

C'est être au seuil :
ce qui a lieu est
juste « là », n'a
plus à prouver quoi
que ce soit. Que ce
ne soit plus « faire
événement »,
« faire spectacle ».

- Laurence Chable -

Soubresaut

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 17-18

Laurence Chable

entretien

Depuis plus de trente ans, le Théâtre du Radeau a su créer et réinventer un univers théâtral marquant, inimitable. Tu en es la fondatrice et j'aimerais qu'on revienne au point de départ : comment naît une telle aventure ?

J'en suis la fondatrice avec d'autres. Le premier mouvement du Théâtre du Radeau est né à la MJC du Ronceray, un quartier très populaire du Mans, en 1977, avec Gérard Forgeoux ; puis sont venus André Lenoir et Dominique Bénard [enseignants]. Michel Camuzat, le directeur, était formidable. Nous lui avons proposé de créer un atelier. Nous avons passé une petite annonce dans le journal local, disant qu'on souhaitait travailler *Woyzeck* de Georg Büchner, et « vient qui veut ». On s'est retrouvés nombreux.

Et, jusqu'en 1981, nous avons travaillé. Le directeur nous accorde une confiance incroyable : il nous laisse les clés, on peut travailler la nuit... On invite des spectacles de la Comédie de Caen, de la troupe 4L12...

Et voyant qu'au fur et à mesure un noyau de compagnie se forme, avec des gens qui veulent continuer, envisagent d'en faire leur métier, il devient honnêtement nécessaire de chercher un metteur en scène. Quelques travaux se font, notamment avec Jean-Pierre Dupuy, *Mademoiselle Julie* [d'August Strindberg]. Jean-Pierre et deux de ses amies me parlent de François Tanguy. Ils le contactent, François vient au Mans, on s'entend bien et on décide de « commencer quelque chose ».

C'est Dominique Bénard et moi qui lui avons parlé de *Dom Juan*. Nous avons appelé des amis chacun de notre côté, des jeunes gens du Conservatoire sont venus. Et on s'est, de nouveau, retrouvés nombreux. Mais sans lieu – le Radeau avait quitté la MJC – et cette errance a duré jusqu'en 1985.

On a séjourné dans l'ancien atelier de l'usine de boutons du père d'un des acteurs, dans les champs, dans des granges ; puis dans un ancien garage automobile – l'actuel Théâtre Scarron au Mans – puis un autre garage, qui a depuis été démoli. Au moment du *Re table de Séraphin* [créé en 1984], nous avons séjourné un peu du côté de Pantin... Toutes ces années, nous allions répéter dans des lieux voués à la destruction – c'est d'ailleurs pour ça qu'on les obtenait.

Malgré cette errance, la « reconnaissance » est venue très vite, dès *Dom Juan* il me semble ?

C'est Jacques Lassalle qui nous a invités au Studio-Théâtre de Vitry, juste avant de le quitter pour aller diriger le TNS. Oui, à partir de là, nous avons commencé modestement à tourner dans des lieux plus institutionnels.

Au tout départ, comment percevais-tu la singularité de votre geste ?

J'ai aimé d'emblée la manière de travailler de François parce que j'y ai vu plein de promesses, une aventure. Je percevais assez vite ce qu'il ne voulait pas, afin de faire place à autre chose, il défaisait très vite du jeu des acteurs tout ce qu'ils voulaient montrer, signifier, et pour ça il donnait des contraintes fortes : costumes un peu encombrants, objets à porter, obstacles sur le parcours ; le son est arrivé très vite aussi ; tout de suite travailler avec la multiplicité des éléments. Le puits poétique apparaissait, une « plasticité » des corps et des éléments.

Et j'ai perçu aussi que nous allions nous inscrire dans une temporalité qui n'est pas celle de « l'événement », mais dans un mouvement qui doit se développer sur un long temps et qui allait aussi se travailler ailleurs qu'au plateau.

Au fond, qu'est-ce que travailler ensemble ? Cette interrogation, nous l'avons sans cesse remise sur la table durant toutes ces années.

Mis à part *Dom Juan*, il n'y a que deux œuvres écrites dans tout le parcours du Radeau : *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare en 1985 et *Woyzeck-Büchner-Fragments forains* en 1989. Qu'est-ce qui fait que vous passez de pièces écrites à des formes inédites ?

C'est le choix de François. Très vite, il a désiré abandonner l'entité « œuvre écrite » et travailler autrement. Cela s'est fait dès après *Dom Juan* avec *L'Eden et les cendres* [1983] et *Le Retable de Séraphin* [1984]. De même qu'après *Le Songe d'une nuit d'été*, il y a eu *Mystère Bouffe* [1986] et *Jeu de Faust* [1987], qui étaient aussi des formes inédites.

