comme étant des possibles sources d'inspiration pour nous, acteurs, étaient ceux d'Antonioni – surtout *La Notte*.

Elle travaille beaucoup sur des images. Un des éléments importants de la scénographie de *Ne me touchez pas* est une baignoire, très grande. Nous jouons donc avec et autour. À un moment, Anne a créé une image qui est une référence directe à une scène de *La Notte*. C'est plutôt dans ces univers-là, cinématographiques, qu'Anne nous demande de puiser pour nourrir notre Valmont et notre Merteuil. Nous sommes donc très loin des références aux figures du XVIII^e, voire du théâtre...

Une autre source d'inspiration très importante est la bande dessinée, via Enki Bilal. La scénographie est franchement inspirée de son univers. Même le personnage de La Voix est, dans son costume et sa coiffure, dans cette esthétique qu'on peut qualifier de « gothique », plus proche de la bande dessinée.

À ce stade du travail, y-a-t-il d'autres axes qui se dégagent ? d'autres aspects du rôle de la marquise de Merteuil que vous n'aviez pas forcément perçus à la lecture ?

Chez Laclos, étrangement, on a l'image d'une Merteuil vieille, qui a aussi été véhiculée par le film de Stephen Frears. Dans la réalité, même chez Laclos, elle n'est pas si vieille, elle a à peu près mon âge, trente-six ans, et Anne insiste sur ce point. Quand j'annonce autour de moi que je vais jouer Merteuil,

je me rends compte que les gens ont en tête un tas de représentations, des idées sur ce que devrait être le personnage physiquement, auxquelles je ne corresponds pas du tout. J'avais déjà connu cela avec Hermione, avant la création... Anne m'a rassurée en me disant qu'elle cherchait l'enfance chez Merteuil – je préfère dire l'enfance que l'enfant – même si j'avais espéré que ce serait « le rôle de la féminité » ! Et cela se traduit notamment par le travail sur le costume : j'ai un corset qui est l'un des seuls signes du XVIII^e et qui me construit un corps d'enfant parce qu'il me comprime la poitrine. Mais il peut aussi, au contraire, la faire ressortir à d'autres moments. C'est toute l'ambiguïté avec laquelle on joue.

Pouvez-vous nous parler du travail sur le son, qui semble très important ? Comment se passe le travail avec les micros HF ? Anne souligne également la présence de musique pour la première fois.

Rencontrer Anne Théron, c'est rencontrer un univers et une façon de travailler, avec une même équipe qui l'accompagne et que je connais bien depuis *La Religieuse*. Notamment le créateur sonore, Jean-Baptiste Droulers qui, à l'époque, n'a pas fait la création sonore mais gérait déjà le travail avec les micros. C'est un travail très pointu

d'accompagnement de l'interprétation. De la même manière qu'avec Anne, on est heureux de se retrouver, il y a une confiance, une connaissance des méthodes de travail et de l'humain qui font qu'on avance beaucoup plus vite. Je pense aussi qu'on va plus loin parce qu'on sait sur quoi on s'est quittés, ce qu'on a envie de déplacer, approfondir ou renouveler. Pour la partition musicale, il a fait appel à Jérémie Droulers, son frère, qui est guitariste. Nous l'avions rencontré quand nous étions allés jouer *La Religieuse* au Québec, où il habitait alors. J'aime cette « folie » d'Anne de trouver évident la présence de la guitare électrique sur un texte inspiré du XVIII^e siècle, ces grands écarts dont elle est capable.

Comme dans tous ses spectacles, le son est un interprète à part entière. *La Religieuse*, pour moi, ce n'était pas vraiment un monologue car j'avais trois partenaires. La musique, la scénographie et la lumière. Pour ce qui est du son, même la façon dont Anne nous fait travailler sur le texte est musicale. Nous parlons de rythme, de partitions. La musique, les sons nous influencent, viennent dialoguer avec nous, avec le texte. Quand Anne dirige, elle fait des signes de chef d'orchestre. Durant les représentations, on la voit qui bat la mesure, même quand il n'y a pas de musique et qu'on est juste en train de parler.

« Qu'est-ce
qu'un corps
sur un plateau ?
Comment
est-ce qu'il
se tient, respire,
regarde ? »

Quant aux micros HF, c'est étrange parce qu'on a tendance à penser – moi la première avant de travailler avec Anne – que ça dénature quelque chose de l'interprète. J'ai découvert à quel point au contraire, dans la manière dont elle nous fait travailler, c'est une chose qui ramène un maximum d'organique et de corps au plateau. Ce qu'Anne cherche avec le HF, ce n'est pas du tout qu'on puisse être audibles dans des salles où l'acoustique serait moins bonne ; c'est pouvoir entendre le souffle, la respiration. J'aime cette chose qu'elle nous a dite : « si on avait les moyens, avec ces HF, d'entendre vos battements cardiaques pendant les représentations, ce serait formidable ». C'est vraiment ce qu'elle cherche avec cet outil : du corps, de l'organique. Et ça permet aussi de pouvoir vraiment sculpter la langue, d'être dans un rapport musical très fin au texte. Pour Jean-Baptiste, c'est un travail d'orfèvre parce qu'on se permet d'être dans des volumes très faibles parfois. L'idée est d'inviter les gens à partager notre intimité, comme dit Anne : « quand on est spectateur, on doit avoir l'impression que chaque interprète nous parle à l'oreille ». *Ne me touchez pas* est un huis clos. On est chez Merteuil et on est vraiment dans l'intimité la plus profonde, jusqu'à l'obscénité, ou en tout cas l'érotisme de la langue. Le HF nous donne la liberté d'en jouer davantage.

