

MC93

maison de la culture
de Seine-Saint-Denis
Bobigny

T2G

MAUVAISE

debbie tucker green & Sébastien Derrey



Du samedi 12 au vendredi 18 mars 2022
MC93 – maison de la culture de Seine-Saint-Denis
mardi au vendredi à 19h30 et mardi 15 mars à 14h30
samedi à 18h30, dimanche à 16h30
relâche le lundi

Tarifs de 9€ à 25€

MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis
9 boulevard Lénine 93000 Bobigny
Métro ligne 5 | Station - Bobigny Pablo-Picasso

Du mardi 5 au vendredi 15 avril 2022
T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National

lundi au vendredi à 20h
samedi à 18h, dimanche à 16h
relâches les jeudi 7 et mardi 12 avril

Tarifs de 6€ à 24€

T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre Dramatique National
41, avenue des Grésillons 92230 Gennevilliers
Métro ligne 13 | Station - Gabriel Péri

Création 2022

Durée 1h

La pièce devait être créée en novembre 2020. Elle a fait l'objet de représentations ouvertes aux professionnels et à la presse, à la MC93 et au T2G.

Tournée 2022

du 23 au 31 mars - TNS-Strasbourg

Services de presse

MYRA | MC93

Rémi Fort, Jeanne Clavel et Claudia Christodoulou
myra@myra.fr | 01 40 33 79 13 | www.myra.fr

Philippe Boulet | T2G

philippe.boulet@tgcndn.com | 06 82 28 00 47

GÉNÉRIQUE

mauvaise

Texte

debbie tucker green

Traduction

Gisèle Joly, Sophie Magnaud, Sarah Vermande

Mise en scène

Sébastien Derrey

Avec

Cindy Almeida de Brito (en alternance avec Océane Caïraty au T2G), Nicole Dogué, Lorry Hardel, Jean-René Lemoine, Bénédicte Mbemba, Josué Ndoofusu Mbemba

Collaboration artistique

Nathalie Pivain

Création sonore

Isabelle Surel

Lumière

Christian Dubet

Scénographie

Olivier Brichet

Costumes

Élise Garraud

Coaching vocal

Emilie Pie

Régie générale

Christophe Delarue

Administration

Silvia Mammano

Production migratori K merado.

Coproduction MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Théâtre National de Strasbourg, T2G-CDN de Gennevilliers.

Avec l'aide de la DRAC Île-de-France et de la SPEDIDAM.

Une action financée par la Région Île-de-France.

Avec la participation artistique du Jeune théâtre national, et le soutien du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques, DRAC et Région Provence-Alpes-Côte d'Azur.

Avec le soutien du Studio-Théâtre de Vitry.

La pièce *born bad* a été créée au Hampstead Theatre, Londres, le 29 avril 2003.

Traduite et publiée aux éditions Théâtrales, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez, debbie tucker green est représentée en France par Séverine Magois, en accord avec The Agency, Londres.

MAUVAISE

..... Une famille. Une injonction tacite au silence. Comment désobéir ? Comment briser la règle du silence ? Quand la parole arrive, la famille explose.

..... L'auteure, Debbie Tucker Green, figure éminente du théâtre britannique qu'on découvre en France, situe l'action de la pièce au sein d'une famille, sans plus d'indications de lieu ni d'époque. Une pression contenue traverse cette journée durant laquelle Fille, l'aînée de la fratrie, provoque ses parents et ses frères et sœurs, et les pousse à parler. Les bribes de réponses sont ambiguës, parfois contradictoires, mais une fois la conversation engagée, plus personne ne sort.

ENTRETIEN

Comment ce texte t'est-il parvenu ? Quel a été l'effet premier, immédiat à la lecture ?

Sébastien Derrey : Le texte m'a été transmis il y a cinq ans par Stéphanie Béghain qui animait le comité de lecture du Studio-Théâtre de Vitry (comité qui a depuis déménagé au T2G). J'ai tout de suite été frappé par la langue, avant même de comprendre. Un choc, semblable à celui de la lecture de Guyotat. Cela vient du fait que debbie tucker green cherche d'abord l'impact de la phrase, un choc sonore, physique, une émotion brute et décontextualisée. Le sens, l'histoire, viennent dans un second temps. Par recomposition de l'oreille et de l'œil du spectateur, comme des mélodies fantômes. C'est une langue hybride, ouverte, pétrie d'influences, d'histoires, de voix, de toute une mémoire, personnelle et collective. C'est en cela que la traduction (de Gisèle Joly, Sophie Magnaud, Sarah Vermande) est vraiment bonne, les traductrices se sont attachées avant tout à la métrique, au travail d'accentuation de la langue, à rendre le rythme. En même temps, la langue est très simple, avec un effet immédiat, réaliste. On reconnaît ces sons et ces rythmes. Ceux des jeunes, d'un parlé populaire, de la rue, du rap. Il y a une éloquence de cette langue qui est aussi tentée par le chant.