Woyzeck-Büchner-Fragments forains est une aventure particulière car nous travaillons à partir du manuscrit. François demande à Mady Tanguy d'en retraduire l'intégralité et elle travaille avec nous durant toute la période des répétitions. Le parti pris est de restituer le manuscrit « en l'état » – le meurtre arrive presque au tout début –, avec ses différentes versions, ses répétitions [à la mort de Büchner, en 1837, le manuscrit de *Woyzeck* présente trois « versions » de divers fragments ; les

« Le puits
poétique
apparaissait,
une "plasticité"
des corps et des
éléments. »

metteurs en scène présentent habituellement leur interprétation d'une possible continuité].

C'est donc un matériau singulier, pas une « pièce » au sens où on l'entend. Ensuite, nous ne sommes plus revenus à un texte de bout en bout.

Comment vous, comédiens, vous embarquez-vous avec François dans ces formes inédites ? Est-ce évident ?

Le glissement s'est opéré de manière naturelle parce qu'avec François, le processus n'est pas du tout bâti dans une chronologie habituelle : choix des œuvres, distribution, scénographie, lectures, etc. La place de l'acteur ne se réfléchit jamais en termes de rôle.

Le préalable à chacun des travaux est un long temps de réflexion, de lecture, de discussions, avec parfois des tentatives d'effectuation. En amont, puis en parallèle, il y a la construction de ce que je ne nommerais pas une « scénographie », mais un « espace », sur lequel le travail s'appuie : la greffe prend aussi à partir de là.

Donc, quand je dis que c'est « naturel », c'est parce que tout est mêlé. Et c'est un mouvement de groupe.

Cela s'affirme d'autant plus à notre arrivée rue de la Fonderie, dans ce qui est encore à l'époque

une succursale automobile [en 1985. Par la suite, l'association La Fonderie verra le jour en 1991, avec une inauguration du lieu en 1992]. Nous pouvons alors commencer à imaginer ce que peut être un lieu, comment il va répondre aux besoins de la compagnie qui, pour la première fois, n'est plus dans l'errance.

Je parle à la fois du plateau et de la Fonderie (à l'époque on dit « garage »), parce que c'est très lié. Ce qui s'appelle travail, c'est aussi une manière d'être ensemble. Il s'agit de définir les nécessités et de chercher ce qui va aider, notamment dans cet espace, à créer une économie particulière : comment construire sur place ? Comment s'accorder le temps nécessaire ? Où manger ?

Ce processus de création qui inclut les discussions, la construction de l'espace et les répétitions, saurais-tu le quantifier en temps ?

C'est entre quatre et six mois.

Tu as parlé d'économie et de construction. Les espaces donnent toujours l'impression d'être constitués d'éléments de « récupération », d'avoir eu une « vie » préalable. Est-ce une volonté – alors que nombre de scénographies au théâtre sont de plus en plus gigantesques, avec des effets de

machinerie – de faire un certain « théâtre de la pauvreté » ?

Cela me semble évident dans la pensée de François, qui d'ailleurs recycle beaucoup les éléments de décor d'une création à l'autre. De même que beaucoup ont été, au fil du temps, utilisés pour l'aménagement de la Fonderie. ; « théâtre de la pauvreté » ce ne sont pas ses mots. Il ne définit pas.

Au départ, oui, c'est en partie lié à l'économie, mais ça va bien au-delà de ça. Ce n'est pas seulement pour des raisons financières que nous avons très vite investi dans les machines à bois pour pouvoir construire directement. C'est lié au geste : François a *besoin* de construire lui-même. Ce n'est pas quelqu'un qui « passe commande ».

C'est une circulation d'un geste à l'autre : plateau et lieu. Et dès le début, on voit bien que les acteurs n'évoluent pas de la même manière dans un espace qu'ils ont eux-mêmes fabriqué.

Le langage parlé a évolué au fil du temps. Il y a eu ce que vous appelez le « grommelot », où la parole était inintelligible puis, progressivement, un retour aux mots, à des textes écrits. Saurais-tu dire comment il s'est opéré ? Peux-tu parler de cette évolution ?

La période « grommelot », c'est *Le Retable de Séraphin, Mystère Bouffe*. Dans *Chant du Bouc* [1991], nous disions, entre autres, des fragments en grec ancien. Dans *Choral* [1994], il y avait trois minutes de paroles intelligibles – c'était d'ailleurs un passage de Kafka qu'on retrouve dans *Soubresaut... Bataille du Tagliamento* s'ouvrait avec Péguy en français et en allemand, il y avait aussi Paul Valéry, Nietzsche... Dans *Orphéon*, Shakespeare, Dante, Plutarque, Blanqui, Kafka... Là encore, la présence du texte, c'est un glissement qui s'opère, pas un virage franc.

Je pourrais dire, peut-être, que ça s'est ancré avec *Coda* [2004], pour s'amplifier fortement avec *Ricercar* [2007], *Onzième* [2011] et *Passim* [2013].

