

Dans ce huis-clos,  
ce tout petit espace,  
c'est un concentré  
de la tragédie de  
l'humanité qui  
se joue.

- Thomas Jolly -

**Le Radeau de la Méduse**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

# Thomas Jolly

## entretien

Tu as mis en scène *Le Radeau de la Méduse* de Georg Kaiser, à l'occasion de la sortie du Groupe 42 de l'École du TNS [le spectacle a été créé au Festival d'Avignon 2016]. Qu'est-ce qui a orienté ton choix ?

J'ai eu un coup de foudre pour ce texte, que j'ai découvert en 2004, alors que j'étais à l'école du TNB [École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Bretagne, promotion 2006]. Je l'ai relu régulièrement depuis, avec le désir de le mettre en scène. Quand Stanislas [Nordey] m'a proposé de prendre en charge l'atelier de sortie des élèves du Groupe 42, avec six filles et six garçons dans la section Jeu, ça m'a paru être le projet idéal.

Mettre en scène un « spectacle de sortie » d'une promotion est un exercice particulier. Puisqu'il s'agissait de travailler avec les élèves, je voulais faire un vrai spectacle avec eux. Nous avons d'ailleurs rapidement décidé, Stanislas et moi, qu'il s'agirait d'un « spectacle d'entrée » dans la vie professionnelle ; j'ai proposé de l'appeler ainsi car je

ne voulais pas tomber dans les leurres, à savoir les problématiques de distribution égale, l'obligation de « montrer » chaque élève équitablement. C'est ce qui se passe souvent : les metteurs en scène font des « montages » pour que chaque élève ait « sa » scène.

Je voulais que ce spectacle soit l'occasion pour eux de se confronter à des conditions réelles du montage d'une pièce, sans adaptation et avec, de fait, des disparités sur le plan de l'équilibre des rôles. Tous sont présents en permanence sur le plateau – c'est une des choses qui me plaisait dans la pièce et dans l'aventure avec eux – mais tout le monde n'a pas la même masse textuelle. Alors il y a d'autres choses à inventer et c'est la réalité de toute production : on n'est jamais égaux en volume de parole et chacun a des territoires de travail différents.

Tu parles du fait qu'il s'agit d'un vrai spectacle mais, habituellement, c'est le metteur en scène qui fait la distribution, constitue l'équipe, et c'est un geste fort. Qu'est-ce que ça change pour toi ?

S'il n'y avait pas eu de désir, j'aurais refusé. Durant un an et demi, je suis beaucoup venu voir les différents travaux des élèves, sans savoir alors que Stanislas allait me proposer de travailler avec eux.

Comme cela arrive dans les écoles, ce groupe a la particularité d'avoir été recruté sous une autre direction [celle de Julie Brochen]. Cela déplace, pour chacun, la légitimité d'être là, non plus vis-à-vis d'une direction mais – et c'est passionnant – en chacun d'eux-mêmes : ils s'affranchissent d'une autorité, et finalement cet état « d'abandon » se transforme en une énergie positive et une force d'autonomie. Je trouve ce groupe très lié, et il a aussi une grande liberté. Je l'ai senti tout de suite et c'est une énergie avec laquelle j'ai envie de travailler.

D'autant que le texte de Kaiser nécessite cela. Il s'agit pour eux de passer 1h30 ensemble sur le plateau, sans entrée ni sortie, et la disparité des rôles nécessite cette autonomie, cette bienveillance et cette volonté d'être ensemble.

À la question de ne pas avoir le choix – ou pas tous les choix – que tu évoques, je dirais que je le prends comme je prends toute « commande » : je dis « oui » quand je sens que je me l'approprie ; au bout du compte, ce n'est plus une commande de Stanislas, ce n'est plus un projet d'école.

C'est comme pour les opéras : Stéphane Lissner [directeur de l'Opéra national de Paris depuis 2014] m'avait proposé de mettre en scène *Eliogabalo* de Francesco Cavalli et j'avais tellement envie de le

faire que j'en ai oublié que c'était une commande. Sinon, je ne le ferais pas. Je réponds « oui » quand ça correspond à un désir. Ici, c'est le cas.

J'ai travaillé avec tout le groupe : les douze comédiens, les scénographes et costumiers, toute la section régie, le dramaturge et les deux metteuses en scène. Elles ont été mes assistantes, suivent la tournée et coachent les deux enfants qui jouent « P'tit renard » en alternance.

J'ai également souhaité qu'il y ait des « tuteurs », ou disons un accompagnement artistique de gens de La Piccola Familia [la compagnie de Thomas Jolly, fondée en 2006] : Thibaut Fâck pour la scénographie – qui est un ancien élève de l'École du TNS –, Antoine Travert pour la lumière et Clément Mirguet pour le son, qui a aussi composé la musique. Je tenais à ce qu'ils soient présents pour dialoguer avec les élèves de manière professionnelle, ce que je ne peux pas faire dans tous ces domaines.

J'ai voulu que ce soit un vrai spectacle parce que je trouve que c'est violent, la sortie d'une école. Ce que je souhaite, c'est qu'ils puissent avoir un véhicule, un spectacle qui les emmène, qui soit à eux, qui les raconte, qui leur fasse rencontrer la réalité d'une tournée, d'une reprise – la réalité d'une production.