Même si debbie tucker green écrit dans un registre de langue qu'un anglais peut reconnaître immédiatement, il y a un travail très précis de composition et ré-accentuation de la langue à partir du rythme et du silence. C'est une écriture du silence. Ce qui n'est pas dit est le plus parlant. Le silence est pris dans la partition comme un son, une voix. Elle introduit dans les dialogues des silences qui se répondent, qu'elle appelle « silences actifs », souvent ponctués par des *beats*, eux-mêmes entourés parfois par des « silences » et des « temps ». C'est pourquoi Lea Sawyers¹ dit par exemple que c'est une écriture de la diaspora africaine.

C'est tout l'art du *signifying* inventé par les communautés noires. C'est la mémoire des esclaves. La capacité de se parler en utilisant un double langage (dire autre chose que ce que le maître entend), en utilisant très peu de mots, de sons, et en utilisant bien sûr le silence et le rythme. Cela vient vraiment des esclaves, du « petit marronnage » dans les plantations, de la « respiration de combat » dont parle [Frantz] Fanon. Tout un art de signifier en-dehors des mots, inventé en situation de survie. debbie tucker green utilise le silence ou le double langage comme capacité de résistance, comme capacité de communiquer et de signifier, et dans la pièce la fratrie utilise tout le temps ces silences et cette manière de se parler à demi-mot sans que les autres comprennent (ce qu'elle développe dans ses silences actifs). C'est en ça que Lea Sawyers me disait que c'est un « silence noir » et une écriture de la diaspora africaine, parce qu'elle n'est pas la seule à utiliser le procédé, et que c'est forcément quelque chose de très conscient de sa part. C'est une mémoire commune à beaucoup d'écrivains noirs, et qu'on peut retrouver dans le blues, ou dans le rap où les flux de paroles s'enroulent autour du beat, mais chez debbie tucker green, c'est comme si le beat était donné par le silence.

Comment s'est opéré le déclenchement qui conduit au choix de la mise en scène ?

S. D. : Ce qui est impressionnant, c'est la grande cohérence de cette écriture. C'est très rare. Non seulement il y a la composition d'une langue, avec sa rythmique et sa polyphonie, écrite comme pour une partition musicale, mais il y a aussi la forme générale de la pièce. Son économie presque géométrique, ses ellipses et ses sauts entre les scènes, séparées parfois par des « blackouts », c'est-à-dire des ruptures de lumière qui sont comme des K.O., des évanouissements.

debbie tucker green ne donne aucune indication de lieu mais les éléments scéniques, comme les indications de distribution, sont précis et élémentaires. Six chaises. On a l'impression qu'elle a sélectionné précisément tous les éléments et qu'elle n'utilise que ceux-là en épuisant toutes les combinaisons possibles. Tout contribue à nous mettre dans une perception troublée du temps et de l'espace, celle de l'expérience traumatique. Car c'est bien de trauma dont il s'agit, et d'actes inavouables. Dans une famille, une sœur, victime de ces actes, va attaquer le silence. Elle interroge sa famille pour les faire avouer, les amener à dire. Tout est fait au niveau de la forme et de la composition pour nous mettre au cœur du sujet qui n'arrive pas à se dire mais qui affleure dans les silences.

J'aimerais qu'on se tienne au plus proche de cette radicalité et de cette simplicité. L'expérimenter au maximum.

Je suis aussi très touché par la manière dont la communication est brouillée dans la pièce. Les personnages sont vulnérabilisés par la parole ou les silences, l'absence de regard ou d'écoute. Quand on n'entend plus quelqu'un, on ne le voit plus. Quand on ne le voit plus, il n'y a plus personne.

Comment as-tu construit ta distribution ?

S. D. : debbie tucker green écrit le plus souvent pour des acteurs noirs. J'ai mis du temps à trouver les parents. Il y a toute une génération d'acteurs noirs qui a disparu des scènes subventionnées en France. Ils n'avaient pas de travail ou leur travail n'était pas visible. On s'aperçoit qu'ils manquent. Ça commence seulement à changer depuis quelques années. On est très en retard en France sur ces questions.

La question que je me suis posée, aussi : de quelle famille noire s'agit-il ? Et pas juste : c'est une famille, et il se trouve que les acteurs sont noirs. Quelle famille française ? Si les enfants sont nés en France, quelle est l'origine des parents ? Même si on ne le remarque pas forcément, je voudrais quand même inscrire ces particularités, ne pas les effacer. Il y a une petite différence de langue entre les parents et les enfants, plus difficile à rendre en français qu'en anglais. En anglais, c'est assez précis socialement, géographiquement, historiquement. Dans le texte original, il y a l'accent jamaïcain, mais pas seulement. La langue anglaise accepte plus facilement les différences alors que le français aplanit tout.

