

Essayer de concevoir comment les comédiens peuvent se retrouver sur un plateau en étant libérés de beaucoup d'intentions, d'obligations, d'habitudes.

- Frode Bjørnstad -

Item

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 19-20

Entretien avec **Frode Bjørnstad** et **Laurence Chable**

Merci beaucoup à vous deux d'accepter de faire cet entretien, car je sais combien c'est délicat de parler d'une prochaine création du Théâtre du Radeau alors que le travail n'a pas commencé. Mais peut-être peut-on parler de cette difficulté d'en parler, qui est justement liée à la façon dont vous travaillez ?

L. C. : Oui, c'est particulier, car le travail ne repose sur aucun des préalables usuels au théâtre : il n'y a pas de pièce écrite, pas de « thématiques » dont on pourrait parler. Cette impossibilité de parler par anticipation de ce que sera le travail est liée à la nature même de ce qui se cherche et se construit durant des mois, et des formes que ça peut prendre. C'est-à-dire que cette interrogation est la trame même, le tissu de l'existant du plateau. Depuis toutes

ces années, François [Tanguy] a voulu sortir du carcan « spectacle / texte / distribution / histoire ».

Le langage, ou vocabulaire de travail, est un prisme passionnant. Beaucoup de metteurs en scène, d'acteurs, parlent de « spectacle ». C'est un mot que vous n'utilisez pas ; je vous ai plutôt entendu parler de « mouvement » ou de « geste ». Pourquoi ce choix ?

L. C. : Rompre avec le mot « spectacle », c'est peut-être rompre avec une forme de clôture, avec une frontalité. C'est un mot qui laisse peu d'espace. Peut-être que l'idée même de « titrer » le travail peut bloquer l'imaginaire, autant pour nous, dans sa conception, que dans la perception des gens. C'est un mouvement constitué, agencé, mais fragile. La rencontre pourrait être menacée d'emblée si le mot « spectacle » prédéfinit la vision que l'on a d'elle... Nous cherchons quelque chose de l'ordre d'une rencontre qui se meut et ne cesse de se mouvoir, c'est-à-dire autant pendant le temps de cette rencontre que durant la suite – si suite il y a – d'un imaginaire intime. Comment faire pour qu'une rencontre ait lieu – une rencontre qui déjouerait les codes, les statuts, les catégories et les certitudes de la perception ?

Éloigner un mot, c'est aussi éloigner un malentendu. Et situer ailleurs la charge, la rigueur de ce qu'on est

censés faire, ce pourquoi on est là. C'est important, ce n'est pas du caprice. C'est le souci de trouver le bon rapport. Ce n'est pas une stratégie, c'est une volonté vitale : comment on porte un regard sur ce qui se passe; comment certains outils liés au théâtre peuvent être saturés de sens, de présupposés; comment on peut les interroger autrement, les libérer de leur assignation dans leurs usages classiques... Être dans la question de l'outillage, mais mettre de côté un certain vocabulaire pour que le regard soit porté différemment sur la question.

F. B. : De la même façon, le mot «texte» nous paraît un peu dangereux, difficile à appréhender. Pendant des années, nous avons travaillé avec le texte principalement comme tissu – son sens premier –, autre que celui contenu dans le mot «contexte». Il pouvait y avoir des paroles, mais souvent pas comme éléments intelligibles. C'était du son, des bribes de vie sonore, des bribes d'histoires qu'on pouvait imaginer, des bribes... comme un tableau qui parle. Ces dernières années, c'est vrai, on entend davantage de paroles intelligibles, mais ça reste un matériau comme le son, les acteurs, la lumière... Tous ces matériaux vont jouer entre eux. N'est-ce pas toujours le tableau qui parle ?

L. C. : Par exemple, en ce qui concerne le son, François et Éric [Goudard] vont systématiquement retravailler : découper, mêler... et ce ne sera pas uniquement de la «musique» qu'on entendra. Alors le mot «musique» sera aussi inapproprié... C'est saisissant comme on pourrait décliner le vocabulaire dans ce qu'il n'est pas représentatif. Même le mot «distribution», on ne peut pas l'utiliser, il n'est pas juste. Distribuer, ce serait déjà agir par rapport à un préalable : des rôles, des personnages... C'est un besoin vital que d'évacuer ces mots, ces malentendus.