« Je leur ai proposé ce texte et je les dirige évidemment, mais je fonctionne avec eux de la même manière qu'avec les gens de ma compagnie. »

Je veux que ce soit leur spectacle, en dramaturgie, scénographie, costumes, lumière, jeu.

Moi, je leur ai proposé ce texte et je les dirige évidemment, mais je fonctionne avec eux de la même manière qu'avec les gens de ma compagnie : je ne veux pas être un metteur en scène omnipotent ou démiurge face à des « exécutants ». Dans toutes mes créations je suis le garant de la cohérence, celui qui manœuvre l'ensemble de l'équipe pour lui permettre de s'approprier l'œuvre.

Ce qui est formidable c'est qu'il y a, à l'École du TNS, tous les corps de métier.

Dans la pièce, les personnages sont des enfants. Comment traites-tu cela ?

Nous ne travaillons pas à « jouer aux enfants ». Parce que la parole de ces enfants est plutôt, au fond, une parole d'adultes – souvent une parole rapportée.

Nous travaillons esthétiquement sur la question de l'enfance, par le biais du maquillage, des costumes, mais pas dans une direction de jeu enfantine.

Quand nous nous sommes vus pour une première session de travail, en juin 2015, je leur avais dit : « Lisons une partie de la pièce comme si vous aviez dix ou douze ans. », et nous avons immédiatement compris que ce n'était pas la piste

à suivre ! C'est comme quand un acteur se grime et « joue au vieux » ; c'est trop artificiel. En revanche, on peut retrouver chez eux une part d'enfance, une « maladresse » heureuse et touchante de leur jeunesse d'acteur – dans le sens positif de la maladresse : une candeur. Mais il ne faut surtout pas chercher un pastiche d'enfance.

Qu'est-ce qui t'a séduit dans ce texte – du point de vue de la forme et des thématiques ?

Dans le théâtre de Kaiser, le langage est tellement précis, les didascalies sont à ce point creusées, poétiques, qu'on est presque dans un scénario de cinéma : on a l'impression, en lisant, de « voir » ce qui se passe. Ce réalisme, sur un plateau de théâtre, m'intéresse.

La pièce pose la question de ce qu'on peut faire de l'interprétation d'un texte religieux, ou d'une éducation religieuse. J'ai toujours été éberlué, terrifié, de toutes les dissensions qui existent à ce sujet – pas seulement aujourd'hui, mais depuis la naissance des textes religieux. Ces jeunes enfants qui sont tous chrétiens et ont reçu la même éducation se divisent eux-mêmes à l'intérieur d'une *a priori* communauté.

L'autre question qui résonne aussi terriblement avec l'actualité est celle du déplacement des

populations en temps de guerre. Il ne s'agit pas de souligner cela dans le spectacle et c'est un autre contexte – celui de la Seconde Guerre mondiale – mais la réalité est toujours aussi violente : des gens fuient la guerre, prennent la mer au risque d'y perdre leur vie.

Ce texte brasse toutes ces questions épineuses et, à mon sens, ce qui se passe dans la pièce est l'exemple type de la tragédie humaine : nous ne serons jamais « unifiés ». Quoi qu'on invente comme dispositif – qu'il soit religieux, social –, les êtres humains se divisent. Et vont jusqu'à la barbarie. Comment émerge-t-elle ? Y compris chez des enfants, si pleins de « bonne volonté » ? Dans ce huis-clos, ce tout petit espace, c'est un concentré de la tragédie de l'humanité qui se joue.

Kaiser finit son texte en 1943. Le contexte de la guerre y est très présent. Les enfants s'interrogent : comment fuir le modèle des adultes qui mène à cela ? Mais au final, leur « éducation » va les mener au pire. Est-ce que tu vois cela comme une critique de l'éducation qui vire à l'endoctrinement ?

Ce qui est saisissant dans la pièce, c'est que ces enfants sont déjà des adultes en devenir, l'adulte en eux grandit et s'exprime à ce moment-là, pour le meilleur comme pour le pire.

Les enfants héritent de ce qu'on appelle les « bonnes règles », mais aussi de toutes les superstitions et des jeux de pouvoir du monde des adultes.

Au travers de cette microsociété, Kaiser interroge les mécanismes de pensée et de parole qui se mettent en place pour chercher à donner du « sens » aux événements – y compris au vent, au brouillard.

Dans *Sa Majesté des mouches* de William Golding [éditions Gallimard, 1956], où des enfants sont également livrés à eux-mêmes sur une île, ça se termine dans une orgie barbare, alors que dans *Le Radeau de la Méduse*, il y a une grande froideur, c'est l'ordre qui prime. Kaiser a écrit la pièce juste après l'événement dont il s'est inspiré – le torpillage, en 1940, d'un navire qui emmenait des enfants anglais fuyant le Blitz au Canada. Il a mis trois ans à l'écrire, jusqu'en 1943. On est en plein fascisme.

C'est ce qui est troublant dans la pièce : ces enfants sont des chrétiens. Des héritiers de la religion européenne.

Et l'assassinat est un projet démocratique. Le groupe décide, organise.

Kaiser pose un regard impitoyable sur une société qui est elle-même impitoyable, d'une froideur glaçante, où tout est « réfléchi ».