Ce sont des acteurs avec qui je n'avais jamais travaillé et qui ne connaissaient pas mon travail. J'en avais vu jouer certains, mais les rencontres ont été déterminantes. Ça a pris du temps. Séphora Pondi* connaissait déjà la pièce et ça a été une évidence dès la première rencontre pour Fille. Je connaissais Jean-René Lemoine comme auteur et je suis allé le voir jouer. Jean-René dégage a priori quelque chose de très doux et sympathique. Je voulais absolument éviter un père patibulaire et antipathique. Je voulais qu'au contraire on puisse se dire que cette histoire n'est pas possible, qu'on n'en croie pas ses yeux. En réalité, le fait qu'un homme abuse sexuellement ses propres enfants ne se voit pas comme le nez au milieu de la figure, c'est invisible. Les incestueux sont en général des gens très banals, comme vous et moi. Je me souvenais de Nicole Dogué dans les films de Claire Denis et je savais qu'elle avait travaillé plusieurs fois avec Claude Régy. Elle a un long compagnonnage avec Jean-René. Là aussi, dès la première rencontre, c'était assez évident. J'avais vu Bénédicte Mbemba aux sorties du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris et je pensais à elle pour l'une des sœurs. Comme la création a été reportée, certains acteurs n'étaient plus disponibles et il a fallu changer une partie de la distribution. C'est comme ça que j'ai rencontré Josué Ndoofusu Mbemba et Océane

*Séphora Pondi a été engagée comme pensionnaire de la Comédie Française. Elle est remplacée par Lorry Hardel.

Caïraty*. J'avais vu Océane dans un spectacle de Jean-René, et on m'avait parlé de Josué. Je les ai vus jouer et j'ai aussi organisé des auditions.

Selon toi, quel est l'enjeu fondamental de ce texte ?

S. D. : Ce que Debbie Tucker Green fait apparaître, c'est la question de la responsabilité de celui qui regarde et écoute. C'est toujours la question du témoin et de l'inaction. Ce sont des personnages très courageux, qui lancent un appel. Ils n'existent pas sans destinataires, sans témoins. Ils demandent une écoute, une reconnaissance. Sans quoi le monde est folie et douleur. Debbie Tucker Green ne donne pas de leçon, ne juge pas, ne provoque pas, elle cherche seulement à ranimer, revitaliser ce sentiment : l'instinct d'une responsabilité devant la vulnérabilité de l'autre.

Le passage concret au plateau doit ouvrir des dimensions imprévisibles. Peux-tu raconter ce que réserve un tel texte dans le travail de répétition ? Quelles sont les difficultés ?

S. D. : La partition du texte est très précise. L'acteur doit avoir l'humilité de respecter scrupuleusement les élisions, les indications rythmiques, les pauses, les différences de silences et de flux, les sauts et les superpositions... Ça demande une certaine virtuosité qui en même temps doit pouvoir s'effacer parce que le résultat doit donner un effet plutôt réaliste. Il ne faut pas jouer des conversations, mais une musique, avec des chants différents. Une fois qu'on sait jouer la musique, on peut commencer à entendre une conversation. Recomposée par l'oreille du spectateur. Une fois que l'acteur commence à apprivoiser cette contrainte, on s'aperçoit qu'elle donne aussi une grande liberté, notamment avec les « silences actifs », qui sont de purs cadeaux offerts au secret de l'acteur. Nous avons beaucoup travaillé aussi avec les traductrices, continué à retoucher le texte pendant les répétitions.

La plus grande difficulté est dans la situation et dans l'espace. Le fait que tous soient convoqués en même temps dans le même espace, qu'ils n'entendent pas forcément tout ce que disent les autres. Les scènes auditives ne sont pas claires. Elles sont flottantes, comme s'il y avait des « murs invisibles » dans l'espace. Comme s'ils étaient un peu sourds. Ils sont dans ce que j'appelle un « marécage », une zone trouble, empêtrés dans un silence mortifère qui les rend sourds. Fille attaque ce silence et oblige tout le monde à se repositionner. Parfois une parole éclabousse tout le monde et fait exploser les murs. D'autres fois, ce sont des paroles perdues et des murs de silence.

Tu as été le dramaturge de Claude Régy durant plusieurs années. Une activité qui demandait en amont des répétitions beaucoup de recherches. En tant que metteur en scène, tu as toujours pratiqué ce moment d'exploration. Sur ce projet, quels ont été les appuis théoriques et dramaturgiques ?

S. D. : Il existe déjà une somme considérable de travaux de qualité sur l'œuvre de Debbie Tucker Green outre-Manche. Par des chercheuses comme Lynette Goddard², Deirdre Osborne³, Marissia Fragkou⁴... En France, il y a le travail de recherche de Léa Sawyers ou Hélène Lecossois⁵. De mon côté, je trimballe toujours un peu les mêmes questions et références que j'ai l'impression de retrouver et de redécouvrir à chaque nouveau texte que je mets en scène.