Le texte a toujours été un élément très présent dans le processus de travail. Et ce dès le début. Mais il n'apparaissait pas forcément sur le plateau. Et même quand il apparaît, il y a tellement plus de matériau au départ que ce qui reste au final ! Aujourd'hui, on sent bien que la bibliothèque est devenue pour François une préoccupation très forte, un outil qui pourrait presque devenir un préalable. Et puis il y a la bibliothèque musicale, qui occupe une place énorme.

« Il y a la construction de ce que je ne nommerais pas une "scénographie", mais un "espace", sur lequel le travail s'appuie : la greffe prend aussi à partir de là. »

Quand François te destine un texte, est-ce que son choix te semble évident ?

Si je te disais oui, ça voudrait dire que je pourrais être en attente d'une correspondance. Mais ce n'est pas comme ça que ça se passe.

Non, il n'y a pas d'évidence. C'est une chose qui se construit. Encore une fois, il n'est jamais question de rôle ou de distribution. Et tout évolue en même temps, paroles (ou pas), espace et son. C'est indissociable.

Est-ce que vous construisez à partir de propositions, d'improvisations, ou le travail est-il dès le départ très dirigé par François ?

François passe énormément de temps seul au travail. Souvent en arrivant à la répétition, nous découvrons un nouvel agencement « espace et lumière » avec un ou des mannequins posés quelque part. C'est toujours impressionnant, comment cette vision est déjà un corps en soi, une œuvre traversée par tous les romans du monde.

On nous demande souvent : « Quelle est la liberté des acteurs ? » Cette question n'est pas appropriée ou ne concerne que l'intimité de chacun. Nous partons de propositions de François qui est l'autorité artistique, qui est peintre, architecte, compositeur, poète... acteur.

À quel moment arrive le titre ? Est-ce un préalable au travail ?

En général, il arrive pendant le travail, et parce que c'est demandé ! Mais il peut être modifié. Un sous-titre peut s'ajouter, ou le titre peut changer, comme *Noces et banquets* qui devient *Passim. Soubresaut*, au début, s'appelait *Littoral*, mais il y a une pièce de Wajdi Mouawad qui s'intitule ainsi.

Le titre suscite votre imaginaire ?

Non... Il est vrai que j'aimais beaucoup « Littoral »...

C'est vous, les acteurs, qui manipulez tous les éléments de décor, il y a des portés, des parcours presque « chorégraphiés ». C'est très inhabituel – et très fatigant, j'imagine, physiquement et par rapport à l'attention que ça demande à tout point de vue. Comment se construit cette relation à l'espace ?

C'est vrai que ça travaille à tous les endroits. Mais ça se répartit, s'équilibre sur l'ensemble du groupe. Il y a aussi la question de la capacité, selon la constitution physique de chacun, en fonction du poids, de la dimension de ce qui est à porter. Il faut calculer, mesurer les durées, travailler ensemble, parfois il faut faire très vite.

Peu à peu, il y a une économie qui se met en place dans ton parcours, selon les nécessités entre le jeu,

les manœuvres, les changements de costumes... Mais au fond, avec le temps, on ne le différencie plus ainsi. Tout cela se travaille beaucoup pendant les répétitions et parfois même encore quand le spectacle se joue parce que c'est nécessaire de revoir les choses sans cesse : certains mouvements sont compliqués à effectuer dans la fluidité.

La relation à l'espace a évolué. Il y a eu une époque où les gens nous parlaient de « magie », parce que les changements se faisaient dans le noir complet ou fondu, en quelques secondes ; ils découvraient les espaces recomposés, parfois très différemment. Peu à peu, c'est devenu visible. Jusqu'à aujourd'hui où tout se fait à vue ; les acteurs ne se cachent plus. Tout est dans un même mouvement continu, avec le risque que les fragilités soient visibles aussi.

Quand je vois un spectacle du Radeau, j'ai l'impression par moments de perdre la notion du temps – comme ça peut être le cas dans les rêves par exemple, ou dans les spectacles de Claude Regy, d'une toute autre manière. Le rapport aux sens est comme « déplacé ». Est-ce que cela vous arrive aussi de ressentir cela sur le plateau, ou durant les répétitions ?

Je ne peux parler que pour moi : oui, absolument. Je ressens cela mais c'est difficile à formuler.

Il y a la conscience d'une dilatation du temps et qui fait que, alors que tout est concret dans l'effectuation d'un « soi » au travail avec les autres, avec les matériaux, la lumière, le son, à ce point nommé, il y a une espèce d'entreprise de disparition. D'une disparition d'un « soi ». Alors c'est la relation qui est le point de perception et qui crée ce « déplacement » dont tu parles. La relation devient plus active que l'action de voir et l'action elle-même. C'est la perception qui est au travail de ton côté, et cette « disparition », du mien...

Peux-tu préciser ce que tu entends par « disparition » ?

