

Au fond, c'est toujours
ce que je recherche :
comment le son
peut-il faire bouger
l'image ?

- Séverine Chavrier -

**Ils nous ont oubliés
(La Plâtrière)**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 21-22

Entretien avec **Séverine Chavrier**

Tu retrouves ici l'écrivain autrichien Thomas Bernhard. Après l'adaptation libre de sa pièce *Déjeuner chez Wittgenstein*, sous le titre *Nous sommes repus mais pas repentis* (2016), tu te tournes cette fois vers un roman de la première période, publié en 1970, au pivot de sa carrière. Pourquoi ces retrouvailles ?

Par une drôle de fraternité et sans prétention aucune, je lis et retrouve sans doute beaucoup de mes obsessions chez Bernhard. La musique y est partout, le ressassement aussi, et surtout cette tension entre une foi inébranlable dans l'art, comme raison de vivre, et la tentation de l'absolu comme dangereuse stérilité. Après la fréquentation assidue de son œuvre pour *Nous sommes repus*, j'avais *La Plâtrière* en tête, ce texte plein d'humour, farcesque mais aussi plein de cette mélancolie que l'on trouve également dans *Gel* [1963] ou dans *Perturbation* [1967]. Bernhard est certes habité par un rêve de théâtre, mais on peut se dire que ses textes en prose sont plus fascinants en matière

de ressassement : le texte fait des boucles sur lui-même, le ressac de la langue et des motifs y est encore plus fort, plus dense. Je l'avais mis de côté, quand soudain il a resurgi en prenant une couleur très « actuelle »... *La Plâtrière*, c'est l'histoire d'un couple confiné volontairement dans une curieuse usine désaffectée, au cœur d'une forêt des Alpes autrichiennes, et qui s'enlise dans une relation de dépendance. La grande ironie du sort de la pandémie, après avoir redistribué le calendrier des projets – et en m'offrant du même coup très concrètement un temps de plateau précieux –, fut peut-être d'extirper ce texte du tiroir où je l'avais remis. Les divers confinements que nous avons tous vécus rendaient cette situation de réclusion féroce commune, et donc partageable. Choix de circonstance ? Nous l'avons fait ensemble, avec les comédiens. Pour ma part, j'ai toujours aimé le premier Bernhard, qui est encore chroniqueur judiciaire et qui a une véritable fascination pour le fait divers. *La Plâtrière* commence par un meurtre. La nuit de Noël, celle que l'on désigne comme M^{me} Konrad, paralytique, est retrouvée morte, tuée par arme à feu sur son fauteuil. Deux jours plus tard, son mari, Konrad, est accusé du crime. Que s'est-il passé ? En un long paragraphe continu, un narrateur tente de reconstituer les circonstances qui, durant les cinq dernières années de réclusion

du couple, ont pu conduire à cette issue. Il le fait en rapportant les paroles de Konrad à quelques rares voisins, chercheur misanthrope, obsédé par son grand œuvre au point de se couper du monde, et considéré comme fou. C'est comme un long soliloque indirect qui met bout à bout les propos de cet homme. Il y avait là, au fond, un défi de mise en scène. La question de la reconstitution est éminemment théâtrale. Elle touche à celle du vrai et du faux, à l'impossibilité de saisir une situation qui s'est déjà enfuie. L'impossible représentation.

Dans cette matière, est-ce l'enquête sur le meurtre, comme la tentation d'un « polar théâtral », ou bien le huis clos conjugal qui a retenu ton attention ?

Le suspense est en réalité totalement absent du roman. Bernhard lève le mystère sur les faits dès l'ouverture. Mais sa reconstitution bouge et se décale imperceptiblement en fonction des paroles rapportées. L'origine du mal reste une question de point de vue : quels que soient les faits, le trouble demeure. Ce qui importe, c'est la non crédibilité des personnages, l'impossibilité d'énoncer une vérité. Alors je l'ai pris un peu comme un exercice : une formidable matière pour travailler ce qu'on appelle au cinéma « l'effet Rashōmon », d'après ce film de Kurosawa [*Rashōmon*, 1950] où quatre personnes

« Je crée toujours
un dispositif scénique
qui permet aux
acteurs de chercher
en improvisant,
et ensuite je travaille
à partir d'eux. »

livrent successivement leur version d'un même crime. J'avais cette intuition que, comme dans une série policière, tout pouvait déjà être contenu dans le tout premier plan où on trouve la morte au pied de l'arbre, puis redéplié. On pouvait créer du va-et-vient entre suspense et non-suspense, jouer des effets d'annonce de ce « dernier Noël » de la dame, de l'omniprésence d'un fusil entre les deux personnages, mais aussi rire de ce couple infernal claquemuré dans un endroit improbable : tout cela forme des appuis pour sans cesse brouiller les registres. Si tous les signes d'une tragédie sont déjà dénoncés à l'ouverture du rideau, la situation saisit par son absurdité. Elle devient drôle. Pathétique, mais drôle. C'est une farce mélancolique.