Là, il y a aussi le rap par exemple. Parce que dans le rap, il y a la nécessité de faire du bruit avec la langue. « Faites du bruit », c'est ce que disent les rappeurs. Et le rap, c'est « du bruit qui pense », comme dit le rappeur Médine. Je crois que Debbie Tucker Green partage la même volonté de ne pas être compréhensible immédiatement, mais au contraire de faire un maximum de bruit, faire du sale avec la

*Océane Caïraty n'est pas disponible sur l'ensemble de la tournée en raison des nombreux reports. Elle jouera en alternance avec Cindy Almeida de Brito.

langue. Lui redonner une étrangeté, une sensualité, une éloquence, une force. Alors que, d'habitude, on la nettoie pour avoir l'impression de bien comprendre. Boxer avec les mots pour attaquer le silence. Attaquer la majorité silencieuse, d'abord, celle constituée sur le plateau par cette famille. Ensuite, celle tout autour. On peut fermer les yeux, détourner le regard de ce qu'on ne veut pas voir, mais on ne peut pas fermer les oreilles aussi facilement.

J'ai surtout été très frappé par le livre de Dorothee Dussy *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*⁶, où elle analyse très précisément la mécanique de l'inceste et ses conséquences sur les victimes. Elle y fait l'hypothèse terrible que l'inceste et le silence qui l'entoure sont constitutifs de l'ordre social. Je l'ai lu pendant les répétitions et j'y ai retrouvé toute la pièce. La violence du silence. L'incorporation par les enfants de l'impossibilité de parler. La surdité familiale et l'aveuglement. Et aussi le silence terrible de la société tout autour.

Quelles sont tes directions et tes pistes de travail pour mettre en scène ce texte ? Comment diriges-tu les comédiens ?

S. D. : J'ai l'habitude de beaucoup diriger à l'oreille. Je dirais que pour les acteurs, le plus important ici, c'est l'écoute. L'écoute de l'autre est primordiale, au centre du jeu de l'acteur. Ce que l'écoute de l'autre lui apporte comme force et présence. Et l'écoute commune. Pouvoir parler avec le silence des autres. Pour Fille, sa parole, sa présence, dépendent complètement de la manière dont les autres l'écoutent ou ne l'écoutent pas. Et en même temps, il y a une communication silencieuse extrêmement développée entre les membres de cette famille par rapport à l'impossibilité de parler.

Je travaille aussi beaucoup à partir d'autres œuvres, qu'elles soient littéraires, anthropologiques, philosophiques, picturales, sonores ou cinématographiques, pour créer un passé, beaucoup d'histoires dans le silence éprouvé. Pour nourrir, ne pas être seuls. Parfois, on a aussi eu recours à des improvisations sur le passé de cette famille, comme une mémoire commune.

Peux-tu nous parler du personnage du père – silencieux durant toute la pièce (deux répliques) ? Que dit-on à un comédien qui ne dit rien ? Comment l'accompagne-t-on ?

S. D. : Nous essayons plein de choses. Jusqu'à s'apercevoir que c'est peut-être plus fort s'il bouge le moins possible. Ou très peu. Mais il ne dit pas rien. Il parle beaucoup avec ses silences et ses regards. La figure du père, nous en parlions beaucoup plus au début des répétitions, c'était vraiment la figure centrale et obscure, une surface de projection. Nous nous sommes aperçus, au fil des répétitions, que le père était moins en question que la mère. Je crois que Debbie Tucker Green ne s'intéresse pas tant que ça au père, au masculin. Il est là comme une donnée fondamentale. C'est le patriarcat. En même temps, il a l'air plutôt normal. C'est un homme comme les autres, c'est-à-dire complexe, avec une vie intérieure. Elle ne cherche pas à fabriquer un monstre et ne s'intéresse pas à la psychologie du pédocriminel. Elle ne se prend pas la tête avec ça. Et je la comprends. En un sens, il est irrécupérable. Disons qu'on sait où on est et elle ne va pas perdre son énergie à répéter ce qu'on sait déjà. Par contre, ce qui fait très mal, c'est la destruction de l'image de la mère protectrice. Tout ce qui concerne le déni ou le possible choix de la mère d'avoir sacrifié son enfant. Le manque de solidarité féminine. C'est quelque chose qui a émergé pendant le travail.

Je sais que tu as une approche très particulière du jeu de l'acteur. rice sur un plateau. Tu travailles des modes d'incarnation très singuliers. Tu t'appuies notamment sur une phrase de l'acteur

Jean-Pierre Léaud : « Le lieu du désir de l'acteur, je peux très bien le nommer : ce n'est pas tellement d'être devant la caméra, ce n'est pas tellement d'être au théâtre : c'est d'être dans le box. Le box des accusés. Là où toute la société te nie. » Le fait de travailler théâtralement ce texte renforce-t-il cette vision de l'acteur.rice et de son jeu ?