Dans le quotidien, tu as la notion du temps. Comme nous qui parlons en ce moment : c'est bientôt l'après-midi, nous sommes à la Fonderie, le soleil est encore haut, on entend le pas de quelqu'un dans le couloir, etc. C'est-à-dire que nous sommes dans un ensemble, dont chacune de nous a sa propre perception.

En représentation, on est tous rassemblés en un espace et un temps communs et quelque chose se crée « entre » ce qui s'appelle un public et ce qui s'appelle un plateau. Cet « entre » peut devenir matière perceptible, agissante, et écartier, dissoudre les frontières d'un soi qui va se loger là,

« Peu à peu, il y a une économie qui se met en place dans ton parcours, selon les nécessités entre le jeu, les manœuvres, les changements de costumes... »

au lieu de rester dans sa raison et son savoir-faire, son vouloir-faire d'acteur, son vouloir-apparaître.

À l'arrivée du public, percevez-vous le travail très différemment qu'en répétitions ?

De manière très pragmatique, oui. Avec tout ce que ça suppose de souhaits, d'imaginaire, de désir, de part narcissique.

D'un autre point de vue, je pourrais dire non. Puisqu'il s'agit du présent. C'est ce que François cherche, ce que nous cherchons ensemble. Et ce présent-là est tout aussi important dans les différents temps du travail. Alors, de ce point de vue, il ne devrait pas y avoir de différence.

J' imagine qu'il y a des soirs où tu es heureuse de ce qui s'est passé, d'autres moins. Saurais-tu dire pourquoi ?

C'est compliqué parce que c'est une aventure collective, et *Soubresaut* est tout jeune [la création a eu lieu en novembre 2016 au TNB, dans le cadre du festival Mettre en scène]. On peut effectivement avoir le sentiment collectif que « quelque chose n'a pas été » et c'est très délicat à décrire. Parce qu'il y a bien sûr la part « matérielle », la manipulation des éléments, il peut y avoir des problèmes de rythme, d'éventuels incidents, qui peuvent avoir pour

conséquence un ondolement de répercussions sur le mouvement global.

Et puis il y a l'autre part, plus intime. Un sentiment désagréable peut peser, le regret d'avoir manqué de respiration, manqué le présent. Mais c'est obscur et parfois porteur de contradictions.

Par exemple, on sait à quel point la fatigue, parfois, soutient au lieu d'empêcher. Je me souviens de représentations de *Coda* aux Ateliers Berthier, deux fois par jour le samedi et le dimanche avec un temps très court entre les deux. Et c'était, finalement, une expérience mystérieuse, indiciblement belle. La deuxième était « transparente ».

Alors qu'est-ce que tout ça au fond ? À quoi ça tient ? C'est être au seuil : ce qui a lieu est juste « là », n'a plus à prouver quoi que ce soit. Que ce ne soit plus « faire événement », « faire spectacle ».

Peut-on parler de la Fonderie ? Pourquoi avez-vous eu la volonté d'ouvrir le lieu à d'autres équipes ?

D'abord parce qu'on n'avait pas envie d'être seuls. D'emblée, le désir de rencontres était là, le désir de partager l'espace et une réflexion sur ce qu'est un lieu, tout simplement. On s'est tout de suite dit que se rencontrer, ce n'est pas seulement par les plateaux, qu'un lieu peut vivre autrement et

doit résister à l'idée de programmation (qu'est-ce que ça implique de résister à ça ?), qu'il s'agit bien plutôt de trouver des points de convergence, de s'interroger sur ce travail-là : quels gestes voulons-nous faire ? Que construit-on ? Qu'est-ce que le quotidien à côté du travail ? Et comment le quotidien questionne-t-il le travail et vice-versa ? C'est ainsi que la Fonderie s'est constituée, de l'intérieur, à partir des questionnements et de l'expérimentation.

L'idée de ce quotidien se traduit par des lieux concrets que vous avez bâtis dans cet ancien garage. Il y a, notamment, la grande cuisine, qui est non seulement un espace de partage pour les équipes mais que vous ouvrez aussi au public quand il y a des présentations – c'est très rare, cette idée de faire à manger pour les gens. Il y a aussi les chambres à l'étage, pour accueillir les équipes en résidence. Comment est-ce que tout ça s'est construit ?

Cela s'est fait sur une dizaine d'années ; il y a eu cinq ou six tranches de travaux. C'est long mais ces dix ans ont été extrêmement bénéfiques, pour préserver la simplicité des gestes de partage, ne pas se laisser manger par tout ce qui surveille (efficacité, sécurité, image...).

Nous avons eu cette chance d'avoir du temps, et la confiance de la Communauté urbaine

propriétaire des lieux. Hormis ce qui avait trait au gros œuvre, nous avons tout fait nous-mêmes. Parce que, là encore, il ne s'agissait pas de « passer commande »...

