

Le seuil,
c'est comme
une respiration.
C'est la juste mesure :
ni trop en avant,
ni trop en arrière.

- Martine Dupé -

Par autan

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

Entretien avec Martine Dupé

Tu as rejoint le Théâtre du Radeau lors de la création de *Item*, en 2019. Connaissais-tu leur travail auparavant ?

Oui, absolument. Le premier metteur en scène avec qui j'ai travaillé, c'est Jean Rochereau [qui a joué dans de nombreux spectacles du Théâtre du Radeau]. J'avais une vingtaine d'années, nous étions installés à 40 km du Mans, la compagnie s'appelait Théâtre des Jacquous. On faisait de l'agit-prop, du théâtre hors des salles, dans la rue. Au même moment, nous avions des échanges d'ateliers avec Laurence Chable qui avait fondé Le Théâtre du Radeau [en 1977]. François Tanguy en devenait le metteur en scène [en 1982].

Plus tard, alors que je travaillais à Paris, quand j'ai découvert la mise en œuvre de François sur *Mystère Bouffe* [créé en 1986], au studio-théâtre de Vitry, j'ai été bouleversée par un tel déploiement poétique, je constatais également les métamorphoses des acteurs que j'avais

connus auparavant. Depuis, je les ai toujours suivis. À chaque création, j'étais envahie par un étonnement d'enfant. Il me semblait que mon esprit traversait des territoires inédits et pourtant très proches de nous qui regardions.

Lors de *Fragments Forains* [1989], j'ai fait la connaissance de Mady Tanguy, qui avait traduit pour le Radeau *Woyzeck* de Büchner – comédienne, entre autres auprès de Jacques Lassalle, elle s'était engagée pleinement pour le travail de François. Ce soir-là, elle m'a également parlé de sa fille, Isabelle Tanguy, qui était metteuse en scène et comédienne et qui avait travaillé avec Annie Fratellini. Elle nous a fait nous rencontrer et j'ai travaillé pendant des années avec Isabelle et sa compagnie, La Carriole. Nous faisons du théâtre sous chapiteau.

En 1995, il y a donc eu ce lien avec François : nous allions voir les créations du Radeau et lui venait voir le travail de La Carriole. C'est là que j'ai pu lui dire l'amour infini que j'avais pour son théâtre, combien le travail du Théâtre du Radeau m'avait marquée, m'accompagnait.

Est-ce que tu saurais dire ce que ce travail faisait résonner en toi ?

Peut-être que c'est ce qui se produit pour beaucoup de gens qui viennent voir et reviennent voir le

travail du Radeau : ça touchait à un endroit profond chez moi, ça saisissait mon âme, mon esprit, mon cœur. Et je ne comprenais pas pourquoi je ressentais une telle émotion. Cela me bousculait, me transformait. Encore aujourd'hui, je peux dire que je n'ai jamais connu cela ailleurs.

Je sentais, dans ce travail, un questionnement mais aussi un espoir en l'être humain, un constat cruel, lucide et magnifié. François a en lui un désespoir, une certaine colère – qui n'est pas tournée contre les gens, qui concerne, je dirais, « l'état du monde ». Mais ce désespoir, je voyais qu'il le transformait, le transfigurait et nous donnait le monde à voir sous toutes ses formes. Avec la distance et le souffle de l'humour, François retourne les clichés. Il travaille dans le détail du jeu et il touche juste. C'est une re-naissance de la tragédie avec une présence burlesque, mais jamais nommée. C'est une métaphysique qui naît de l'artisanat.

Je pense que son travail s'adresse à chaque personne d'une manière particulière, il ne résonne pas de manière générale. Si l'on vit l'expérience à l'endroit où on est assis dans la salle, en train de regarder le Théâtre du Radeau, si on se sent embarqué, c'est quelque chose de très profond qui agit en soi. On ne peut pas disséquer l'expérience, dire « ce sont les décors, la lumière, la musique, les mots, le jeu, le mouvement, l'architecture... » Oui, évidemment,

« Je sentais,
dans ce travail,
un questionnement
mais aussi un espoir
en l'être humain,
un constat cruel,
lucide et magnifié. »

c'est tout cela : c'est un ensemble. C'est une œuvre en mouvement, qu'il poursuit tous les deux ou trois ans, mais avec, à chaque fois, un extrême souci de changement. On ne peut pas être en dehors du temps présent. Si on fige les choses en pensant pouvoir définir ce qu'est le travail du Radeau, on se trompe forcément, puisque rien n'est tamponné, fixé, vissé, encadré. François réinvente un langage à chaque nouvelle création. Suivant l'état présent de notre monde. C'est troublant car dans le décor il y a encore la présence de certains bois, planches et panneaux de très longue date. François les nomme comme des compagnons de route.

Mais est ce qu'on demande à un peintre de changer sa vision, sa palette, même s'il traverse différentes périodes ?

Peux-tu parler de ces réinventions telles que tu les as vues au fil du temps ?