Par rapport à la direction d'acteurs, Anne dit que son travail a beaucoup évolué ces dernières années. Est-ce que c'est une chose que vous avez remarquée ?

Oui, c'est flagrant. Avant, le démarrage du travail se faisait autour de l'esthétique : scénographie, lumière... C'est sans doute lié au fait qu'Anne vient du cinéma. Au début, elle avait du mal à comprendre comment un acteur peut faire une chose formidable en répétition et ne pas être capable de la reproduire le lendemain ; elle se disait « c'est dans la boîte ! », or ce n'était pas le cas. C'est toute la différence entre le théâtre et le cinéma pour les acteurs : les répétitions servent à trouver le moyen d'être dans une même ligne chaque soir.

Ce changement s'est traduit concrètement dans le planning : avant, tous les corps de métier arrivaient dès le début du travail. Maintenant, le début du travail se fait uniquement avec les acteurs et le son. L'acteur est au centre.

En général, en tant qu'actrice, quelle est votre approche ? Êtes-vous attachée à la notion de personnage ?

Par rapport à l'idée de personnage, Anne m'a fait remarquer un jour à quel point je pouvais être pudique – voire prude – dans la vie alors que j'ai,

sur le plateau, une forme d'impudeur. C'est vrai. Je pense que c'est le cas de beaucoup de comédiens. J'ai peut-être besoin du personnage pour faire des choses que je ne ferais pas dans la vie. Me dire « c'est un personnage » me permet de les faire. Par exemple, dans *Ne me touchez pas*, ça peut paraître idiot mais il y a quelque chose qui est pour moi un vrai défi, et je pense que j'aurais refusé de le faire avec un autre metteur en scène : je joue seins nus dans la première partie du spectacle. Pour moi, cela ne va pas du tout de soi. Anne m'a demandé mon sentiment à ce sujet au tout début des répétitions. J'accepte de le faire parce que je pense que, si elle me le demande, c'est que c'est juste et que j'ai confiance en ce que ça apporte au personnage. Ce que ça produit chez moi, Marie-Laure, c'est plus compliqué. Mais pour le personnage, je pense que c'est juste. Donc c'est vraiment Merteuil qui devra entrer seins nus, celle que je me suis racontée, et pas Marie-Laure.

Qu'est-ce que le fait de retrouver un même metteur en scène au fil du temps produit dans le travail ?

Anne m'a dit un jour « je suis sans doute la personne qui te connaît le mieux ». Et elle a raison. De la même manière que je parlais de choses inscrites dans les personnages qui appartiennent à son histoire

intime, je sais, quand elle me demande de jouer cette Merteuil-là spécifiquement, qu'elle y a injecté des choses de ma vie personnelle, inconsciemment ou pas. C'est un travail sur l'intime.

C'est tellement rare d'avoir ce compagnonnage, cette fidélité dans ce monde-là, ce monde de l'éphémère. Et une confiance réitérée qui fait que les plus beaux rôles de ma vie, je les dois à Anne Théron. Suzanne dans *La Religieuse*, Hermione, Merteuil... ce sont des cadeaux magnifiques. Aujourd'hui, on se comprend en très peu de mots. On va plus vite, on va plus loin, je l'espère. Et ça nous donne une liberté dans la relation de travail qui est immense. Avec Anne, je ne m'interdis rien sur le plateau, et j'espère qu'elle non plus dans ses demandes.

Travailler avec elle m'a beaucoup fait avancer sur la manière dont on considère un texte de manière musicale, rythmique. Elle est aussi très attachée au travail sur le corps : qu'est-ce qu'un corps sur un plateau ? Comment est-ce qu'il se tient, respire, regarde ? Toutes ces questions m'ont beaucoup appris. Anne demande aux interprètes une force de proposition très importante... Depuis que je fais moi aussi de la mise en scène, je me rends compte à quel point la façon dont je dirige mes travaux est influencée par mon travail avec Anne.

Tout cela est très précieux. Y compris la capacité de se dire qu'on ne fait pas la même chose qu'avant, le désir partagé que le travail évolue.

Une dernière question : avez-vous l'impression que des thématiques se dégagent au travers des différents spectacles d'Anne Théron ?