Ce ne serait plus possible aujourd'hui, j'imagine, avec toutes les « normes de sécurité » ?

À cette époque, elles n'étaient pas aussi drastiques qu'aujourd'hui. Mais effectivement, nous n'avons pas la maîtrise d'ouvrage – il y avait un architecte attaché à la Communauté urbaine – donc il y a eu des discussions, des luttes à propos de ce que nous pouvions faire ou non. Par exemple nous voulions qu'il y ait une proximité entre le bureau et le plateau et surtout, que les espaces ne soient pas figés dans leur fonction. Une nuit, en rentrant de tournée, nous avons détruit un mur qui avait été monté en notre absence pour boucher la porte entre le petit bar et le bureau. Je revois Jean et François attaquer la cloison à la pioche !

On ne peut pas faire totalement ce qu'on veut, mais on réfléchit et on agit avec Patrick Bouchain [maître d'œuvre et scénographe], qui est très éclairant, qui saisit tout de suite nos priorités. D'emblée, il a compris le bienfait d'envisager les choses dans la durée.

« Tout est dans un même mouvement continu, avec le risque que les fragilités soient visibles aussi. »

Notre force, c'était que nous étions là, au travail. Le président de la Communauté urbaine, Jean-Claude Boulard, nous a laissé occuper les espaces, étape par étape. Nous avons d'abord créé une cuisine-bureau, une salle de répétition, l'atelier de construction. Puis, d'autres salles de travail, un réfectoire, des chambres... tout ça en recyclant des éléments de décor pour faire du plancher, des tables, des bancs, recouvrir les murs de bois, en récupérant du matériel, etc.

Dans une économie insensée par rapport à aujourd'hui !

De nombreux amis nous rejoignaient pour en parler ; Didier-Georges Gabily, Marc François sont venus en répétitions...

J'ai aussi l'impression qu'il y a un public très varié lors des ouvertures, que vous avez su fidéliser des gens qui n'allaient pas du tout au théâtre.

Ce n'est pas si évident que ce que tu ressens aujourd'hui. Pendant toute une période, le lieu est apparu « à part ». Beaucoup de gens, y compris dans le voisinage, ne savaient pas ce qui se passait ici. Mais c'était aussi de notre fait, involontairement. Peut-être aussi par modestie ou manque de temps.

Il n'y a pas ici ce qu'on appelle une « programmation ». La vocation du lieu, c'est avant tout d'accueillir des travaux en création. Mais pas des spectacles. C'est une différence majeure : ce n'est pas un lieu de diffusion mais un lieu de travail.

Il peut y avoir des ouvertures publiques, pour un temps de filage, de laboratoire, de représentations. Mais la notion d'ouverture publique est sans cesse questionnée ici.

Depuis quelques années, nous nous penchons plus particulièrement sur la fonction d'accueil. La Fonderie est extrêmement sollicitée par les compagnies, de plus en plus. Mais il faut aussi interroger sans cesse la fonction du lieu, son rapport au monde dans lequel nous vivons qui est, à bien des endroits, épouvantable.

Il s'agit de chercher comment « habiter » la Fonderie, [à la différence « d'occuper »], et augmenter sa capacité d'agir sur les cloisonnements qui gouvernent nos vies et aliènent le travail.

C'est comme ça que s'est créé le collectif « Encore Heureux », grâce à des amis séjournant en création. Peu à peu, il a réuni des éducateurs, des précaires, des soignants, des intermittents, des patients, des personnes résidentes en IME [Institut médico-éducatif], en ESAT [Établissement et services d'aide par le travail]... qui travaillent des formes multiples,

(lectures, radio, musique, poterie, expositions d'art brut, cinéma), mais en y développant une pratique d'accueil ; les moments-interstices de la vie quotidienne, comme cuisiner ensemble, sont considérés comme aussi importants que le temps d'ouvrage de ces formes.

Il y a aussi l'Ensemble Offrandes, qui est un groupe d'interprètes de musique contemporaine et de compositeurs. Ils viennent en laboratoire, donnent des concerts, et ils proposent de partager leur travail d'une manière particulière [« La Fièvre du samedi matin », tous les premiers samedis du mois]. Ce n'est pas un concert, ce n'est pas un cours, ce n'est pas une conférence... C'est gratuit, les gens viennent en famille ; l'Ensemble Offrandes parle de ses travaux, présente des fragments de l'œuvre qu'ils sont en train d'élaborer.

Alors oui, grâce à ces expériences, il y a beaucoup de gens qui découvrent la Fonderie et y reviennent. C'est très joyeux.

Travailler entre les plateaux, c'est aussi partager avec des associations de soutien aux personnes demandeuses d'asile, à la Palestine, aux sans-papiers, c'est aller, avec la Plateforme Siwa, ouvrir un lieu avec les jeunes gens de Redeyef dans le bassin minier tunisien, aller à la rencontre de jeunes artistes à Bagdad.