« Les enfants héritent de ce qu'on appelle les "bonnes règles", mais aussi de toutes les superstitions et des jeux de pouvoir du monde des adultes. »

Il faut savoir qu'il a écrit ce texte en exil en Suisse ; en Allemagne, ses livres ont été brûlés, ses œuvres interdites – alors qu'il était très célèbre jusque dans les années 30, c'était l'auteur le plus joué dans le monde germanique. Il est mort criblé de dettes, loin de sa famille [en 1945].

Il y a, d'une part, l'éducation parentale, de l'autre, celle religieuse – et les deux se rejoignent. Le texte est d'ailleurs truffé de références bibliques : les sept jours, le partage de la nourriture, la Cène, le bouc émissaire...

Le titre évoque le mythe de Méduse et il fait aussi référence à la frégate *La Méduse*, qui s'est échouée en 1816 : des hommes embarqués sur un radeau pendant treize jours ont vécu la soif, la faim et on raconte qu'il y a eu des bagarres entraînant des noyades et même des cas de cannibalisme – c'est ce qui a inspiré le tableau de Géricault, *Le Radeau de la Méduse*.

Il est donc question de la façon dont l'humanité a dégénéré lors de cet événement... Et dont elle peut dégénérer à tout moment, tout en invoquant des principes de « raison ».

Dans le texte, sur les douze enfants qui parlent, il y en a deux – Allan et Ann – qui ont des prénoms. Les autres personnages sont appelés par des numéros. Est-ce que tu y vois une signification particulière ?

Il y a les « voix guides », qui sont Ann et Allan. Les autres, même s'ils ont leurs particularités, forment souvent une masse, qui oscille d'une voix à l'autre. Cela parle de la façon dont les masses circulent de l'une à l'autre, de la manière dont elles sont manipulées ou enrôlées, embrigadées par la parole. C'est ce que je trouve fascinant dans la pièce : il ne se passe rien, tout n'est que question d'interprétation et d'influence. Et l'on voit que la peur est souvent ce qui produit le plus d'effet et guide les pires actions.

C'est ce qu'Allan refuse. Il ne veut plus partir, plus rejoindre cette « réalité » du monde des humains. Il ne peut pas vivre parmi les hommes puisqu'ils sont ainsi.

Et puis il y a ce personnage surnommé « P'tit renard ». Que peux-tu en dire ?

Il est celui qui est « différent ». Il est roux – c'est là l'origine de ce surnom –, il est plus jeune et il ne parle pas.

Le surnom est intéressant parce que c'est celui d'un animal – ce qui, en soi, peut être affectueux mais aussi « déshumanisant » – et d'un animal qu'on dit souvent « rusé », là encore c'est un terme ambigu. Comme il ne parle pas, il devient un espace de projection pour les autres. Et il est celui qui ne

« participe pas ». Alors à quoi sert-il ? C'est d'autant plus intéressant que c'est le seul vrai personnage enfantin. À travers P'tit renard, c'est comme si les autres rejetaient leur propre état d'enfance, n'y voyant que faiblesse et inutilité. Ils commencent par être protecteurs, mais rapidement P'tit renard devient l'intrus. Il est celui qui est « Autre ».

Et puis il est, bien sûr, celui qui apparaît en dernier, le « treizième » – ce qui va déclencher toutes les discussions et les interprétations.

As-tu fait des modifications dans le texte ou sa traduction ?

Non, je n'ai fait ni coupe ni retouche.

Le texte de Kaiser est tellement « concentré », chaque réplique est sculptée, c'est un peu comme Racine, ça ne peut plus bouger. C'est une écriture saisissante pour cela : c'est comme s'il avait enlevé tout le superflu, jusqu'à aller « à l'os », à l'objet final.

De façon générale, par principe, quand c'est possible, je ne modifie pas le texte. Certaines personnes me demandaient, au sujet de *Henry VI*, pourquoi j'avais pris le parti de monter l'intégralité du texte [Thomas Jolly a présenté les quatre épisodes de *Henry VI* de William Shakespeare au Festival d'Avignon 2014 ; le spectacle durait dix-huit heures avec les entractes]. C'est l'auteur qui prime,

et ses choix. Je me considère comme un artisan au service de son écriture, de son architecture.

Comment la scénographie a-t-elle été conçue ?

Le travail avec les scénographes a été une des toutes premières étapes du travail, avec celui sur la dramaturgie.

Nous avons évoqué plusieurs dispositifs possibles. Je n'ai pas l'habitude d'aller vers une représentation « réaliste » mais, pour cette pièce, il me semblait difficile de nous priver du canot. De plus, ce qui se dit et se vit est tellement lié au contexte de cette embarcation que je voulais que nous puissions répéter dedans, travailler les mouvements avec les bancs, les rames, les coffres à l'avant et à l'arrière, etc.

La difficulté était qu'il y a, d'une part, l'intimité nécessaire dans ce qui se joue à l'intérieur du canot et, d'autre part, la présence des éléments : le vent, le brouillard, l'immensité de la mer autour. Il fallait qu'on arrive à relier ces deux pistes contradictoires.

En ce qui concerne le canot, nous avons fait le choix de nous inspirer d'embarcations de l'époque – tout simplement parce qu'un canot de 1940 est esthétiquement plus chargé et plus beau : plus théâtral. Pour le reste, la reconstitution ne m'intéresse pas, parce que cette

« Et l'on voit que  
la peur est souvent  
ce qui produit  
le plus d'effet et  
guide les pires  
actions. »

histoire est universelle et intemporelle, elle est malheureusement de tout temps, de tous pays et c'est en cela qu'elle peut être éclairante.