Oui, je dirais qu'il y a un questionnement autour de l'enfermement qui est récurrent. L'enfermement avec un grand « E », qu'il soit politique, religieux, amoureux, psychologique (lié à des tourments d'enfance, par exemple). L'enfermement est la première chose qui me vient d'évidence. Ensuite, je dirais l'Amour avec un grand « A ». C'est un mot délicat à emprunter mais je dirais qu'Anne est une amoureuse, au sens large. Quand elle regarde ses spectacles, elle dit toujours qu'il faut qu'elle ait la chair de poule et que ses poils se hérissent sur ses bras. C'est son « baromètre » pour juger de ce qu'elle aime ou non. C'est ce que j'appelle l'amour, au sens où « il faut que ça vibre ». Il y a toujours un rapport à « l'émotion », pour employer un autre mot, mais je préfère dire l'amour parce que même quand les personnages sont méchants, elle va toujours chercher ce qu'il y a d'humain, l'endroit où ça transpire, ça pleure, ça rit...

Une autre constante, selon moi, c'est la présence de portraits de femmes. Dans *La Religieuse* c'était évident, dans *Andromaque* – même si elle disait que le personnage qui l'intéressait le plus était Pyrrhus – la façon dont elle nous a fait travailler Andromaque et Hermione racontait quelque chose de fort de la nature féminine... Même la façon dont elle fait travailler les personnages masculins est conditionnée par une vision de la femme. Par exemple, une chose primordiale pour elle est que le personnage de Valmont est conditionné par le rapport à sa mère. C'est quelque chose qu'on ne connaît pas d'emblée sur lui, mais qui sort à un moment. Il dit tout ce qu'il a enfoui pendant longtemps – depuis l'époque de Laclos jusqu'à aujourd'hui en 2015 – via la plume d'Anne Théron. Il donne une vision de lui-même qui est conditionnée par la Femme – avec un grand « F ». Je pense aussi à *Contractions*, qui étaient deux portraits de femmes, *Jackie* d'Elfriede Jelinek sur Jackie Kennedy, *Antigone*... La femme occupe une place centrale dans ses spectacles.

Marie-Laure Crochant

entretien avec Fanny Mentré le 2 juillet 2015













Production Compagnie Les Productions Merlin | **Coproduction** Théâtre National de Strasbourg, La Filature - Scène nationale de Mulhouse, La Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, La Comédie Poitou-Charentes - Centre dramatique national | **Avec le soutien** de La Ferme du Buisson - Scène nationale de Marne-La-Vallée | **Avec la participation** du DICRéAM

Ce texte a reçu l'aide à la création du Centre national du Théâtre. La Compagnie Les Productions Merlin est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Poitou-Charentes et la Région Poitou-Charentes.

Les images diffusées pendant le spectacle ont été tournées à l'université de Val Benoît à Liège en Belgique, en avril 2015, avec l'aimable autorisation de la société SPI.

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Propos recueillis et entretien : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Caroline Strauch et Antoine Vieillard | Graphisme et conception du programme : Tania Giezma
Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, septembre 2015



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Ne me touchez pas* sur les réseaux sociaux :

#Nemetouchezpas

Ne me touchez pas

22 sept | 9 oct

Salle Gignoux

COPRODUCTION ET CRÉATION AU TNS

Texte et mise en scène

Anne Théron

Avec

Marie-Laure Crochant

Julie Moulier

Laurent Sauvage

Collaboration artistique

Daisy Body

Scénographie et costumes

Barbara Kraft

Lumière

Benoît Théron

Son

Jean-Baptiste Droulers

Vidéo

Nicolas Comte

assisté de

Jacques Bigot

Musique

Jérémie Droulers

Jean-Baptiste Droulers

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

Le texte est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs

Figurants du film : Julien Deper : L'homme | Irena Radmanovic : La jeune femme | Anne Pellaton : La mère | Nina Théron : L'enfant

Ont participé au tournage du film : Sonia Gottardello (habilleuse) | Florent Deville (assistant lumière & régie générale) | Thibault Diez, Paulo Hortas (machinistes)

Équipe technique de la compagnie : Régie générale Jean-Philippe Viguié
Machinerie Yann Morin | Perruques et maquillage Émilie Vuez | Stagiaire assistante à la mise en scène Élixa Jasmin

Équipe technique du TNS : Régie générale Stéphane Descombes | Régie plateau Charles Ganzer et Vincent Rousselle | Régie lumière Patrick Descac et Ondine Trager | Régie son Sébastien Lefèvre | Accessoiriste Maxime Shacké
Habilleuse Bénédicte Foki | Machiniste Karim Rochdi

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

Attractions : scènes TNS-Ircam

École du TNS / atelier ouvert

.....
Sam 3 oct | 18h30 | Salle Koltès

Le sexe aujourd'hui

Les samedis du TNS | Jean-Luc Nancy

.....
Sam 3 oct | 14h | Salle Gignoux

Le slam : ouverture poétique

Les samedis du TNS | Julien Delmaire

.....
Sam 10 oct | 14h | Espace Grüber

Pascal Rambert

Les soirées avec les auteurs associés

.....
Lun 12 oct | 20h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1516](https://twitter.com/tns1516)