Qu'est-ce qui conduit le couple à se confiner dans ce lieu reculé et en ruines ?

La ruine elle-même. Konrad croit trouver dans cette plâtrière le lieu idéal pour réaliser le projet qui l'obsède depuis vingt ans : écrire un traité sur l'ouïe. Il a dilapidé peu à peu sa fortune, et c'est désormais une question de survie. Mais bien sûr, il n'y parviendra pas, et précisément parce qu'il est sans cesse dérangé par le bruit des autres. Le bruit des rôdeurs, les animaux de la forêt, le vent même, et surtout cette épouse clouée dans son fauteuil

et dont la maladie rythme sa journée. Il s'est barricadé, arme au poing, dans cette ancienne usine à chaux dévastée par l'humidité et fragilisée par les galeries creusées dans les sous-sols. Mais il a eu beau poser des verrous pour faire barrage au monde extérieur, ce monde revient sans cesse frapper à sa porte – « On frappe », répète-t-il. Ses propres oreilles et celles de son épouse forment son unique terrain de recherche. Il la soumet à un protocole quotidien absurde et barbare qui l'aliène à son étude. Il est lui-même débordé par sa matière et s'y dérobe au premier prétexte, de diversion en diversion. Le texte s'achève d'ailleurs sur cette phrase : « Il lui a manqué le courage de basculer subitement la tête [...] pour en verser le contenu sur le papier. » Dans la désespérance de cette vallée de montagne isolée de tout, ce Konrad, incarné par Laurent Papot, s'inscrit comme un loser, un brin désespéré et atteint d'une folie douce qui l'immobilise dans l'éternel retour du même, dans cette ritournelle qui m'est chère.

Est-ce que le titre que tu as choisi raconterait cela ?

Absolument. Les misanthropes de Bernhard – et ils sont nombreux – ont beau choisir la réclusion par geste artistique et politique, leur choix aboutit toujours à une implacable stérilité. Ils sont le plus

souvent eux-mêmes victimes de cette impossible équation entre le retrait du monde, qu'ils jugent indispensable à la création, et le besoin irrépensible de l'autre pour survivre. « Ils nous ont oubliés » – une phrase prononcée dans un contexte très prosaïque, dans le spectacle, face à la peur de ne rien avoir à dîner –, c'est le choix de la mélancolie plutôt que de la culpabilité. D'ailleurs, c'est peut-être aussi cela le véritable crime de Konrad : il finit par oublier M^{me} Konrad, au profit d'un mirage.

L'œuvre impossible à écrire, l'achoppement du langage est un thème que Bernhard a très souvent développé. Je pense à son récit intitulé *La Cave : un retrait* [1976], cet autre texte du sous-sol, où il écrit : « Les théories mutilent ce qui est pourtant si clair ». La dimension autobiographique a-t-elle été un terrain de recherche pour toi ?

Renoncer à l'écriture par peur de gâcher la pensée, car les mots avilissent l'idée : ce n'est rien d'autre que la traditionnelle peur de la page blanche. Et pourtant *La Plâtrière* tout entière tient sur une page blanche. C'est une thèse sur tout ce qui peut empêcher l'artiste ou l'intellectuel d'écrire et de passer à l'acte. Bernhard défend l'idée que l'art est un artisanat, beaucoup plus prosaïque qu'on ne le croit, et que l'absolu nous entrave, en réalité. Dans les romans de

Bernhard, le lien autobiographique n'est jamais loin ; cela crée des motifs qui traversent toute son œuvre, avec lesquels on a eu plaisir à jouer. Ici, par exemple, la différence d'âge dans le couple formé par les acteurs Marijke Pinoy et Laurent Papot correspond à ce chemin autobiographique vers Bernhard, qui vivait lui-même dans une maison reculée avec une femme plus âgée – «la tante», disait-il. Dans le roman, il insiste sur le sentiment d'illégitimité de ce chercheur autodidacte – tout comme lui –, ou encore sur la quête du lieu de travail idéal, où se loge sa propre bataille entre ville et campagne. Quant à l'impossibilité d'écrire, l'embûche de l'absolu... Le grand combat bernhardien ! Alors bien sûr, ces passerelles autobiographiques trouvent aussi leur chemin jusqu'à moi. En tant que musicienne, je connais bien ce problème du choix du lieu propice au travail de l'instrument, par exemple. Mais surtout, cette question de la rédaction, du passage à l'écriture, demeure pour moi aussi un vrai saut. J'aime infiniment la recherche, mais l'écriture du spectacle après l'investigation au plateau m'est toujours douloureuse.