Encore une fois, il ne s'agit pas d'avoir des « idées », mais d'expérimenter, de faire surgir des tentatives (je reprends le mot aux « Encore Heureux »), à partir de rencontres provoquées ou fortuites, à partir aussi de la géographie singulière du lieu et de l'amour qu'il suscite.

Est-ce qu'un lieu comme la Fonderie pourrait naître encore aujourd'hui ?

En tout cas, il faut des lieux, c'est sûr. Ancrer le travail, et multiplier ces ancrages sur des territoires. Parce qu'il y a une telle béance qui s'est ouverte, un tel sentiment de séparation.

Laurence Chable

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 14 décembre 2016,
à la Fonderie, au Mans.

Frode Bjørnstad

entretien

Quand et comment as-tu découvert le Théâtre du Radeau ?

En 1988, en Norvège, à Bergen. C'était à l'occasion d'un festival bricolé entre amis de l'université. Nous n'avions vraiment pas le gabarit pour les accueillir, mais ils sont quand même venus, avec *Mystère Bouffe*. Nous les avons accueillis dans une sorte de hangar désaffecté du chantier naval où les portes donnaient sur le port. Nous avons tout installé ensemble et il y avait à faire dans ce lieu vide, y compris bidouiller tous les câbles électriques, qui étaient incompatibles avec le matériel français.

Puis j'ai vu le spectacle et j'ai été vraiment impressionné. Je ne comprenais rien, mais ça m'a bouleversé. Je n'avais jamais rien vu de pareil. C'était tellement « loin » ! Et en même temps, ça creusait à l'intérieur de moi. Ça touchait à l'histoire du monde, de l'humain, du théâtre, mais aussi à la mienne, intime, qui remonte à l'enfance. Comme si on se baladait dans mon cerveau, avec des

questions sur la vie, la mort, l'infini. Cette expérience venait nourrir des choses très profondes en moi. Et je sentais qu'il y avait beaucoup d'amour de l'humanité dans ce travail.

Ça s'est bien passé, à tous les niveaux, dans cette précarité qui était celle du festival. Et, au fond, le travail de François [Tanguy] reste lui-même toujours dans une précarité certaine. C'est fait aussi avec des riens, des bouts de ficelles.

Ensuite, eux sont partis. Moi, j'avais envie de voyager, et de les rejoindre. J'ai débarqué ici, au Mans, et j'y suis resté depuis ! Je pensais y passer un peu de temps, ça fait trente ans.

La Fonderie existait-elle déjà ?

Pas dans son état actuel. C'était un lieu qu'on appelait « le garage », qui faisait un dixième de l'espace qu'il y a aujourd'hui. À l'étage, il y avait des bureaux ; en bas, c'était plein d'autocars, de voitures de service de la Ville. C'est devenu la Fonderie au fur et à mesure que les locaux se sont libérés et que nous avons eu l'accord tacite de la mairie d'investir les espaces ; puis nous avons eu les subventions pour mettre les lieux aux normes, etc. Tout ça s'est passé par étapes, et La Fonderie reste toujours en chemin.

Qu'est-ce que tu imaginais en débarquant ici ?

Je ne sais pas. J'avais juste envie de venir. Apprendre et peut-être, qui sait, établir quelque chose après des années de jeunesse en errance. J'ai participé aux travaux, que nous faisons ensemble, à la lumière, à la construction...

François envisageait de travailler sur *Woyzeck*. Il m'a demandé si je voulais y participer. Je n'avais pas précisément compris pour quoi faire, pour être au plateau d'une manière ou d'une autre ? J'ai bien sûr répondu « oui ». J'avais vu *Mystère Bouffe* et *Jeu de Faust*. Dans ces deux spectacles, il n'y avait pas de texte compréhensible – le langage était une sorte de « grommelot ». Alors je me disais que je pouvais le faire.

Or, le pari était de monter *Woyzeck* de A à Z, l'entièreté des fragments écrits par Büchner, les liasses de feuillets tels qu'ils ont été stockés et conservés. Du texte bien traduit au pied de la lettre par Mady Tanguy et à rendre intelligible. J'ai donc appris le français sur un plateau avec Büchner traduit.

Tu avais appris le texte en phonétique ?

Et ça a eu son utilité, je pense, d'avoir dans l'équipe quelqu'un qui ne faisait que prononcer des sons.

« Ça touchait à
l'histoire du monde,
de l'humain, du
théâtre, mais aussi
à la mienne, intime,
qui remonte à
l'enfance. »

Bien sûr je savais en gros ce que racontait le texte, mais cela créait quand même un rapport « décalé ». Je travaillais le texte en articulant les sons, c'était donc dépourvu de psychologie : mes mots n'étaient que peu chargés d'une interprétation. C'était juste un travail d'articulation – en tout cas c'est ce que je ressentais.