C'est une manière de «laver» aussi, de respirer autrement, de se placer différemment. Déjouer ces préalables dans notre perception, c'est déjà se mettre, et mettre les matériaux, dans une disposition différente pour qu'un dispositif puisse peu à peu se tisser entre tous ces matériaux.

On peut peut-être parler de la manière dont s'élabore ce tissage ? Il y a les discussions, les écrits que vous partagez, l'espace... Il y a des auteurs qui reviennent souvent. Lisez-vous beaucoup au début du travail ?

L. C. : Oui, pour nourrir notre commun du moment, voir comment François a circulé dans tout cela en notre absence. Et on peut ensuite les expérimenter, ou pas. Il n'y a pas de méthode. C'est comme une

« Ces dernières années, c'est vrai, on entend davantage de paroles intelligibles, mais ça reste un matériau comme le son, les acteurs, la lumière... Tous ces matériaux vont jouer entre eux. »

suite d'herborisations qui vont tenter de tisser quelque chose, ou qui ont déjà tissé quelque chose dans l'esprit de François et qu'il va proposer de mettre en action, en mouvement.

Ce qui nourrit le travail est autant ce qui donne de l'élan – une matière, actuellement : fragments de Walsler, de Dostoïevski, de Gogol, de Goethe... – que les agencements, les bifurcations. Bifurquer, c'est créer une réserve, un foyer qui va s'allumer ailleurs, une irruption, un saisissement « à la volée », des modes d'infiltration qui empêchent, retiennent de se prendre au jeu. Une sorte de rhapsodie qui défait les présupposés, les registres.

Lors de notre précédent entretien à propos de *Soubresaut* (9|19 janv 2018), vous parliez d'un temps de discussions. Quelle peut être leur teneur ?

L. C : Ce ne sont pas des discussions « en vue de ». Ça s'élargit dans une géographie qui va bien au-delà de ce qu'il se passe au plateau. C'est un temps qui peut être long – de discussions comme de lectures. C'est une forêt immense. Ça peut aussi partir d'une interruption : quelque chose va s'interrompre dans le mouvement du plateau et se mettre au travail ailleurs.

F. B : C'est vrai, ce ne sont pas des temps en vue de faire un plan du travail à venir, par exemple,

mais plutôt une sorte de débroussaillage du terrain, labourage de la terre, entre les tas de livres. J'ai des souvenirs d'un long temps autour de la table avant de se mettre au plateau, parfois un mois ou deux. Ce temps s'inscrit dans le processus. On peut passer une journée en costumes autour d'une table après avoir été cinq minutes au plateau, et consacrer le reste de la journée à ce temps de parole. Il n'est jamais trop tard pour semer.

Lors de la création de *Soubresaut* [créé en 2016] à Rennes, François m'avait parlé de Galilée et de ses travaux sur la gravitation, ses dessins à la fois simples et savants. Je pense d'ailleurs au toboggan de *Soubresaut* car Galilée faisait des expériences avec une gouttière inclinée... Il était question de comment, à partir d'un événement, le regard qu'on porte sur le monde change. Il y a de nombreuses inspirations : sur le plateau, parfois, des tableaux sont évoqués, comme par exemple L'Annonciation en ouverture de *Soubresaut*. Est-ce que ce sont des choses que vous nommez dans le travail ?

L. C. : Oui, en l'occurrence le mot « Annonciation » a été prononcé.

F. B. : Mais le mot n'est pas là pour nous inciter à reproduire le ou les tableaux existants. Ce que c'est devenu au plateau en est très éloigné.

L.C. : Oui, c'est une Annonciation qui se répète, se trompe... Le mot, c'est comme un pétard qu'on lance : qu'est-ce qui va jouer à partir de là ?