Quand je lisais la pièce, j'avais l'impression d'une caméra qui se déplace à l'intérieur du canot, réalise des gros plans – avec le lait chaud qui fume en sortant de la bouteille thermos, les visages et leurs regards – et qui peut aussi offrir une vision très large sur les éléments extérieurs. La question du théâtre et du cinéma est tenue dans l'écriture de Kaiser. Mais je ne voulais pas utiliser d'écran. Je n'en mets pas dans mes spectacles, je n'aime pas ça. C'est une solution plus simple et qui offre des libertés, mais ça ne m'intéresse pas.

Nous avons donc choisi, autour du canot et dans ses mouvements, d'utiliser – et de parfois mettre à vue – la machinerie du théâtre, qui a sa propre magie.

Plus généralement, que t'apporte le fait de travailler dans le cadre d'une école ?

J'adore ça, retourner à l'école ! La proximité générationnelle que j'ai avec les élèves – et avec mes souvenirs, mes rêves ou cauchemars d'école –, me fait me réinvestir de manière très personnelle. J'aime sortir de l'obligation de réussite et être dans la recherche, ce qui manque parfois dans la façon dont se construisent les parcours après

l'école. Quelques metteurs en scène, comme Ariane Mnouchkine ou François Tanguy, ont réussi à mettre en place des dispositifs pour que la recherche soit continue. Ce n'est pas encore mon cas, je suis « obligé de faire des spectacles » – entre guillemets parce que j'adore ça ! – et l'école me permet de retrouver une forme de laboratoire qui m'apaise et qui me fait grandir. Quand je vais à l'école, j'ai l'impression de moi-même y retourner.

Tu as fait l'école du TNB en tant que comédien – il n'y a pas de section mise en scène. Savais-tu déjà que tu souhaitais mettre en scène ou est-ce un désir qui est venu par la suite ?

Cela s'est fait en plusieurs temps. Mon vrai métier est d'être acteur, jouer, c'est celui que j'ai appris. Mais, au fil du temps, les trois ans d'école ont créé chez moi une ré-interrogation de mon désir d'acteur. En sortant, je n'étais plus très sûr de vouloir jouer. J'avais eu l'opportunité de faire une « carte blanche » à l'école du TNB, sur *La Photographie* de Jean-Luc Lagarce. C'était l'occasion de trouver une « distance » avec le métier d'acteur, de me positionner autrement par rapport à mon désir de théâtre.

Quand on est dans une école, on travaille énormément, tous les jours. En sortant, le rythme est très différent ! Il y a un sentiment de solitude et

d'inactivité. L'idée de monter une compagnie m'a paru être la meilleure réponse, pour continuer à être ensemble et travailler quotidiennement. Mais à cette époque, comme je ne voulais plus jouer, j'ai pris le « rôle » du metteur en scène.

Tu ne voulais plus du tout être acteur ?

C'est plus compliqué : je n'étais pas heureux dans ma position d'acteur. Je ne supportais plus la dépendance vis-à-vis du désir des metteurs en scène ; je trouvais ça angoissant et injuste.

Mais j'ai toujours « gardé un pied dans la porte » : je jouais de petits rôles dans mes propres spectacles. Le vrai déclic a été *Henri VI* : c'était un projet énorme pour lequel nous n'étions jamais assez nombreux ; au fil des quatre ans, j'ai pris en charge de plus en plus de petites choses sur le plateau, je me suis glissé dans mon objet jusqu'à retrouver un vrai plaisir du travail d'acteur – c'est-à-dire un plaisir dans l'instant.

Que tu avais en tant que metteur en scène ? C'est ce qui t'avait guidé vers ce choix ?

Tout à fait. Je me sentais libre. Je suis venu à la mise en scène parce que je voulais être un « super spectateur » ; je voulais faire le spectacle de mes rêves. Une autre raison est que je m'interrogeais beaucoup sur le rapport au public. Certains de mes

parents ou amis me disaient qu'ils s'ennuyaient ou ne se retrouvaient pas dans les spectacles dans lesquels ils venaient me voir jouer. Je trouvais qu'un écart s'était creusé entre la réalité d'un spectateur « lambda » et mon travail.

Cela a conforté mes interrogations et c'est aussi ce qui m'a donné envie de retrouver l'idée d'un théâtre « populaire » – sans transiger sur l'exigence.

Comment concrétises-tu ce désir d'aller davantage vers le public ?

Par exemple, quand je me suis lancé dans l'aventure de *Henry VI*, je sentais que la durée du spectacle, l'ampleur du projet, engendrait une forme de scepticisme : qui cela allait-il intéresser ? Or, j'étais persuadé que cela répondait à une nécessité de notre époque d'être dans un grand récit, de passer du temps ensemble, de vivre une aventure en commun.

Et ce qui nous a permis aussi d'ouvrir les portes du théâtre à un public large, ce sont toutes les actions que nous avons mises en place : la création de petites formes que nous pouvions aller jouer partout – nous avons mis au point un spectacle de quarante-cinq minutes qui reprenait les huit premières heures...