En l'occurrence, l'espace de recherche semble sans limites sur ce projet. Musique live, vidéo en direct et en projection, travail de masque, d'objet... Toute la grammaire de tes derniers travaux est là réunie.

« Aller dans toutes
les méchancetés.
Faire naître
l'agacement, l'irritation.
Chercher la chicane. »

Oui, et c'est un travail d'équilibriste entre les contraintes que l'on pose pour cadrer la recherche et les libertés que l'on saisit au vol. Je crée toujours un dispositif scénique qui permet aux acteurs de chercher en improvisant, et ensuite je travaille à partir d'eux. Ici, j'ai posé un maximum de contraintes, pour nous tous d'ailleurs : un musicien au plateau – ce qui veut dire que, pour la première fois, je n'ai pas le son en main –, des caméras à cadres fixes – alors que le mouvement dans l'image permet de susciter un peu plus facilement l'émotion –, avec lesquelles les comédiens se filment à l'aveugle, des micros ouverts partout pour capter le son du plateau, des espaces de projection qui se déplacent au fur et à mesure, des couloirs et des sous-sols qui entravent les corps, etc. J'apporte du son, en premier, mais aussi des accessoires, des objets, et on cherche. Les acteurs ont dû se battre pour être au-dessus du dispositif qui était un peu plus fort qu'eux au début, et c'est seulement à cette condition que le cadre peut devenir vivant. Le travail progresse organiquement entre la scénographie, le son, la vidéo, le jeu, le texte. Toutes les partitions se construisent sur mesure. Durant ce processus d'orchestration, on découvre des choses que je n'avais pas forcément formulées, anticipées. Et comme toujours, les découvertes arrivent du plateau. Je pousse des choses que je vois advenir,

je me jette sur ce que je crois pouvoir attraper. Pour le texte aussi. C'est un ressac – encore un –, avec d'incessants retours à la source : on lit et on relit, en trouvant toujours de nouvelles choses, d'autres bribes qui viennent épaissir telle ou telle thématique. Laurent Papot relève ici un défi tout particulier : il devait avoir l'ensemble du livre en tête pour pouvoir improviser son personnage, car il faut savoir presque se perdre dans les méandres de ce labyrinthe fait de répétitions et de variations, pour collecter la matière. Mais il arrivait au plateau avec une double force pour construire sa partition : d'une part, nous avons tissé un langage commun durant de longues années de collaboration et, d'autre part, il possédait intimement l'univers de Bernhard depuis *Nous sommes repus mais pas repentis*. C'est d'ailleurs passionnant de retravailler un auteur : au départ, on s'attache à ne pas refaire les mêmes choix, donc on s'éloigne de sa source, on se déplace le plus loin possible et, plus tard, dans le travail, on retrouve des forces enfouies, des acquis qui reviennent à une vitesse étonnante. Nous avons vécu une partie d'échec, avec ce roman.

Laurent Papot et toi avez déjà exploré ensemble, dans *Les Palmiers Sauvages* de William Faulkner (2014), le trajet de deux amants pris dans une relation fusionnelle. Faut-il voir le déchirement du

couple Konrad, dans cette nouvelle création, comme un prolongement ?

Il est difficile de savoir ce qui se joue d'un projet à l'autre... Cela reste très secret ; on n'a jamais trop conscience de cela. En tous cas, on peut dire qu'il y a quelque chose d'un « après », c'est sûr, dans ce couple Konrad. Il est saisi dans un « après l'amour », « après la vie », une sorte de pantomime de relation extrêmement figée mais que l'on continue à rejouer inlassablement. Il en ressort une forme de doux-amer. Le drame et la violence, chez Bernhard, passent aussi par la ritournelle, par l'éternel retour du même. Pour trouver cet endroit de violence, il fallait contourner la frontalité d'un rapport de force ou les situations exceptionnelles. La violence dans ce couple est distillée dans le quotidien, dans le « tous les jours ». Aller dans toutes les méchancetés. Faire naître l'agacement, l'irritation. Chercher la chicane. Comme tous ces couples qui se connaissent par cœur, ils accumulent depuis des années des « dossiers » pour appuyer là où ça fait mal ! Dans ce sens, notre travail cherche davantage à rejoindre la farce que le drame psychologique. Bien sûr, dans le temps du théâtre, il faut trouver des éclats de situation qui racontent le quotidien. Et étoffer chaque personnage pour exposer les endroits de souffrance, de pulsion et de répression qui se jouent

plus solitairement que dans la relation. Car cette façon de se parler peut certes être d'une grande violence – et j'espère qu'on la fait parvenir –, mais elle peut aussi être d'un grand désespoir, voire, peut-être, une forme d'amour... C'est bien ce paradoxe que l'on cherche à restituer.