S. D. : Je ne sais pas. D'une certaine manière, la situation du procès est présente dans la pièce. Les personnages ne sortent pas et sont présents durant tous les échanges de parole. La situation théâtrale offre la possibilité de parler et « condamne » en quelque sorte à entendre. Sauf qu'ils n'entendent pas tout. La grande question, c'est ce défaut de perception. Pourquoi y a-t-il des voix qu'on n'entend pas ? Elles sont rendues inaudibles. Fragilisées. Comme si on n'avait pas d'oreille alors que quelqu'un parle. Personne ne veut entendre Fille, et chacun dans la pièce a aussi sa vérité. On a la possibilité d'être à l'intérieur de chacun sans décider tout de suite où est la vérité. Tout dépend de l'écoute et de la croyance qu'on accorde à Fille pour qu'elle ne s'effondre pas définitivement. Il y a un chemin qui se fait avec la croyance. Certains accusés ne reconnaissent pas le procès qu'on leur fait. Certains vacillent, parlent un peu, mais finissent par rejoindre le déni général. Parce que c'est trop difficile. Il faut un courage et une force extraordinaire pour ne pas être broyé par ça et lever ce secret. Pour Fille, tout peut se défaire à une allure vertigineuse. La croyance, la confiance en sa parole sont constamment mises en doute, battues en brèche. Ça génère un malaise que nous ressentons en commun. Elle est plusieurs fois trahie dans la pièce. Peut-être même par le spectateur. C'est cruel et presque fascinant de voir avec quelle facilité peut se défaire le sentiment de justice, la reconnaissance d'une telle blessure. Personne ne peut vivre avec ça. Quelque chose est laissé ouvert et sans défense parce que c'est très difficile d'y croire et impossible à prouver. C'est en général ce qui arrive dans les histoires d'inceste, quand la vérité éclate des années après les faits.

L'inceste n'est-il pas un fait humain qui appelle un geste théâtral tragique ? La pièce de Debbie Tucker Green ne refonde-t-elle pas ce geste ? Mener à l'aveu et à la vérité, à la clarté, alors que tout est perdu, abîmé : n'est-ce pas là une réappropriation du tragique ? La reconnaissance est-elle possible ? N'est-on pas dans une exposition effroyable de l'irrésolu ?

S. D. : Je ne sais pas trop ce qu'est le « geste théâtral tragique ». C'est un peu trop théorique pour moi. Ce qui est sûr, c'est que l'inceste – hélas un crime horriblement banal et répandu dans tous les milieux – est une transgression. Dussy en parle comme l'un des fondements de la société, car il est fondateur du principe de domination. Elle dit que nous sommes tous, qu'on le veuille ou non, imprégnés et plongés dans le « système du silence » autour de l'inceste. Nous sommes tous socialisés dans une civilisation qui interdit l'inceste et qui, en même temps, repose sur son silence. Que nous le voulions ou non, nous sommes tirés vers ce silence. C'est un interdit : quand il arrive – et vu les statistiques, c'est quand même très souvent⁷ – on ne sait pas, ou on ne veut pas le voir. On ne veut pas entendre parler. Ce qui est terrible, c'est que le tabou de l'inceste permet l'inceste. Il faut une force surhumaine pour le révéler, comme Fille le fait dans la pièce, et c'est un autre geste de transgression. C'est la transgression de la loi du silence. La capacité de nommer l'ennemi. Quand on le fait, personne ne veut y croire. On a tout le monde contre soi. Les incesteurs en général n'ont pas grand-chose à faire quand ça explose dans la famille, ils ont juste à laisser les autres se déchirer entre eux. Une des seules choses prononcées par le père, c'est qu'il n'est pas obligé de parler. La vérité est rarement reconnue.

Il faut que la justice intervienne après. Souvent des années après, et avec de rares résultats. L'expérience tragique, ce n'est peut-être pas seulement dans le geste de parole agissante de Fille qu'il faut l'envisager, mais aussi dans et par la forme et la langue et la manière dont le silence de la famille rebondit sur celui des spectateurs, avec tout l'ébranlement mental et physique et affectif que ça suppose.

En France, nous disposons pour le moment de peu de textes traduits de Debbie Tucker Green. Malgré cela, comment caractériserais-tu son œuvre ?