Nous avons toujours fait ce travail avec La Piccola Familia : des rencontres, des ateliers, tout ce qu'on

appelle « l'action culturelle », mais nous avons voulu aussi la développer et la réinventer dans une forme créative.

Un spectacle peut être un prétexte à en inventer d'autres, à multiplier les formes pour aller à la rencontre des gens.

Je suis triste quand j'entends dire que le théâtre est un art élitiste ou ennuyeux. C'est une réputation, non une réalité ! Mais ce qui est une réalité, c'est qu'y aller ne va pas de soi. Certaines personnes se disent que ces bâtiments – ou ces œuvres – ne sont pas pour eux et ils n'y viennent pas. Il faut se rendre à l'évidence : la démocratisation n'a pas fonctionné, elle est restée à l'état d'utopie.

Nous le vivons de manière très concrète : la compagnie est installée en Normandie et nous travaillons sur tout le territoire – des campagnes reculées aux grandes villes comme Rouen – avec différents formats, différentes approches. Et on voit que pour bien des gens, le théâtre est une planète lointaine. Alors se rapprocher d'eux est essentiel.

J'entends parfois dire que les spectateurs doivent aussi être « actifs ». Moi, je considère que j'ai les outils pour être actif en tant que spectateur : je suis allé à la fac, j'ai été élève d'une école supérieure... Même quand un spectacle me semble nébuleux, je peux toujours en tirer quelque chose. Mais tout le

« J'aime sortir de l'obligation de réussite et être dans la recherche, ce qui manque parfois dans la façon dont se construisent les parcours après l'école. »

monde n'a pas ces clés. Et on ne peut pas toujours impunément se dire : c'est au public de venir à nous. Cela doit fonctionner dans les deux sens.

Je suis fier d'avoir fait venir des gens qui n'avaient jamais mis les pieds dans un théâtre voir un spectacle de dix-huit heures et rester jusqu'au bout avec nous. Mon métier, c'est aussi de dire à tous : « Bienvenus ! ». Alors bien sûr, ce discours, tout le monde l'a ; mais il s'agit de développer les actions qui l'accompagnent.

Quand j'ai fait un jeu vidéo sur *Richard III*, des gens trouvaient que c'était « trop » et me regardaient un peu de haut. Il n'empêche que nous avons reçu des messages de professeurs nous disant que c'était pour eux un véritable outil pour entrer dans l'œuvre et créer le désir chez les élèves d'aller au théâtre, de lire le texte. C'est ce qui compte.

J'ai l'impression que le théâtre s'est déconnecté de ce qu'on pourrait appeler la « pop culture », alors qu'il en vient. Et je serai ravi qu'il y revienne, qu'on puisse passer une soirée à écouter un album de Christine and The Queens et la suivante aller voir un spectacle de Julien Gosselin ou Lazare avec la même évidence.

Nous avons eu la chance que la télévision joue le jeu avec nous sur *Henri VI* – Arte a diffusé le spectacle en épisodes tous les soirs pendant le Festival d'Avignon. Je trouve formidable que le « feuilleton de l'été » soit une œuvre de Shakespeare, ou en tout cas que le théâtre puisse être cela !

La question des nouveaux médias – les réseaux sociaux comme Twitter ou Facebook – est aussi à creuser. Nous avons fait un Twitch TV sur le jeu de *Richard III* et nous parlions de théâtre avec une communauté de *gamers* qui sont habitués à d'autres univers...

Pour moi, c'est aussi cela, aller vers le public. Aller vers des gens différents. Ne pas partir du principe que certains sont forcément « en dehors », ne pas l'être soi-même.

Au fond, qu'est-ce que ça veut dire, être « acteur » ? Être acteur sur un plateau, oui, c'est une évidence, mais je dois aussi être un acteur pour mon temps, ma ville, mon territoire.

À quoi est-ce que je sers ? Je fais du théâtre. Je suis incapable de régler la crise, je n'ai pas de grande théorie sur l'économie... Par contre, sur la crise de la pensée, du sens, sur la crise du vivre ensemble, sur le fait d'avoir du discernement, des outils de lecture, de compréhension du monde, là, oui, je peux faire des choses. Alors c'est ce que je fais.

Que représente pour toi le fait d'être artiste associé au TNS ?

Je suis très heureux de cette proposition de Stanislas et de le retrouver. J'ai voulu faire l'école du TNB parce qu'il y était directeur. J'ai découvert ses spectacles quand j'étais lycéen – *La Dispute* de Marivaux et *Contention* de Didier-Georges Gabily [joués en 1997 au Festival d'Avignon et au Théâtre Nanterre-Amandiers]. Puis j'ai vu *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce [créé en 1997 à Théâtre Ouvert] et *Porcherie* de Pier Paolo Pasolini [créé au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en 1999]. Après ces trois spectacles, c'était évident pour moi qu'il me faisait entendre les textes comme je ne les avais jamais entendus. La forme, le rapport aux textes, à l'espace, m'attiraient ; je voulais travailler avec lui. J'ai vu qu'il dirigeait l'école du TNB, j'ai passé le concours pour y entrer. Stanislas a été mon directeur pédagogique ; chaque année, durant les trois ans, nous avons un stage avec lui comme professeur et il nous a mis en scène dans le spectacle de sortie – ou d'entrée.