Comment s'organise cet enfer conjugal ?

Bernhard façonne ses deux personnages en revers, comme deux faces d'une même médaille. Ils sont parfaitement dépendants l'un de l'autre : elle, dans son fauteuil, l'est physiquement, lui l'est dans sa pratique, pour satisfaire son obsession ou pour mieux s'y dérober. Lorsqu'ils viennent s'enterrer dans cette plâtrière, chacun est à égalité de débordements et de chimères. Elle regrette la période fastueuse de leurs voyages – les vingt premières années du couple –, ce qui se traduit théâtralement par un certain fétichisme, un rapport aux reliques. Lui collecte ces bruits qui l'environnent et tente de décrypter sans bouger de chez lui le mystère de l'écoute. Deux infirmes, au fond. Elle dans ses muscles, lui dans ses oreilles. L'infirmité est souvent en jeu chez les femmes bernhardiennes, une maladie dont on ne sait d'ailleurs le plus souvent pas grand-chose, et pour cause : le texte résout le problème en déclarant

qu'« il n'y a pas de maladie organique, il n'y a que des maladies psychiques. » Ici, c'est une femme empêchée, qui cherche malgré tout à garder le contrôle sur cet environnement hostile qui semble se rétrécir au fur et à mesure autour d'elle. Est-ce que cette infirmité est aussi un chantage, une mise en scène de soi pour une mise à l'épreuve de l'autre ? À travers la figure de l'artiste, du philosophe, du scientifique improductif, il y a finalement la même ambiguïté dans l'immobilisme. Alors on peut se dire que tout cela est le contraire même du théâtre. Comment faire entrer du théâtre là-dedans ? Ce temps long, cet épuisement du couple, à la fois enfermé et sans cesse tourné vers l'extérieur. Les dispositifs scénique et vidéo ont été essentiels. Il y a pour moi beaucoup de musicalité dans l'image. J'ai tenté de régler les allures, les tempi du spectacle par les changements de cadre ; la vidéo est pour beaucoup dans les transitions. Et surtout nous avons travaillé à ce que les images, par la conjugaison de la lumière et de la vidéo, la colorimétrie, le travail de texture, incrustent progressivement la beauté dans ce cadre où tout est délitement.

Tu ajoutes à cette histoire le personnage d'une infirmière incarnée par Camille Voglaire, comme si le trio permettait de faire ressortir le duo.

Oui, j'avais besoin de ce personnage pour provoquer une triangulation et tirer plus loin certains fils. D'abord, ce rôle d'aide-soignante permet d'aborder la relation de dépendance et de soin dans toute sa complexité. Konrad est pris dans un cercle vicieux : il estime être le seul capable de s'occuper de son épouse, mais il vieillit et le fait de plus en plus mal. Faire intervenir une infirmière, c'est pointer les manques, la maltraitance même. Ensuite, cela permettait d'exposer, par ce regard extérieur d'une employée, la détresse financière dans laquelle ils se trouvent. Et puis je cherchais un biais pour glisser dans mon matériau la question de la jeunesse, qui a tendance à disparaître chez Bernhard après *Perturbation*. Enfin l'actrice incarne la plupart des visiteurs masqués et traverse une partition virtuose de changements de rôles et de visages.

Adapter, ce serait donc aussi travailler sur les absences du texte ?