F. B. : Tu parlais du toboggan de *Soubresaut*. L'espace est toujours déterminant. On ne part pas d'un besoin de faire comprendre un mot, mais d'une proposition qui est un tout – et dont l'espace est un des éléments déterminants.

L. C. : François crée et construit avec des gens de l'équipe un territoire-scénographie. Cet espace n'est pas le décor d'une histoire, il n'est pas là pour illustrer ou éclairer ou accueillir une histoire. Il est mobile, parce qu'il est lui-même « fabrique à vue », moteur de perspectives, fuites, échappées, surgissements. Il se modifie pendant le travail de recherche, et cette mobilité demeure visible en représentation. Les acteurs sont aussi machinistes.

F. B. : C'est effectivement un ensemble. Dans le temps de l'élaboration, ce n'est pas un geste après l'autre – l'espace, puis la lumière, puis le son, etc. – c'est tout un ensemble qui, pendant plusieurs mois, s'agence, se bouscule, s'entre-percute, explore l'outillage.

Fanny, je voudrais te citer quelques mots de François. Il les a écrits quand on jouait *Coda* [créé

en octobre 2015), mais je cite ce qui concerne la recherche et qui perdure :

« La matière dont serait fait ce mouvement : ce qui tendrait à se rapprocher le plus de toutes les sortes de dispositions à être attentif à l'acte de la perception elle-même.

Dire non pas ce qu'il faut voir, mais comment se préparer de part et d'autre à faire une autre expérience que celle qui consiste à parcourir les traces indiquées, soit par l'action qui veut montrer par où elle passe, soit par la perception qui veut y retrouver ce pour quoi elle est là, à revisiter ce qu'elle sait déjà.

Se retrouver dans une situation où l'on ne peut y trouver a priori ce qu'on vient y chercher. Paradoxe, car tout ce qui se passe, c'est du déjà fait, du déjà-vu, du déjà vécu. Alors la perception serait le pouvoir de « voir à travers », par le mouvement même de celle-ci ; et l'engagement des matières, des corps et des éléments que vont rencontrer ceux qui sont ici et qui vont partager peut-être cet espace-temps.

[...] Se concentrer sur la perception comme une lutte très concrète entre la perception et l'opinion, comme politique au sens le plus simple. Politique comme l'ensemble des rapports qui rendent possible la communauté, dans le sens où celle-ci rassemble une multitude de singularités qui se font et se défont, et font se refaire le lien qui rassemble. Mouvement de l'altérité, constant.

Partager, par tous les moyens, ce qui se passe, passé du présent-là qui n'est rien d'autre que l'action, non vers le futur, mais vers un devenir ou l'advenir.

La mémoire : collection de choses passées ou prisme par lequel le vivant se reconstitue en advenant à

« Le mot, c'est
comme un pétard
qu'on lance :
qu'est-ce qui va jouer
à partir de là ? »

lui-même, dont il est le contemporain d'une manière ou d'une autre.

[...] Ne pas poser sa marque mais ouvrir le champ. À quoi ça sert? Pas plus à rien qu'à quelque chose, seulement à préserver, à ne pas détruire le champ du possible, même quand il est conflictuel.

Pourquoi chacun de nous ne s'accorderait pas cette liberté de ranimer la question?»

L. C. : Tu vois, tu n'as même pas besoin de parler avec nous Fanny, parce que François le dit très clairement!

Jean-Paul Manganaro parle magnifiquement bien aussi de ce qu'est le Radeau [essayiste, traducteur, romancier et professeur émérite de littérature italienne à l'université de Lille III, il a publié en 2008 aux éditions P.O.L. un recueil d'articles et d'études intitulé : *François Tanguy et le Radeau*]. Il y a, dans ses écrits, des paroles génériques sur ce qui ressurgit constamment dans le travail, ce qui se tient là comme une veille, ce qui perdure dans le puits poétique.

F. B. : Il n'y a plus qu'à te faire une photocopie!

Oui, mais votre regard m'intéresse car le Radeau, c'est vous tous, François comme vous...