Je suis ravi de le retrouver ici, au TNS – avec toute l'histoire de ce lieu et de la décentralisation, qui est très importante à mes yeux.

J'aime cette possibilité d'association qu'il offre, qui n'est pas « figée » mais à inventer. Je peux être très présent dans le théâtre et l'École à certaines périodes et moins à d'autres ; je peux faire des propositions ou non...

C'est passionnant de pouvoir découvrir de l'intérieur cette maison que je ne connais pas mais dont je connais bien l'histoire, qui est exemplaire.

**Thomas Joly**

Entretien avec Fanny Mentré, le 9 mars 2016 au TNS

« J'ai l'impression  
que le théâtre s'est  
déconnecté de ce  
qu'on pourrait appeler  
la "pop culture",  
alors qu'il en vient. »

# questions à **Laurence Magnée**

Fanny Mentré : Tu as conçu, en collaboration avec Sébastien Lemarchand, les lumières du spectacle. Quelle a été ta démarche ?

Laurence Magnée : Ma démarche a été, d'abord, comme avec n'importe quel autre metteur en scène, de comprendre le rapport de Thomas [Jolly] à la lumière. Il se trouve que c'est particulier : la lumière est, pour lui, le « quatorzième acteur du spectacle ». À partir de là, le ton est donné, il faut travailler sur des images fortes, qui se renouvellent. Il y a eu, dès le départ, une grosse contrainte due au gymnase dans lequel on allait créer le spectacle à Avignon : peu d'accroches, besoin de dégager tout le plateau à cour et au lointain pour laisser place au « dancefloor » du festival le soir... Mais même si ça paraît embêtant au départ, cela donne un cadre pour préparer la création : on sait qu'il y a des choses qu'on ne peut pas faire, on doit trouver des solutions. On a travaillé en amont avec Antoine Travert – éclairagiste avec lequel travaille Thomas habituellement – qui a

suivi ensuite les répétitions une semaine sur deux. On émet des idées, on en parle à Thomas, on voit comment les réaliser et on prépare l'installation pour tout essayer. Ce qui est bien avec Thomas, c'est qu'il a de bonnes connaissances techniques, donc il peut rapidement dire ce qui va lui plaire ou non et il change très peu d'avis. Lorsqu'on lui propose une image, il dit tout de suite oui ou non (parfois HORRIBLE et parfois SUBLIME – heureusement) et on peut rebondir directement. Sébastien [Lemarchand] est arrivé sur la fin de la création et a pris en charge les machines à fumée. Ça a fait du bien car, jusque-là, je ne parvenais pas à gérer les deux. J'oubliais souvent d'envoyer la fumée ou de l'arrêter, donc l'image n'était pas du tout pareille d'une fois à l'autre, ça compliquait beaucoup.

Quelles sont les principales difficultés auxquelles tu as dû faire face pour éclairer ce spectacle ?

La grande difficulté à laquelle je ne m'attendais pas, c'est que Thomas a fait tourner le bateau ! Dans nos discussions en amont de la création, nous avons parlé d'une image statique par jour, aussi bien en lumière qu'en machinerie [l'action de la pièce se déroule sur sept jours]. Donc, il s'agissait de faire bouger le bateau uniquement derrière le rideau, pas à vue. Mais quand on a vu tourner le bateau

avec les acteurs dessus, on a tous trouvé ça super beau, c'était très cinématographique. Et donc, dès le troisième jour de répétition, c'était évident qu'on allait avoir un bateau en mouvement régulièrement. Ça veut dire que tous les projecteurs qui tapent à l'avant du bateau sont utiles quand le bateau est perpendiculaire au public, mais dès que le bateau tourne pour avoir le panoramique, on a l'impact du proje qui fait une tache sur la toile... Ça veut dire aussi que les comédiens sortent d'un faisceau pour rentrer dans un autre puis dans un autre puis dans un autre... C'était compliqué de trouver des images fixes (car on a gardé l'idée en lumière d'une grande image par jour, même s'il y a de petites évolutions) sans avoir de la lumière partout. Thomas attache beaucoup d'importance à l'image, s'il avait voulu qu'on voie toujours très bien les visages des acteurs, on n'aurait pas pu aller dans cette esthétique, le projet n'aurait pas été le même.

Que t'a apporté l'expérience de ce « spectacle d'entrée » ? Que penses-tu qu'il a apporté au groupe ?

Je pense surtout que cette expérience va apporter beaucoup de choses au groupe et à chacun. Jouer son premier spectacle professionnel au festival In d'Avignon, c'est un beau cadeau (une source de stress aussi, mais on s'en est bien tiré, c'est un

excellent souvenir même si on a eu des frayeurs]. Travailler avec un jeune metteur en scène comme Thomas, ça a aussi été une chance ; quelqu'un de tellement attentif à la technique et qui cherche avec nous. Quand je ramais sur une image, on en parlait ensemble, il me proposait d'autres idées d'implantation de projecteurs, etc. C'est assez rare [je pense que Julien Gosselin est comme ça aussi, Stanislas Nordey choisit bien les metteurs en scène des projets d'entrée car tout le monde est investi, comédiens comme techniciens]. Pouvoir tourner *Le Radeau* au TNS, à l'Odéon, en Chine et à Monaco, c'est une joie et une chance pour nous, pour les rencontres que nous allons faire, humainement et professionnellement. Pour le groupe, c'est bien aussi. Les douze comédiens ont joué *Shock Corridor* tous ensemble pendant un mois avec Mathieu Bauer [au Théâtre de Montreuil], ça soude un groupe, c'est top. Ici, on va être avec eux, il manquera les scénographes-costumières ainsi que Sébastien, Maëlle [Dequiedt, metteure en scène] et Pierre [Chevallier, dramaturge], parce qu'on est dans la réalité d'une production, qui ne peut pas engager tout le monde pour une tournée, mais ça reste, évidemment, notre spectacle de promo, avec ce 42 sur le bateau qui est une belle signature commune.