Les manques font nécessairement naître des envies, chez les acteurs comme chez moi, des curiosités. Mais cela vient toujours du propos. À travers la jeunesse, c'est en fait le désir que l'on pouvait faire entrer. Marijke et moi-même trouvions très beau qu'on puisse se poser la question de ce qui anime

le personnage de M^{me} Konrad, alors que Bernhard donne – comme toujours – la parole au masculin de bout en bout. Cela nous permettait donc de nous amuser – avec l’auteur, je le crois – de cette quête d’absolu tout à fait symptomatique de cet homme qu’il tourne en ridicule, un délire de puissance patriarcal qui le rend finalement si pathétique. J’ai volontairement forcé le trait en incrustant, dans la partition de l’infirmière notamment, quelques lignes de textes féministes. On entend des phrases tirées de Donna Haraway [essayiste, professeure de sciences humaines titulaire de la chaire d’histoire de la conscience et des études féministes à l’université de Californie] et un texte d’Elfriede Jelinek [écrivaine autrichienne, prix Nobel de littérature 2004]. Face à l’alliance formée par ces deux femmes, on voit mieux ce masculin fabriqué à la hache et devenu quasiment obsolète. Les deux comédiennes y ont puisé un bel endroit de trouble, d’ailleurs il y a une sorte de sororité, ou de proximité de la dernière chance, entre cette femme âgée qui regrette ses belles années et les revit à travers une nouvelle auditrice, et celle-là, qui apporte la vitalité et la fête dans un lieu lugubre. Elle est le personnage du soin, mais elle est aussi dans un rapport d’utilité, et peut-être de convoitise, ou de séduction. Aux côtés de cette infirmière qu’on a inventée de toutes pièces, le personnage

« Comment, quand on est dans la position de l'intrus, entre-t-on dans la vie des gens ? Comment faire passer cette brutalité froide de la violation du domestique ? »

de l'épouse infirme parvient à casser les murs de sa prison. Le plan s'ouvre.

L'espace semble être le quatrième personnage de la pièce.

Oui, dès le début, il s'agit de dompter l'espace, d'abattre les murs, de lutter contre ce mouvement de déliquescence qui est déjà à l'œuvre dans cette plâtrière. Mais qu'est-ce que ce bâtiment? On s'est souvent posé cette question. Dans le roman, il reste somme toute assez fantasmagorique. On sait qu'il est chargé d'une histoire : il a déjà connu des meurtres, des accidents, et les ouvriers qui ont jadis travaillé là sont tout autant touchés par la misère que le bâtiment par la décrépitude. Bernhard joue avec les échelles de mesure en décrivant l'immensité du lieu mais en le réduisant à un espace tout petit, qu'on tente de calfeutrer. Le dispositif que nous avons conçu avec Quentin Vigier, le créateur vidéo qui m'accompagne et la scénographe Louise Sari, découle de cela : on cloisonne par des cadres très serrés de petits espaces dont on ne sait pas comment ils sont reliés entre eux, pour suggérer le dédale. Car ce lieu abrite tout un écosystème de précarité. Il est habité de souvenirs, de fantômes, certes, mais peut-être aussi des marginaux, des mangent-pas-cher qui errent dans cette région-cimetière, de jeunes gens

qui viennent se droguer là... Tous ces indésirables que Konrad redoute et guette. En répétition, j'ai fait venir des gens dans cette plâtrière. J'ai fait venir les adolescents de mon précédent spectacle, *Aria da Capo* [créé en 2019 et présenté au TNS en 2020, en collaboration avec le festival Musica]; j'ai fait venir un enfant, etc. Je cherchais ce qui pouvait grouiller dans ces sous-sols. Comment, quand on est dans la position de l'intrus, entre-t-on dans la vie des gens? Comment faire passer cette brutalité froide de la violation du domestique? Doit-elle rester imaginaire, paranoïaque, ou au contraire se faire tangible? Et qu'est-ce qui reste d'ailleurs, après le meurtre, de la vie de cette femme qui s'est vue dépouillée pour servir «la cause»? Quelques bibelots sans valeur, très vite recouverts par la neige. Et quelques photos qu'on étale et qu'on commente, sans délicatesse...

Mais qu'est-ce qui précède : la violence exercée par le milieu ou celle des êtres?

Je me garde bien de résoudre cette question. Ce qui est sûr, c'est que la violence presque compulsive qui existe entre les êtres, tout comme en chacun d'eux, doit exister dans leur rapport à cet environnement, et dans l'environnement lui-même. Bernhard travaille toujours sur un étouffement de la chair. Pour