L. C. : Oui, nous, comme outillage – et ce n'est pas péjoratif du tout. C'est encore une question

de rencontre – entre François et nous. Moi, par exemple, je n'ai pas de vision.

F. B. : Le théâtre de François n'est pas un processus planifié, avec une finalité définie. C'est une exploration que nous faisons pendant les répétitions et qui reste une exploration le temps de la représentation.

Pour parler de ce qu'est le théâtre du Radeau, il faut peut-être commencer par dire ce que ça n'est pas et essayer d'en déduire ce qui pourrait rester. À partir du moment où on ne s'occupe pas de raconter une histoire bien définie, qu'est-ce qu'on met en jeu? À mon avis, c'est une action, très proche de celle que nous fabriquons pendant les temps de recherche – les «répétitions». On ne sait jamais par où ça va passer, quelle forme ça va prendre.

L. C. : Frode, tu parles de ce qui resterait, parce que d'autres choses auraient été enlevées. Mais ce qu'il faudrait considérer, ce n'est pas uniquement ce qui reste. C'est le fait même que quelque chose ait été enlevé qui fait mouvement. Le fait même que quelque chose n'ait pas lieu est déjà un mouvement, puisque ça laisse la place à autre chose. C'est comme un trou noir actif. Ce qui s'appellerait un vide n'est pas que vide – ce n'est pas du rien. Le fait que quelque chose soit

« Le théâtre de François est une exploration que nous faisons pendant les répétitions et qui reste une exploration le temps de la représentation. »

éloigné crée déjà de la disponibilité. Ce qui reste est constitué aussi de ce qui n'a pas lieu.

Alors ça a aussi un rapport avec la mémoire ?

L. C. : Absolument. Une mémoire extrêmement multiple. À la fois collective et intime, partagée et souterraine. Une mémoire dans un dispositif qui défait la temporalité que l'on est censé accorder à ce qui s'appelle mémoire : le passé. Là, ce n'est pas le cas.

Le Radeau s'empare de tous les outils du théâtre : corps, paroles, cadres, lumière, son... On peut évoquer, par exemple, un rapport au costume singulier. Comment est-ce né ?

L. C. : Le costume, c'est pareil, c'est comment se débarrasser d'une question pour que quelque chose d'autre soit pris en charge. D'abord, c'est assez drôle la manière dont ça arrive. Le costume rentre dans la question de l'outillage très directement et concrètement : comme le son, comme une table, etc. Même le mot « costume » peut être remis en cause – au même titre que « spectacle » ou « texte » – parce qu'il n'apparaît pas pour constituer du référent comme ce qu'on appelle habituellement « costume » au théâtre. Il n'est pas là pour « informer » – sur une époque ou sur un personnage...

Comme il intervient dans une multiplicité et qu'il exclut son caractère illustratif, il joue aussi. En ce sens, il peut faire gagner du temps à l'acteur : il soutient quelque chose en même temps qu'il évacue quelque chose. Il se moque aussi de sa propre théâtralité, parfois. En tout cas, c'était le cas dans *Soubresaut* : ce qu'on appellerait costume est parfois une sorte de moquerie à l'égard de lui-même – d'auto-ironie, d'humour. Il y a une manière de le poser là pour que lui-même crée, puisse s'échapper de sa « fonction ». Il y a une poésie aussi dans ces rapports.

Cela remet en question ce qu'on appellerait une esthétique, une cohérence. Ce n'est même pas de l'anachronisme. Il apparaît comme un outil, qui effectivement vient du théâtre, porteur de cette question même : qu'est-ce qu'un costume de théâtre ? Qu'est-ce qu'il vient traverser ?

F. B. : Le costume est un pilier de construction, comme l'espace. De même qu'on répète dans un certain espace, avant de commencer le travail, nous sommes toujours costumés. Il faut ces préalables pour pouvoir effectuer un geste, travailler une séquence. Avec chaque costume, quand tu te retrouves dedans, tu as déjà dessiné ton angle. Tu as déjà parlé.