# questions à **Oria Steenkiste**

Fanny Mentré : Tu as conçu les costumes et les maquillages du spectacle. Quelle a été ta démarche ? T'es-tu inspirée d'images en particulier ?

Oria Steenkiste : La démarche de Thomas [Jolly] était très claire pour moi lors de nos échanges sur les costumes. L'idée était d'avoir une « mer » poétique et l'espace du canot plutôt réaliste. Thomas voulait prendre le texte tel quel, parler de cette histoire inspirée d'un fait réel. En septembre 1940, le City of Benares fut torpillé par un sous-marin allemand, seuls treize enfants survécurent. Georg Kaiser était contemporain de l'événement et nous avons voulu parler de cela, de l'histoire dans ce contexte précis. Nous étions donc sur une ligne d'inspiration plutôt réaliste et d'époque, sans être dans une reconstitution. Je me suis inspirée des photos d'époque d'enfants anglais en 1940. La question était alors de comprendre d'où venaient ces enfants qui s'étaient retrouvés sur un bateau : de quel milieu social venaient-ils ? Étaient-ils de milieux citadins ou ruraux ? Comment les parents auraient habillé leurs enfants pour un départ qui

pouvait être la dernière fois où ils les verraient ? Il y a eu un vrai travail de recherche sociologique. Car c'est de là que je pouvais puiser les costumes : de leurs histoires individuelles. Remonter à leur vie avant leur traversée en bateau, à la façon dont ils vivaient et ce qu'ils auraient, de ce fait, mis dans leurs bagages.

La garde-robe des enfants comportait essentiellement l'uniforme scolaire. Pour voyager, ils étaient encadrés par des adultes ou des maîtres d'école, on retrouve beaucoup de photos d'époque où les petits garçons portent l'uniforme, même hors de l'école. J'ai alors cherché des iconographies de classes d'enfants en Angleterre, des photos historiques de ces convois d'enfants – on pouvait y voir par exemple les petites étiquettes en papier que nous avons reprises – et aussi des photos du fait divers lui-même avec les enfants survivants.

L'idée était de reconstituer des caractères à ces personnages pris dans un fragment de leur vie pendant la pièce.

Nous avons aussi cherché du côté du cinéma expressionniste, surtout pour les lumières mais cela a influencé les costumes, et en l'occurrence les maquillages : du maquillage blanc, un traitement plus pictural, des ombres marquées qui renforcent les expressions du visage.

Le fait de travailler avec des acteurs adultes pour jouer des enfants créait forcément un décalage et une nécessité de transposition. Il fallait avant tout que ces jeunes adultes paraissent plus enfantins au plateau. C'était plutôt là que se situait l'espace de création.

En plus de Thomas Jolly, as-tu travaillé en dialogue avec les scénographes, éclairagistes, etc. ?

Oui bien sûr, c'est fondamental. Quel que soit le projet de l'École, et même aujourd'hui dans mes expériences professionnelles, je m'efforce de travailler un maximum en collaboration ; d'une part parce que cela nourrit le travail – l'échange est plus riche –, et d'autre part parce que cela permet d'adapter sa démarche : si chacun raconte tout à son endroit, le spectacle peut devenir surchargé. Il s'agit aussi de trouver sa juste place. De quoi est en charge le costume dans ce spectacle ? En l'occurrence, Cecilia [Galli] et Heidi [Folliet], les scénographes, travaillaient sur l'idée d'un décor plutôt onirique ; c'était alors au costume de porter le rapport à l'histoire et au contexte, de faire sentir l'Angleterre, la guerre, les années 40.

Mais nous avons aussi collaboré pour le travail des couleurs. Le décor était dans une gamme de gris-bleus, avec un canot blanc dans lequel les acteurs

pouvaient se détacher. J'ai donc choisi de prolonger la même esthétique, dans des gammes de gris – gris tirant vers le bleu – pour créer un univers d'ensemble. J'ai fait tout un travail de teinture pour harmoniser l'ensemble des costumes. Nous avons aussi échangé avec Laurence [Magnée], l'éclairagiste, car une couleur de tissu à la lumière du jour peut rendre tout autre chose selon la façon dont on l'éclaire.

Que t'a apporté l'expérience de ce « spectacle d'entrée » ? Que penses-tu qu'il a apporté au groupe ?

C'était, à mon sens, une belle expérience professionnalisante : l'enjeu d'un spectacle avec une grande visibilité, le dernier dans le cadre de l'École et le dernier avec le groupe. J'ai encore du mal à le considérer comme un spectacle d'entrée, pour moi cela reste un spectacle de sortie, peut-être tout simplement par rapport à l'endroit où nous agissons en scénographie-costumes : nous suivons un projet jusqu'à la première puis nous nous envolons vers d'autres aventures. Une fois l'École terminée, ce projet vit sans nous. Et c'est le cas pour *Le Radeau de la Méduse*. C'est difficile de faire des généralités car, du fait de nos différents métiers réunis dans cette École, nous fonctionnons à plusieurs vitesses.