l'exprimer, il nous fallait ramener cette force de vie instable et pulsionnelle, intempestive, tout autour du couple. On a essayé d'installer dans cette forêt les signes d'une violence prête à surgir, une inquiétante étrangeté. Le couple se trouve presque en position de siège, de survie. Cela transpire en une opposition de classes entre eux, les aristocrates déchus, et la communauté des travailleurs qui gravitent autour de la plâtrière. Ces personnages de l'arrière-plan forment en quelque sorte le « peuple » du roman. J'ai choisi de creuser ce travail de masques entamé avec les adolescents d'*Aria da Capo*. C'était l'un des codes possibles pour faire exister à la fois le politique et l'effacement, alors pourquoi pas cette masse indistincte d'indésirables, anonymes et persistants ? Et on s'est aperçus que le masque apportait quelque chose de très fantomatique à ces présences. Le masque est devenu un partenaire de jeu sur toutes les séquences d'effraction. Je trouvais qu'il y avait quelque chose de juste à donner un caractère fantastique à l'univers de la forêt l'hiver, presque de l'ordre de la science-fiction. Des corps grotesques, hors du temps. Ce sont Camille Voglaire, dans la continuité de son rôle d'intruse « autorisée », et Florian Satche, le musicien au plateau – qui a presque la fonction de prolongement de l'espace lui-même – qui prennent en charge tous ces visiteurs masqués.

Ces masques évoquent le jeu du vrai et du faux que tu mentionnais comme une évidence de théâtre.

Et on ne s'en prive pas. On a doublé les masques par un autre procédé de dédoublement : apparaissent tantôt des personnages masqués, tantôt des mannequins, identiques, et on ne sait jamais qui va s'animer ou non. On triche, puis on dénonce. J'irais même plus loin : avec la dimension supplémentaire de la vidéo, c'est le spectacle dans sa totalité qui est masqué. Dans sa prise d'image en direct, un acteur joue *pour* le cadre. Les caméras sont un premier filtre. En l'occurrence, on a choisi de travailler avec des caméras de surveillance pour organiser l'espionnage – absurde – de tous par tous : Konrad contrôle grâce à elles l'irruption intempestive du monde extérieur dans son refuge, mais aussi sa femme, qui elle-même l'épie et constate qu'il ne travaille pas, un autoportrait d'échec que lui-même contemple à son tour et auquel il ne peut se dérober. Cela signe en permanence le fait que ce lieu est un espace d'exposition, cet impossible isolement est la hantise de Konrad.

Et avec ce grand œuvre qui hante le personnage, son traité sur l'ouïe, tu ouvres un champ de réflexion sur l'attention, un autre problème très théâtral. Comment cela s'est-il trouvé ?

Cela vient davantage des prolongements et du travail de contrepoint que du roman lui-même. Face à cette pensée de Bernhard sur le chercheur abscons, sur la relation – une pensée tout de même très masculine en son temps – j’ai ressenti l’impératif d’ouvrir le propos à des choses susceptibles de nous ramener plus près de nous. Cela prolongeait l’une des pistes données par la fiction : Konrad lit avec ferveur un texte de Pierre Kropotkine, géographe et naturaliste – que Vinciane Despret [philosophe, professeure à l’université de Liège et à l’université libre de Bruxelles] cite régulièrement et notamment dans *Habiter en oiseau* [éditions Actes Sud, 2019] –, sur la question de l’entraide dans l’espace animal. La question des intrus, des frontières, des territoires, le rapport à l’environnement et notamment aux sons de la nature – que Konrad vit comme une pollution ou une agression –, nous ont permis de raccrocher les écoféministes et les philosophes du vivant au projet : on convoque Donna Haraway, et on donne à entendre Vinciane Despret. Avec ce rapport aux « espèces compagnes » qu’elles défendent : une façon de vivre où la compétition très darwinienne entre les espèces est radicalement balayée et où la sonosphère, à échelle d’un oiseau ou d’une araignée, se révèle être un lieu de frontières

poreuses, de collaboration. Alors, avec les mots de ces autrices, on a décidé d'inviter des oiseaux au plateau. Des pigeons, d'abord, parce qu'ils disent dans nos imaginaires la détresse des lieux à l'abandon et qu'on les nomme oiseaux-ouvriers – le pigeon voyageur –, mais aussi une corneille, avec qui M^{me} Konrad va développer une relation privilégiée. C'est encore un autre visiteur, comme un compagnon fortuit avec lequel elle cohabite, elle qui est tournée vers l'extérieur et sans doute déjà vers la mort. Les oiseaux, dans ce spectacle, sont pris pour ce qu'ils sont ; c'est-à-dire comme une présence avec laquelle on partage le plateau et ses contraintes, avec égards, l'enjeu étant de faire vivre cet environnement de la plâtrière sans réduire la nature à un décor.

Rendre cet environnement vivant, animer cet espace, n'est-ce pas la partie que tu réserves le plus souvent au son ?