L. C. : C'est un prisme.

Nous avons évoqué la notion de mémoire. Il y aussi un rapport à l'enfance, à mon sens, à une forme de liberté et de regard, d'absence de présupposés. Est-ce évident pour vous ?

L. C. : Évident, non...

F. B. : Ça a à voir avec la manière dont l'enfant joue. Il joue très librement. Ça pourrait même être comme un idéal perdu : quand on grandit, on n'arrive plus à être dans cet état où il y a une sorte d'innocence... Oui, ça a à voir avec le jeu. Jouer. Simplement.

Je parle d'enfance, car j'ai vécu une expérience incroyable avec mon fils qui a vu *Ricercar* (créé en novembre 2007) à 8-9 ans. Je lui avais dit qu'il n'y avait pas d'histoire à chercher, qu'il fallait se laisser entraîner dans des impressions, des sensations... Et il m'a dit ensuite qu'il n'y avait pas une histoire, mais cent ou mille – et d'ailleurs ce qu'il retraversait évoluait au fil du temps. Depuis, chaque fois qu'il voit un spectacle du Radeau – il a aujourd'hui 19 ans –, il reconnaît quelque chose de l'enfant en lui, dans le sens de sa liberté d'imaginer. Et je pourrais dire la même chose en ce qui me concerne. Il y a cet univers de connu/inconnu dans le Théâtre du Radeau...

« Ce qui reste
est constitué aussi
de ce qui n'a pas lieu. »

L. C. : C'est vrai que dans ses jeux, dans ses rêveries, l'enfant accepte tout ce qui peut paraître discontinu, ce qui est fait de surgissement, de ruptures... Il n'est pas empêché par les frontières de la « normalité ».

L'enfance, c'est aussi un rapport au temps particulier. L'enfant fait tout ce qui, plus tard, sera jugé comme vide, comme rien, comme passivité, oisiveté... C'est peut-être justement quand un enfant n'est pas « en activité » que quelque chose s'agite, d'infiniment poétique, ouvert, immense... Donc c'est un autre rapport au temps.

Et qui n'est pas délimité par la morale.

Mais nous ne parlons jamais d'enfance dans le travail, alors que ce que tu en dis crée un lien...

F. B. : Quand on est bloqué, qu'on n'arrive pas à comprendre, qu'on cherche le pourquoi, il est arrivé que François me dise : « Pense à Émile », mon fils de cinq ans à l'époque... Mais il a aussi employé une image très parlante quand il a évoqué un jour le point de vue du chien, et le principe de la mémoire courte.

L. C. : Oui, le point de vue du chien : le fait même que son regard ne soit pas à la même hauteur que le nôtre. Dans un même espace, il ne voit pas, ne saisit pas les mêmes choses.

F. B. : Ça parle de la notion du temps présent, donc du travail du comédien. Le chien court dans un champ, il fait quelques pas dans une cour, il s'assoit, il regarde autour de lui, il écoute ; tout à coup, une mouche passe, tout son être va se concentrer sur cette mouche pendant cinq secondes, puis il part dans l'autre sens, s'assoit de nouveau, se gratte. Il bouge parfois, fait quelques mètres par-ci, pour rien... Il ne va pas d'un endroit à un autre de manière linéaire et intentionnelle.

L. C. : Il se laisse absorber par ce qui se passe au présent.

F. B. : Il s'agit d'utiliser cette idée-là pour essayer de concevoir comment les comédiens peuvent se retrouver sur un plateau en étant libérés de beaucoup d'intentions, d'obligations, d'habitudes. Et cela rejoint l'enfant, dans son innocence. C'est à partir de quatre ans environ que l'enfant commence à « s'embrouiller ». Avant cela, si l'on n'a pas eu un vécu terrible, on est nickel ! Mais à partir de quatre ans, tu commences à te juger toi-même, à te positionner par rapport à des structures.