C'est un endroit complexe pour un groupe car nous sommes encore ensemble et bientôt déjà séparés et le temps de la création est un mélange de tous ces ressentis, la fin des études aussi [le spectacle a été créé au Festival d'Avignon 2016]... La sensation de rentrer progressivement dans le monde du travail ; de quitter quelque chose et de sentir le grand saut dans la vie professionnelle, hors du cadre rassurant d'une école. C'est une vraie chance dans cette École de travailler accompagnés des ateliers de fabrication, décors ou costumes ; d'avoir ce luxe de jeune créateur et de pouvoir déjà pousser des idées avec une équipe qui t'accompagne pour les faire exister et aller plus loin que ce que tu aurais réalisé seule. Un luxe que l'on ne retrouve que bien plus tard dans nos parcours en général.

Je ne saurais pas vraiment dire ce que ce projet a apporté au groupe mais je sais qu'il a pu exister grâce à ce groupe. Je pense qu'il a plutôt apporté à chacun à son endroit, à ce moment-là, et nous a fait expérimenter la création d'un projet avec une grosse équipe, ce qui n'est pas rien à gérer !



















# Le Radeau de la Méduse

1<sup>er</sup> | 11 juin | Espace Grüber

COPRODUCTION

Texte

**Georg Kaiser**

Mise en scène

**Thomas Jolly**

Traduction

**Huguette Radrizzani**

**René Radrizzani**

Avec

**Youssouf Abi-Ayad**

**Éléonore Auzou-Connes**

**Clément Barthelet**

**Romain Darrieu**

**Rémi Fortin**

**Johanna Hess**

**Emma Liégeois**

**Thalia Otmanetelba**

**Romain Pageard**

**Maud Pougeoise**

**Blanche Ripoché**

**Adrien Serre**

et en alternance

**Lucien Domenicone**

**Quentin Legrand**

**Gaspard Martin-Laprade**

Scénographie

**Heidi Folliet**

**Cecilia Galli**

Construction

**Heidi Folliet**

**Cecilia Galli**

**Léa Gadbois-Lamer**

**Marie Bonnemaïson**

**Julie Roëls**

Costumes, maquillage et coiffure

**Oria Steenkiste**

Accessoires

**Léa Gadbois-Lamer**

Lumière

**Laurence Magnée**

Vidéo et effets spéciaux

**Sébastien Lemarchand**

Son

**Auréliane Pazzaglia**

Composition musicale

**Clément Mirguet**

Collaboration

à la mise en scène

**Mathilde Delahaye**

**Maëlle Dequiedt**

Consultante en théologie

**Corinne Meyniel**

**Thomas Jolly est metteur en scène associé au TNS**

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

**Le texte est publié aux Éditions Fourbis**

**Équipe technique de la Compagnie** Régie générale Marie Bonnemaïson |  
Plateau et machinerie Marie Bonnemaïson, Olivier Leroy et Julie Roëls

**Équipe technique du TNS** Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Olivier  
Merlin | Électricien Franck Charpentier | Régie plateau Alain Meilhac | Machiniste  
Daniel Masson | Régie son Maxime Daumas | Artifices Roland Reinewald |  
Habilleuse/Lingère Léa Perron

**Production** La Piccola Familia

**Coproduction** Théâtre National de Strasbourg

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Avec le soutien de l'ODIA Normandie / Office de Diffusion et d'Information Artistique de Normandie

La Piccola Familia est conventionnée par la DRAC Normandie, la Région Normandie et la ville de Rouen.

Spectacle créé avec l'accompagnement artistique de La Piccola Familia : Thibaut Fâck (scénographie), Clément Mirguet (son), Antoine Travert (lumière).

Production - diffusion : Dorothée de Lauzanne

Administration, communication et actions culturelles : Célia Thirouard

**Spectacle créé le 17 juillet 2016 au Festival d'Avignon**

### **Tournée 16-17**

Paris du 15 au 30 juin 2017 à l'Odéon - Théâtre de l'Europe

Chine en juillet 2017

Monaco le 7 août 2017 au Théâtre du Fort

---

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | 03 88 24 88 00

---

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, mai 2017



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *Le Radeau de la Méduse* sur les réseaux sociaux :

**#RadeauMéduse**

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

## **Théâtre et Allemagne**

Les samedis du TNS | Emmanuel Béhague  
.....

Sam 3 juin | 14h | Salle Koltès

## **Humanité à la dérive et bouc émissaire**

Les rendez-vous en partenariat

Thomas Jolly, Maëlle Dequiedt, Frère Rémy Vallejo  
.....

Sam 3 juin | 17h30 | Centre Emmanuel Mounier

## ***Gomme***

Spectacle autrement

Yasmin Rahmani | Loïc Touzé  
.....

7|9 juin | en itinérance

## ***Avignon à vie***

Spectacle autrement

Pascal Rambert | Denis Podalydès  
.....

Lun 19 juin | 20h | Salle Koltès

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | #tns1617