S. D. : C'est une autrice majeure. Je ne suis pas assez anglophone pour arriver à vraiment lire toutes ses pièces, mais ce qui est remarquable, c'est qu'elle tente à chaque fois quelque chose de différent. Sa langue change d'un texte à l'autre. Ce qui pose aussi des problèmes de traduction. Elle propose toujours une forme particulière. Avec des lacunes, des vides qui permettent au spectateur d'entrer dans le cadre. J'aime beaucoup l'expression de Martin Middeke⁸ selon laquelle le théâtre de Debbie Tucker Green serait un « espace éthique du trouble ». Quels sont cet espace et ce trouble ? Ce sont l'entre-deux de la rencontre. Comme ces moments où on se rend compte brutalement que notre vie est raccordée à d'autres qu'on ne connaît pas, où face à l'autre, on peut se sentir soi-même comme un étranger. J'appelle cela « le marécage ». Une zone trouble où peuvent coexister à la fois la violence et la bienveillance, l'hospitalité et le rejet. Un espace où tout est possible. Ce trouble-là existe entre les personnages. Et il se communique entre la scène et la salle. On peut le sentir dans les silences. Parce que c'est au public de remplir ces vides.

Propos recueillis par Frédéric Vossier,
Conseiller artistique et littéraire du TNS, octobre 2020

1. Léa Sawyers est une jeune chercheuse française qui travaille sur l'œuvre de Debbie Tucker Green et qui prépare une thèse sur son écriture (<http://www.theses.fr/s92167>).

2. Professeure de Black British Theatre and Performance à la Royal Holloway, University of London.

3. Universitaire au département de Performance à Goldsmiths, University of London.

4. Professeure des Arts de la scène à la Canterbury Christ Church University.

5. Professeure à l'université de Lille en littérature anglophone.

6. Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste*, livre 1, La Discussion, Marseille, 2013.

7. Même s'il est très difficile d'avoir des chiffres précis, on estime par exemple que sur une classe de 30 élèves de CM2, il y a en moyenne 3 enfants qui sont victimes d'inceste. Une enquête récente en France (enquête Virage : Violences et rapports de genre) conduite par l'Institut national d'études démographiques (Ined) en 2015, a montré qu'au cours de leur enfance ou adolescence, près d'une femme sur cinq (18 %) et un homme sur huit (13 %) déclarent avoir été victimes de viol ou tentative de viol ou d'attouchements dans le cadre familial ou de l'entourage proche.

8. Martin Middeke est professeur de littérature anglaise à l'université d'Augsbourg en Allemagne.

debbie tucker green

Auteure

Pour le théâtre, debbie tucker green a écrit de nombreuses pièces : *dirty butterfly* ; *born bad* ; *trade* ; *stoning mary* ; *generations* ; *random* ; *truth and reconciliation* ; *nut* ; *hang* ; *a profoundly affectionate, passionate devotion to someone (-noun)* ; *ear for eye* (créées à Londres aux Royal Court, National Theatre, Young Vic, Soho Theatre, Hampstead Theatre, ainsi qu'à la Royal Shakespeare Company). Elle signe souvent les mises en scène de ses propres pièces : *truth and reconciliation* ; *nut* ; *hang* ; *a profoundly affectionate devotion...* ; *ear for eye*.

debbie tucker green écrit également pour la radio (*freefall* ; *handprint* ; *random* ; *gone* ; *lament* ; *Assata Shakur – the FBI's Most Wanted Woman*), pour le cinéma et la télévision (*swirl* ; *second coming* ; et des adaptations de ses pièces *random* et *ear for eye*).

Pour sa pièce *born bad*, elle a reçu le prix Laurence-Olivier de la révélation théâtrale et le prix états-unien OBIE qui récompense les pièces jouées Off-Broadway. Elle a obtenu de nombreux autres prix, dont le Gold ARIA pour son adaptation radiophonique de *lament* et le Big Screen award au Festival international du film de Rotterdam pour son film *second coming*. Aux BAFTA Awards (équivalent britannique des Césars), *second coming* a été nommé dans la catégorie meilleur premier long-métrage et *random* a reçu le prix du meilleur téléfilm, ainsi que celui du meilleur film au festival MVSA de Birmingham.

En France, trois de ses pièces ont été traduites : *born bad (mauvaise)*, par Gisèle Joly, Sophie Magnaud et Sarah Vermande, avec le soutien de la Maison Antoine-Vitez, centre international de la traduction théâtrale ; *stoning mary (lapider marie)* et *hang (corde. raide)*, par Emmanuel Gaillot, Blandine Pélissier et Kelly Rivière, pièce lauréate du prix Domaine étranger des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre 2019. Deux autres de ses pièces (*generations* et *truth & reconciliation*) sont en cours de traduction.

D'abord mise en lecture par Sophie Loucachevsky à La Colline – théâtre national, Sylvia Bergé à la Comédie-Française et Véronique Bellegarde à la Mousson d'été, *mauvaise* a été créée à la MC93 dans une mise en scène de Sébastien Derrey. *lapider marie* a notamment été mise en scène par Rémy Barché dans le cadre du projet itinérant du groupe 42 du TNS. *corde. raide* est créée en novembre 2021 au Théâtre de l'Iris (Villeurbanne), dans une mise en scène de Caroline Boisson et Vanessa Amaral.

corde. raide et *mauvaise* sont publiées aux éditions Théâtrales.