C'est vrai, et cette fois j'ai invité le percussionniste improvisateur Florian Satche à prendre le plateau. La percussion était une évidence pour installer ce dérangement incessant que subit Konrad, pour trouver la couleur du presque-vaudeville que nous cherchions. J'envisageais ce texte comme un poème sonore. Les portes claquent, les murs

« Au-delà de
la sonorisation,
la percussion
amène quelque
chose de beaucoup
plus métallique,
de tellurique, qui
est chargé du passé
de cette usine. »

vibrent, «on frappe à la porte». Konrad souffre – ou croit souffrir – d’hyperacousie, il a des hallucinations auditives : il dit qu’il entend jusqu’au bruissement de l’air. Alors on a placé des micros sur toutes les surfaces. On a travaillé les longueurs de réverbération pour indiquer l’enfermement ou bien l’immensité. Il y a de l’écho, les voix résonnent. On entend derrière soi – ce qui est peut-être la « boucle bouclée », dans le geste d’écoute. Au-delà de la sonorisation, la percussion amène quelque chose de beaucoup plus métallique, de tellurique, qui est chargé du passé de cette usine. J’avais l’intuition que Florian pouvait ainsi incarner toute l’histoire du bâtiment, soutenir une dramaturgie qui soit plus historique, moins illustrative. Bernhard fait partie des auteurs qui savent prendre la musique à cet endroit, comme une culture, comme quelque chose qui fait partie de la vie et qui n’échappe pas à l’histoire. Car le son nous ramène au concret mais aussi à la critique. La partition de Florian va jusque dans la saturation, elle est anxiogène. Il ramène des sons qui font voyager l’espace lui-même et l’image projetée. D’ailleurs, il devient lui aussi l’un des visiteurs masqués, un activateur de l’espace qui vient faire sonner ce lieu, presque comme de l’art brut. J’ai été bouleversée par cela. Au fond, c’est toujours ce que je recherche : comment le son peut-il faire bouger l’image ?

Il y a là quelque chose de l'idéologie du «panacoustique» et du «panoptique», ces dispositifs carcéraux permettant de «tout entendre» ou «tout voir»... Tu incorpores dans ton matériau textuel quelques extraits du théoricien de l'écoute Peter Szendy [philosophe et musicologue, professeur de littératures comparées et humanités à l'université de Brown], qui relie ces délires du «surveiller-punir» à une archéologie de l'espionnage, aux stratégies de guerre donc. Avec un tel dispositif sonore et vidéo, avec un espace qui se rétrécit jusque dans les sous-sols, c'est sur tout le corps des personnages, sur tous leurs sens, que tu fais pression. Est-ce cette surexposition qui a raison d'eux ?

La surexposition l'emporte, et tout cela finit au blanc. Comme si tout commençait dans la nuit – cachés, ces êtres se maintiennent –, mais que plus rien ne pouvait exister dans la lumière. La lecture de Peter Szendy a été un grand appui pour tenter d'approcher ce fameux traité impossible, cette question de l'écoute dont Bernhard fait une grande farce. Que cherche Konrad, au fond ? À quoi ressemblent donc ces exercices abrutissants auquel il soumet quotidiennement sa femme ? À l'exception d'une méthode d'apprentissage de l'oralisation pour les personnes sourdes – celle de l'otologue autrichien

Viktor Urbantschitsch –, le roman ne nous donnait pas une miette là-dessus. On a donc inventé toutes sortes de choses. Marijke Pinoy a, par exemple, proposé de jouer un fragment de *l'Ursonate* du peintre allemand Kurt Schwitters (1932), une sorte de poème phonétique que déclamaient les Dadas et qu'elle avait appris plus jeune. Même si M^{me} Konrad paraît consentir à l'effort, il fallait que l'on sente l'épuisement que provoque chez elle la répétition des exercices. Il fallait créer la conscience du temps long. Mais, à travers cette obsession de l'ouïe, ce qui m'a paru essentiel, ce n'est finalement pas l'oppression que peut exercer sur cet homme et cette femme le fait d'être soumis à l'autre, d'être exposés au monde. C'est plutôt le contraire. Ce que j'ai lu dans ce roman, et que j'ai pu épaissir grâce aux travaux de Peter Szendy, c'est le rapport de désir qui se loge dans l'écoute. « Il y a de l'entre-écoute et c'est en cela que l'écoute est désir », écrit-il. C'est ce que nous tentons de faire passer. Au cœur même de son objet de recherche, et malgré ses efforts insensés pour se couper de l'autre, cet homme va chercher l'autre, il va la chercher. Cet homme et cette femme sont en réalité beaucoup plus liés qu'ils ne le voudraient. Non seulement il a besoin d'elle pour expérimenter, mais il y a quelque chose dans sa recherche qui revient toujours vers elle.