L. C. : Tu intègres les interdits, les limites...

F. B. : Il y a un compositeur catalan que j'aime énormément : Federico Mompou [1893-1987] ; à quatre-vingt-dix ans, il parlait encore de son

obsession de rester enfant. Il a composé beaucoup de pièces courtes, il donne l'impression d'une grande simplicité dans sa musique. Effectivement, il a toujours réussi à garder un lien avec l'enfance. Avec ce qui est simple et beau, en fait.

L. C. : C'est toute la question : l'enfance, on ne peut pas y retourner. Il y aura toujours cet écart de non-retrouvailles, mais qui va lui-même donner du temps à quelque chose. C'est ça aussi la poésie.

F. B. : Le mot « simple », le mot « simplicité », c'est vraiment ce dont il est question. On l'entend souvent dans le travail, François nous demande de « faire plus simple ».

Au moment où nous parlons, François est en train de travailler à concevoir l'espace-scénographie dont vous parliez ?

F. B. : Oui, il est à la Tente [espace de travail], il regarde ce qu'on peut appeler les éléments de « décor » – un autre mot pas juste ! –, ou bien il est dans la clairière, sous les arbres. Il est avec les espaces.

Frode Bjørnstad et Laurence Chable

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 12 avril 2019,
à La Fonderie, au Mans.

François Tanguy et Le Radeau

de Jean-Paul Manganaro,
paru aux éditions P.O.L. en 2008

Extraits

[...] C'est un théâtre qui parle du théâtre, avec les moyens du théâtre : ce n'est pas un théâtre de concepts ou de notions, Tanguy et le Radeau ne sont pas philosophes, même si, au bout, il y a sans doute une question posée et une réponse proposée à la vérité de quelque chose, une vérité du théâtre et non de théâtre. De même, ce n'est pas un théâtre politique, bien qu'il y ait un engagement de ce théâtre face à ce qui lui est public, à ce qu'il partage en commun avec tant d'autres. Ces données, philosophie et politique, investissent par en dessous ce théâtre dans des agencements qui emportent ses matières vers des devenirs imprévus. C'est un théâtre où les planches jouent un rôle déterminant, les coulisses, les lumières, les sons, décomposés en paroles, en musique,

recomposés un instant en quelque chose qui doit être de l'ordre du sens et de la sensation. C'est un théâtre de bois et d'acteurs qui aboutissent à ce que Tanguy appelle la contemporanéité : cela signifie sans doute dire son mot dans le débat autour de la représentation, la faire – sans en être le représentant – non pas à l'écart, mais au cœur même des affaires du théâtre. C'est déjà plein de théâtre, avec des fables parfois douloureuses et mélancoliques, parfois drôles et grotesques; parfois l'un et l'autre mélangés en un motif – qui n'est pas seul et qui n'est pas le même.

Souvent, le théâtre, c'est la nuit. Souvent, c'est profondément beau. Il est difficile d'expliquer la beauté profonde de quelque chose, nous avons peut-être trop pris l'habitude des surfaces, plus faciles à arpenter. Il y a une profondeur qui est tapie dans la nuit du théâtre de Tanguy et du Radeau, c'est une profondeur enthousiaste et légère. La profondeur de la beauté nécessaire, face à l'éternelle grimace de l'histoire. [...]

[...] En se posant, en étant posé, le décor pose, à travers la série de ressemblances, une question d'individualisation, de spécificité; en effet, la question n'est pas de ressembler à quelque chose de proche ou de déjà connu – puisque, après tout, on finit inévitablement par ressembler à quelque

chose -, mais de ressembler à quelque chose de soi, qui est singulièrement à soi, même si, à partir de là, cela peut finir par ressembler à quelque chose que ce soi-là. Or, la singularité du décor tient d'abord en ce qu'il ne se présente pas comme fonction déterminée à l'intérieur de laquelle va se dérouler une action, mais comme l'endroit de ce que Tanguy appelle « le saisissement de l'avoir lieu » [...]