Sébastien Derrey

Metteur en scène

Sébastien Derrey débute en 1994 comme assistant de Marc François. En 1996, il devient dramaturge de Claude Régy, ce qu'il restera pendant 13 ans, de *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck, jusqu'à *Ode maritime* de Fernando Pessoa, en 2009. Parallèlement, il est acteur et assistant, notamment pour Marc François, Noël Casale. Il a mis en scène pour la compagnie migratori k. merado : *Est* (2005-07) et *Célébration d'un mariage improbable et illimité* de Eugène Savitzkaya (2006) ; *EN VIE, Chemins dans la langue de Pierre Guyotat* d'après les textes de Pierre Guyotat (2009-10) ; *Mannekijn* (2011-13) et *Tahoe* (2013) de Frédéric Vossier ; *Je pars deux fois*, de Nicolas Doutey (2019) ; *Violente(s)*, de Léa Gauthier, ainsi que *Dors mon petit enfant, Kant* et *Si lentement* de Jon Fosse (2021).

Avec la MC93, Sébastien Derrey a présenté en 2016 *Amphitryon* de Heinrich Von Kleist.

Cindy Almeida de Brito
Comédienne — Sœur n°2 (en alternance)

Cindy Almeida de Brito commence le théâtre à 14 ans au sein de la Compagnie Jolie Môme basée à La Plaine Saint-Denis. En 2014 elle intègre la Troupe Éphémère menée par Jean Bellorini au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis avec laquelle elle joue *Moi, je voudrais la mer* (2015) et *Antigone* de Sophocle dans le rôle-titre (2016). Après l'obtention de son baccalauréat, elle entre à l'école Claude Mathieu pour une formation de jeu de 3 ans. Durant son cursus, elle assiste Teddy Melis pendant un semestre avec qui elle approfondi le travail de chœur. En 2019, Cindy entre dans la Prépa'Théâtre 93, dirigée par Valentina Fago, à la MC93. Après une année de préparation au concours Cindy entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (promotion 2023).

Océane Caïraty
Comédienne — Sœur n°2 (en alternance)

Née à La Réunion, Océane Caïraty arrive à Lyon à l'âge de 15 ans, recrutée par L'Olympique Lyonnais pour entamer une filière sport-études Football. Pendant cinq ans, elle joue en Division 1 (son club est trois fois champion de France), est sélectionnée dans l'équipe de France des moins de 21 ans, joue en Ligue des champions. Peu à peu, elle s'oriente vers le théâtre qu'elle découvre en s'inscrivant à un cours amateur d'improvisation.

À 20 ans, elle monte à Paris et s'inscrit à l'école de théâtre Acting International. Elle intègre ensuite le Conservatoire du 18^{ème} arrondissement sous la direction de Jean-Luc Galmiche. En 2016, elle fait partie de la deuxième saison de Premier Acte, atelier mis en place par Stanislas Nordey et Stéphane Braunschweig. En 2017, elle intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg et joue dans *Soudain l'été dernier*, mis en scène par Stéphane Braunschweig à L'Odéon - Théâtre de l'Europe. En 2018, elle interprète le rôle de Nanine, dans *La Dame aux Camélias*, mis en scène par Arthur Nauzyciel. En 2019, Jean-René Lemoine la met en scène dans sa dernière création présentée à la MC93, *Vents contraires*. En 2021, elle joue sous la direction de Tiago Rodrigues, dans *La Cerisaie*, créée dans le Cour d'Honneur du festival d'Avignon.

Nicole Dogué
Comédienne — Mère

Nicole Dogué se forme à l'ENSATT de la rue Blanche et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique où elle a comme professeurs Claude Régy et Viviane Théophilide.

Au théâtre, elle joue dans les mises en scène de Jean-Paul Wenzel (*Passion* d'Arlette Namian, *Mado* de Jean-Paul Wenzel), Claude Régy (*Intérieur* de Mæterlinck et *Trois voyageurs regardent un lever de soleil* de Wallace Stevens), Maka Kotto (*Ne m'appellez plus jamais nègre* de Julius Amédée Laou), Laurence Février (*La Dispute* de Marivaux), Étienne Pommeret (*Katak* de Karin Serre, *Léonce et Lena* de Büchner, *Lunik* de Kartu Cerre), Pascal Rambert (*John and Mary*), Dido Likoudis (*Œdipe à Colonne* de Sophocle), Antoine Caubet (*Ambulance* de Gregory Motton, *Le soleil ni la mort* et *Montagnes* d'après Thomas Mann), Brigitte Foray (*Tabataba* de Koltès), Brigitte Jacques (*La mort de Pompée* de Corneille), Hammou Graia (*Martin Luther King Junior*), Clotilde Ramondou (*Les Perdrix* de Christophe Huysmans), Jean-René Lemoine (*L'Ode à Scarlett O'Hara*, *Ecchymose*, *99*, *La Cerisaie*, *L'Adoration*), Matthias Langhoff (*Femmes de Troie*), Alain Ollivier (*Les Nègres* de Genet, *Pélléas et Mélisande* de Mæterlinck), Denis Marleau (*Nous étions assis sur le rivage du monde* de José Pliya), Bob Wilson (*Les Nègres* de Genet),