Avec le Radeau, on a à faire avec un rapport à la langue particulier. C'est difficile à expliquer. Le théâtre, on doit le penser comme un langage en soi, c'est évident. La langue serait un des véhicules de langage, parmi d'autres.

Le texte n'est pas davantage porteur de sens ou de sensation que la musique, les mouvements de corps et de l'espace. C'est en cela que tu évoques l'aspect « non psychologique » ?

Ça a à voir avec la manière dont le comédien livre la parole. Si le texte est déjà complètement interprété par le comédien, quel espace reste-t-il pour l'action du spectateur ? En ne faisant rien d'autre que prononcer, cet espace s'ouvre sans doute un peu.

Le comédien a un grand problème : sur un plateau, il ne sait même pas marcher normalement ; c'est compliqué. Il sait encore moins parler. Au théâtre, l'affect a souvent tendance à tyranniser le temps

du plateau. Kierkegaard en parle avec son humour particulier dans *Soubresaut*.

Tu avais rencontré le Radeau en tant que spectateur, puis tu as découvert le processus de travail. Est-ce que le chemin t'a semblé logique par rapport à ce que tu avais ressenti ?

J'ai découvert la réalité du travail qui se fait dans une économie de moyens compensée par un investissement humain entier ou presque. Une première frustration a été de découvrir qu'il n'y a pas de méthode, pas de recette ou de certitude ou du moins une technique sur laquelle s'appuyer. Juste du temps... Il faut accepter de ne pas comprendre, il faut accepter le fait que le chemin est long et, parfois aussi, aride. François travaille beaucoup seul et il arrive avec des propositions souvent loufoques ou décalées, qui peuvent être travaillées pendant des jours pour, au final, être abandonnées en partie ou totalement. À certains moments, ça donne le vertige. Ça peut être « plombant » – dans le sens où on peut parfois penser que les choses devraient pouvoir être plus simples. Et en même temps, le travail de François consiste de manière générale à aller au plus simple. Mais cela n'est justement pas si simple et ça prend du temps, ça doit trouver son chemin.

La plupart des comédiens en France et ailleurs ont l'habitude de jouer un ou plusieurs rôles et de s'y consacrer pleinement, appuyés par des techniciens qui manœuvrent les éléments au plateau. Là, vous faites tout...

... et nous nous appuyons sur nos pauvres panneaux qu'on déplace. Effectivement, il n'y a pas un seul machiniste sur le plateau. On s'occupe de tout ça en jouant dans ce lieu sans distinction claire entre *coulisse et scène*. Ce sont des parcours pleins, où l'on ne peut qu'être avec les objets, les tables, les panneaux... L'espace, avec tous ses éléments, est un partenaire à part entière. Tout comme le son, bien sûr.

Tu intervies dès la construction. Parlez-vous, dès le début, de la possibilité que peut offrir un espace ?

On peut le faire pour la blague. C'est François qui conçoit l'espace, entièrement. Autour, nous pouvons aider dans la pratique, on travaille ensemble à veiller à ce que les éléments, malgré leur degré élevé de rafistolage, soient le plus maniables possible. Mais personne ne sait vers quoi ces éléments s'ouvriront, c'est le travail qui le dévoilera.

« Si le texte est déjà complètement interprété par le comédien, quel espace reste-t-il pour l'action du spectateur ? »

Et sur le choix des textes, évoque-t-il plusieurs possibilités au départ ou tout est-il décidé d'avance ?

Il y a, dans le processus, bien plus de sources d'écrits qu'à l'arrivée. On apprend des tas de textes qu'on n'entend jamais dans les spectacles. On fait des essais, bien sûr, mais il cible assez tôt quel bout de texte ira en relation avec quel acteur. Les textes ne se « baladent » que très peu d'un acteur à l'autre. C'est assez individuel, il me semble.

Est-ce que tu comprends pourquoi il te donne tel texte ?

Je ne m'attarde pas trop sur cette question. Ça ne servirait à rien à mon sens. Parce que ce n'est pas une question d'identification. Mon optique est de tenter d'accompagner le mouvement en cours, et cela est plutôt agréable, parce que ça se fait dans ce jeu entre l'errance et la confiance.

Il y a toute la partie de « fabrication ». Ensuite, combien de temps et comment répétez-vous ?

Des mois ! Cinq, six. Ce sont des mois de questionnement. Parce qu'il n'y a pas de recette et rien n'est gratuit. Il faut chercher à être vrai, juste, en tant que poète. Ne surtout pas s'installer dans un système. Nous ne travaillons jamais complètement

« de la même façon ». Ce ne serait pas juste. Il faut tout remettre à zéro.

On reconnaît bien sûr la patte de François d'un spectacle à l'autre. Mais je crois que le souci de ne jamais faire du copier-coller est important. Et la seule question qui compte, au fond, à ce moment-là est : est-ce que nous sommes dans ce qu'on ose appeler le vrai ? Tout le temps des répétitions est traversé par des doutes... ce qui n'est pas toujours simple à vivre.