[...] Baroque? Peut-être, en ce que cela joue sur des compositions inachevées, mais tenues bout à bout dans une contiguïté de l'une à l'autre - et non dans une continuité dont il faudrait alors recréer le sens -, une contiguïté qui devient la seule possibilité de dire par suggestions suggérées, de retrouver les images qui peuplent le fond des solitudes, de les relancer dans notre présent, de les répéter, redotées d'une vitalité qu'elles avaient perdue. Il n'y a pas de maniérisme : c'est sans doute du savoir transformé gaiement sous nos yeux en forces, en puissances créatrices, en signes du théâtre, où tout ce qui est posé se déchaîne, et dont les acteurs en jeu deviennent la clé de lecture et de vision, par leurs gestes qui, seuls, signifient l'ensemble des différences et saisissent la matière du temps qu'ils fractionnent pour lui restituer une autre épaisseur. [...]

[...] L'acteur du Radeau ne joue pas des rôles; peut-être est-il dans des situations, encore que ce soient des situations définies par un « fond », un « territoire » où aboutissent, en se croisant, regrets, polémiques, nostalgies, procédures, désirs et éclats que la musique, redéfinissant le temps de leur espace, relance en évasions, en échappées, en fuites d'un réel situé tout autant dans des points de l'esprit, dont les données sont des propriétés purement physiques, que dans des points du corps.















Production Théâtre du Radeau, Le Mans

Coproduction MC2: Grenoble, T2G - Théâtre de Gennevilliers, Festival d'Automne à Paris, Théâtre National de Strasbourg, Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté, Les Quinconces - L'Espal Scène nationale du Mans

Avec le soutien du Théâtre Garonne - Scène européenne

Le Théâtre du Radeau est subventionné par l'État, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Pays de la Loire, la Région Pays de la Loire, le Conseil départemental de la Sarthe et la Ville du Mans.

Avec le soutien de Le Mans Métropole.

Spectacle créé le 5 novembre 2019 à la Fonderie, en coréalisation avec Les Quinconces - L'Espal Scène nationale du Mans

Tournée MC2: Grenoble, du 11 au 15 février 2020 | Besançon, Centre dramatique national de Besançon Franche-Comté, les 11 et 12 mars 2020 | Toulouse, Théâtre Garonne Scène européenne, du 10 au 13 juin 2020

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Emmanuel Dosda | Graphisme : Antoine van Waesberge
Photographies : Jean-Pierre Estournet

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Oit Imprimeurs, Wasselonne, décembre 2019



TRANSFUGE Inrockuptibles

scèneweb.fr



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

#theatreduradeau

Item

8 | 16 janv
Salle Koltès

COPRODUCTION

**Un spectacle du
Théâtre du Radeau**

**Mise en scène et scénographie
François Tanguy**

**Avec
Frode Bjørnstad
Laurence Chable
Martine Dupé
Erik Gerken
Vincent Joly**

**Élaboration sonore
Éric Goudard
François Tanguy**

**Lumière
François Fauvel
Julienne Rochereau
François Tanguy**

Équipe technique de la compagnie : Régie lumière François Fauvel, Jean Guillet, Julienne Rochereau | Régie son Éric Goudard, Mickaël Kandelman

Équipe technique du TNS : Régie Générale Luc Fontaine | Régie plateau Charles Ganzer | Régie Lumière Patrick Descac | Electricien Justin Timmel | Régie Son Raoul Assant | Habilleuse / Lingère Léa Perron

prochainement dans L'autre saison

Écrits d'art brut à voix haute

Carte blanche à Christine Letailleur, artiste associée
Lecture-spectacle conçue par et avec Anne Benoit,
Alain Fromager et Lucienne Peiry

8 fév | 21h | Salle Gignoux

Duvert. Portrait de Tony (titre provisoire)

Spectacle de Simon-Élie Galibert,
élève metteur en scène de l'École du TNS
[Groupe 45 - 3^e année]

D'après les textes de Tony Duvert et de Gilles Sebhan

7 | 12 mars | Théâtre de Hautepierre

Le Bulldozer et l'Olivier

Spectacle autrement

Un conte musical en 7 morceaux

13 mars | 20 h 30 | Espace Grüber
14 et 15 mars | 19 h 30 | Espace K

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1920](https://twitter.com/tns1920)