Marja-Leena Junke (*Mademoiselle Julie* de Strindberg, *L'Echange* de Claudel, *Agatha de Duras*, *La Mouette* de Tchekhov, *La Voix humaine*, de Cocteau, *Une liaison pornographique* de Blasband), Hassane Kassi Kouyaté (Suzanne Césaire *Fontaine solaire*).

Au cinéma, elle travaille avec Christian Lara, René Allio, Julius Amédée Laou, Didier Goldschmidt, Guy Deslauriers, Claire Denis (*35 Rhums* et *Les Salauds*), Raoul Peck et Pascal Bonitzer (*Tout de suite maintenant*). Elle joue dans les courts-métrages de Elsy Haas et Hammou Graïa et tourne à la télévision sous la direction de Benoît d'Aubert, Christophe Gros-Dubois, Julie Saint Mathieu et Jérôme Navarro.

Lorry Hardel

Comédienne – Fille

Après deux ans à l'école Charles Dullin puis deux ans au conservatoire du centre de Paris, Lorry intègre l'ERAC, à Cannes, en 2013 (promotion 23). Depuis sa sortie d'école, elle a joué sous la direction de Nicolas Stemann (*Nathan?!*, d'après *Nathan le sage* de Lessing et Jelinek, 2016-17) ; Julie Kretzschmar (*Tram 83*, d'après Mwanza Mujila, 2017) ; Antoine Laudet (*Martyr*, de Marius Von Mayenburg, 2015), Frédéric Fisbach (*Convulsions* de Hakim Bah 2018-19), Jean-Pierre Baro (*Mephisto*, d'après Klaus Mann), et dernièrement avec Laetitia Guédon (*Penthésilé-e-s Amazonomachies*, de Marie Dilasser, Festival d'Avignon IN 2021).

Jean-René Lemoine

Comédien – Père

Après un parcours d'acteur, Jean-René Lemoine se consacre essentiellement à l'écriture et à la mise en scène. En 1997, il met en scène sa pièce *L'Ode à Scarlett O'Hara* (Grand Prix de la Critique pour la saison 1997-1998). Deux ans plus tard, il crée un autre de ses textes, *Ecchymose* au Petit Odéon et au Théâtre de la Tempête. En 2001, il écrit et met en scène une pièce pour enfants, *Le Voyage vers Grand-Rivière*, puis en 2003, *L'Adoration* (Prix d'écriture théâtrale de Guérande). *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov est la première pièce qu'il met en scène dont il ne soit pas l'auteur. Elle est créée en 2003 et reprise en 2004 à la MC93 à Bobigny. La même année, il met en scène *Verbó* de Giovanni Testori au Théâtre Garibaldi de Palerme.

En 2006, il met en scène et interprète à la MC93, *Face à la mère*, qui est l'aboutissement de sa résidence Villa Medici - Hors les murs. Sa pièce *Erzuli Dahomey* (prix SACD - Théâtre) est créée en avril 2012 au Théâtre du Vieux-Colombier par la troupe de la Comédie-Française dans une mise en scène d'Eric Génovèse. En 2013, il met en scène *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux. En 2014, il met en scène et interprète *Médée*, poème enragé à la MC93. En 2017, sa pièce *Iphigénie* (prix Emile Augier de l'Académie française) est jouée au Festival d'Avignon à la chapelle de l'Oratoire dans une mise en scène de Hyun-Joo Lee. En 2017 et 2018, Jean-René Lemoine participe en tant qu'acteur au spectacle *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, mis en scène par Jacques Vincey.

En novembre 2019, à la MC93, il crée *Vents contraires*, pièce dont il est l'auteur. Au cinéma, Jean-René Lemoine collabore en tant que scénariste avec le réalisateur Raoul Peck. En 2018, il travaille à l'écriture de deux longs métrages : *Petit Papa* réalisé par Damien Manivel et *Panzi* réalisé par Marie-Hélène Roux.

En tant que formateur, Jean-René Lemoine enseigne l'art dramatique au Cours Florent et dirige régulièrement des ateliers pour comédiens au Théâtre de la Tempête, à l'ARTA, au Studio-Théâtre d'Asnières, ainsi que plusieurs ateliers pour les scénaristes à la Fémis.