Ça se construit en chemin. De doute en doute. Ce n'est pas toujours un doute léger, c'est un vrai trouble. Pendant les répétitions, on est sur la corde raide et on peut penser que tout est tout le temps en train de se casser. Ça ne se construit que comme ça. De dire « tout le temps » est un peu exagéré, mais cela ne me semble pas faux... Est-ce qu'on a une quelconque raison pour se retrouver et faire ce que nous faisons ?

Après, quand on effectue le mouvement, jour après jour, ça crée un temps que je trouve beau, que j'aime. Mais pourquoi au fond ? Il n'y a là pas de réponse, mais des voies, des possibles.

Il y a quelques années, tu as choisi de travailler ailleurs pendant un temps. Comment as-tu vécu cette période et ton retour sur *Soubresaut* ?

J'ai fait une pause avec le Radeau parce que j'ai réalisé que ça faisait plus de vingt ans que j'étais là. J'étais venu ici, en France, au Mans, pour un temps, pas pour une éternité. Et j'avais besoin de voir ailleurs, voir d'ailleurs, prendre un peu de distance, respirer autrement. Je n'ai donc fait partie ni de *Onzième* ni de *Passim*.

Et c'est une drôle d'expérience de dehors-dedans pour moi d'assister à un spectacle du Radeau, en tant que spectateur. Cela m'avait souvent titillé. Et en voyant *Onzième* et *Passim*, des sacrées leçons, j'ai fait quelques découvertes importantes et la certitude d'être un peu chez moi, comme le poisson dans l'eau ; même trouble. Une histoire d'élément vital.

Frode Bjørnstad

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 13 décembre 2016,
à la Fonderie, au Mans













Coproduction Théâtre du Radeau, Le Mans, Théâtre National de Bretagne - Rennes, Festival d'Automne 2017 - Paris, Théâtre National de Strasbourg, Centre dramatique national Besançon Franche-Comté, Théâtre Garonne - Toulouse

Coréalisation Nanterre-Amandiers - Centre dramatique national, Festival d'Automne à Paris

Le Théâtre du Radeau est subventionné par l'État - Préfet de la région Pays de La Loire - DRAC, le Conseil régional des Pays de la Loire, le Conseil départemental de la Sarthe et la Ville du Mans

Avec le soutien de Le Mans Métropole

Administration/intendance : Agnès Bedet, Nathalie Bernard, Geneviève de Vroeg-Bussière, Leila Djedid, Philippe Le Moine, Clément Longin, Martine Minette et Nathalie Quentin

Spectacle créé le 2 novembre 2016 au festival Mettre en scène, Théâtre national de Bretagne - Rennes

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Brigitte Enguerand

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, janvier 2018



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

#Soubresaut

Soubresaut

9 | 19 janv | Espace Grüber

COPRODUCTION

**Un spectacle du
Théâtre du Radeau**

**Mise en scène et scénographie
François Tanguy**

Avec

**Didier Bardoux
Frode Bjørnstad**

**Laurence Chable / Anne Baudoux
(en alternance)**

Muriel Héлары

Ida Hertu

Vincent Joly

Karine Pierre

Jean Rochereau

Son

**Éric Goudard
François Tanguy**

Lumière

**François Fauvel
Julienne Havlicek Rochereau
François Tanguy**

Équipe technique de la Compagnie Régie générale François Fauvel | Régie lumière François Fauvel et Julienne Havlicek Rochereau | Régie son Éric Goudard et Mikaël Kandelman | Construction Pascal Bence, Frode Bjørnstad, François Fauvel, Éric Goudard Julienne Havlicek Rochereau, Vincent Joly, Jimmy Péchard et François Tanguy

Équipe technique du TNS Régie générale Stéphane Descombes | Régie lumière Patrick Descac | Régie son Maxime Daumas | Régie plateau Michel Bajou | Habilleuse/Lingère Angèle Gaspar

dans **L'autre saison**

DJ SET (SUR) ÉCOUTE

Spectacles autrement

Mathieu Bauer | Sylvain Cartigny

.....

11 | 12 janv | 20h | Salle Koltès

Penser la violence des femmes

Les samedis du TNS

Coline Cardi | Mathilde Darley

.....

Sam 3 fév | 14h | Salle Gignoux

Supervision

Sonia Chiambretto | Anne Théron

Spectacle né d'un projet IdEx | Unistra

.....

Jeu 8 fév | 19h | Le Portique - Campus Esplanade

Ven 9 fév | 20h | Espace Grüber

THÉÂTRE INVITÉ : Théâtre Ouvert

Lectures, spectacle, rencontres, mise en espace
avec les élèves de l'École du TNS

.....

14 | 23 fév | TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1718