Elle est, inlassablement, sa recherche. C'est un spectacle sur comment survivre à l'autre, à l'autre qui frappe à la porte, à l'autre qui demande, et puis finalement à l'autre qui vous meurt entre les mains. La violence, dans le couple, n'est peut-être pas l'endroit du drame, mais de la répétition.

Séverine Chavrier

Entretien réalisé par Marion Platevoet, dramaturge,
le 16 mai 2022



















Production Centre dramatique national Orléans / Centre-Val de Loire

Coproduction Théâtre de Liège – Tax Shelter (Belgique), Théâtre National de Strasbourg, Théâtre de la Cité – CDN Toulouse Occitanie, Tandem – Scène nationale Arras-Douai, Teatro nacional de Catalunya – Barcelone (Espagne)

Avec l'aide exceptionnelle de la Région Centre - Val de Loire

Remerciements Rachel de Dardel, Marion Stenton, Amandine Riffaud, Marie Fortuit, Antoine Girard, Pascal Frey et Romuald Liteau Lego

Partenaires Teatro Nacional São João – Porto (Portugal), Teatro Nacional Dona Maria II – Lisbonne (Portugal), Odéon-Théâtre de l'Europe, JTN – Jeune Théâtre National – Paris, ENSATT – École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre – Lyon, Ircam – Institut de recherche et de coordination acoustique / musique

Spectacle créé le 12 mars 2022 au Théâtre National de Catalunya – Barcelone (Espagne).

Tournée Porto (Portugal), Teatro Nacional São João, les 8 et 9 juillet 22

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien : Marion Platevoet | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais, Chantal Regairaz et Zoé Tramaille
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Christophe Raynaud de Lage

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



L'OEIL D'OLIVIER



COZE

POLY



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Ils nous ont oubliés* (La Plâtrière) sur les réseaux sociaux :

#IlsNousOntOubliés

Ils nous ont oubliés (La Plâtrière)

3 | 11 juin

Salle Koltès

D'après *La Plâtrière* de
Thomas Bernhard

Mise en scène
Séverine Chavrier

Avec
Laurent Papot
Marijke Pinoy
Camille Voglaire
et le musicien
Florian Satche

Dressage et éducation des oiseaux
Tristan Plot

Scénographie
Louise Sari

Lumière
Germain Fourvel

Son
Simon d'Anselme de Puisaye
Séverine Chavrier

Costumes
Andrea Matweber

Vidéo
Quentin Vigier

Accessoires
Rodolphe Noret

Assistanat à la dramaturgie
Marion Stenton

Assistanat à la mise en scène
Ferdinand Flame

Assistanat à la scénographie
Amandine Riffaud

Construction du décor
Julien Fleureau
Olivier Berthel

Conception de la forêt
Hervé Mayon – La Licorne
Verte

La Plâtrière de Thomas Bernhard, traduit de l'allemand par Louise Servicen, est publié aux éditions Gallimard. Thomas Bernhard est représenté par L'Arche, Agence théâtrale www.arche-editeur.com

Équipe technique de la compagnie : Régie générale et plateau Corto Tremorin
Régie Vidéo Typhaine Steiner

Équipe technique du TNS : Régie générale Arnaud Godest | Régie plateau Fabrice Henches | Régie lumière Sophie Baer | Régie son Maxime Daumas, Félix Perez Électricien Johann Quideau | Machiniste Cédric Rudolf | Régie vidéo Aurélien Lossier Accessoires Julie Roëls | Habilleuse Mylène Bernard | Lingère Anne Richert

dans le **même temps**

Superstructure

Sonia Chiambretto | Hubert Colas

.....
8 | 15 juin | Salle Gignoux

dans **l'autre saison**

Présentation de la Saison 22-23

Avec Stanislas Nordey et les artistes programmé-e-s

.....
Lun 20 juin | 20 h | Salle Koltès

la traversée **de l'été**

Programme estival itinérant et gratuit

.....
4 | 29 juillet | traversee.tns.fr

PARAGES | 12

PARAGES | 12 est le dernier numéro de la revue du TNS, consacrée aux écritures contemporaines. Stanislas Nordey a souhaité pour ce numéro réunir tou-te-s les auteur-ric-e-s programmé-e-s durant ses deux mandats (2015-2023).

Parution le 16 juin 2022

.....
À l'unité 15€ | À l'abonnement 40€ pour 4 numéros
tns.fr/parages

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2122](https://twitter.com/tns2122)