Je vois comment François travaille aujourd'hui : il y a un temps très long de lectures. J'ai l'impression que ça a toujours été comme ça : les auteurs sont des amis avec qui il philosophe. Il y a eu des créations où l'on n'entendait pas de mots préférés. Les acteurs parlaient en « grommelot », en langage inintelligible. Et c'était tellement surprenant, beau, drôle, humain, bouleversant. Ce que les gens

ne savaient pas c'est qu'il y avait là toute une bibliothèque derrière, un long travail pour les acteurs car les paroles étaient là, sous-jacentes, les poètes, les écrivains, les philosophes traversaient le plateau. C'était un « grommelot » profondément habité. Et puis les paroles sont devenues intelligibles, pas que du français d'ailleurs, dans plusieurs langues aux sonorités différentes. La parole reste un matériau. Sur *Item* il y a eu un grand travail sur la fréquence des voix. Depuis quelques années un « livret » est partagé avec les spectateurs. Il y a des auteurs que l'on retrouve dans *Par autan*, qui font partie de la palette du Radeau : Walsler, Kafka, Shakespeare, Dostoïevski. François évite de parler de « textes » sans doute parce que les mots couchés sur un papier n'ont aucun relief. C'est comme le mot « théâtre », François ne l'emploie pas, alors que pour moi, le Radeau est ce qu'il y a de plus théâtral, mais dans le sens vivant du terme – alors je l'emploie quand même. Mais pour le mot « texte », même si je pense qu'il ne devrait pas y avoir de mots interdits, je le comprends parce qu'il faut faire sonner la corde du violon, la partition dans les corps, la fréquence dans les voix et le mot « texte » réduit le champ d'action. C'est important les mots qu'il utilise ou non pour parler du travail, cela nous aide à nous défaire de nos habitudes.

Comment es-tu entrée dans le travail sur *Item* puis, aujourd'hui, sur *Par autan* ?

Après ma longue histoire de spectatrice, François m'a appelée en 2019 pour me proposer de faire partie du chantier d'*Item*. C'était un de mes rêves. J'étais à la fois sincèrement heureuse et très impressionnée par la pensée de François.

Je me disais que j'allais devoir travailler autrement. J'étais émue d'être à leurs côtés. Sur *Item*, j'ai vécu un ravissement total et une perte de tous mes repères. L'équipe au plateau – Laurence Chable, Frode Bjørnstad, Vincent Joly, Erik Gerken – m'a accueillie, entrouvert certaines portes, permis d'en être. J'étais parfois en train de regarder et écouter, à en oublier que j'étais sur scène.

Sur *Item* comme sur *Par autan*, nous avons commencé par un long travail de lectures avec la parole de François. Il pense en parlant. Il parle en pensant. Nous l'écoutons. En développant cette parole non linéaire, arborescente, il travaille déjà à la mise en scène et fait naître en nous des paysages mentaux. Il échafaude une sorte d'agencement. En parallèle, il y a constitution du Temps et de l'Espace. C'est un long cheminement. On ne sait pas toujours où on en est, où l'on est. On a l'impression, certains jours, de n'avoir pas travaillé, de patiner avec les mots ou avec l'espace.

Quand François fait des traversées de plateau cela ne veut pas dire «faites comme moi». C'est son corps qui nous parle. Il a une présence très forte au plateau, presque magnétique, entièrement là. On en saisit quelque-chose et même si ce n'est pas d'une compréhension immédiate, on sent que pour nous le geste s'effectuera. Il veillera à ce que cela se produise.

Au Théâtre du Radeau, on ne parle jamais de thématiques, de sujets, d'idées mais il y a une vision, une pensée politique avant même que nous, sur le plateau, on comprenne de quoi il est question. Dans *Par autan*, je pensais à la guerre.

L'évocation des paysages et de la nature est très présente aussi : la montagne, et le vent bien sûr...

Oui, la nature et les éléments. Cela nous remet à notre endroit, nous les humains : on n'est pas au centre du monde.

Tu as évoqué l'espace : peux-tu parler de la relation aux éléments qui sont sur le plateau et que les comédiens actionnent eux-mêmes ?

Certains acteurs participent à la construction avec François. On parlait de ce qui a changé dans le temps, je me souviens de spectacles du Radeau où tout se transformait sans cesse, comme une chorégraphie

« Je trouve bien de se dire qu'on est là au même titre qu'une couleur, un son, une musique. »

de la structure. Dans *Par autan* – et c'était déjà le cas dans *Item* –, il y a moins de mouvements de panneaux, ce sont plus les corps qui bougent à l'intérieur. Mais les cadres restent actifs au même titre que nous comédiens. La manière dont ils bougent est tout aussi importante que nos corps en mouvements. Et là encore, c'est un ensemble. En fait les panneaux, la musique, la lumière, ce sont des partenaires. François Fauvel et Typhaine Steiner à la lumière, Éric Goudard au son, jouent avec nous. C'est comme en peinture : il y a les couleurs, la palette, les pinceaux, la toile, le cadre, tout est important. Tout est « matériau », nous sommes des « matériaux ». Au départ, cela demande que l'on se débarrasse de nos savoirs et gestes. Et puis quand on trouve la fluidité avec le mobilier, le son, la lumière et les autres, ne pas se mettre en avant participe à quelque chose de joyeux. Nous ne sommes pas seuls ! Ce qui ne veut pas dire qu'on n'ait pas à faire un chemin particulier chacun. Nous avons des corps différents des voix différentes, nous sommes humains ! Je trouve bien de se dire qu'on est là au même titre qu'une couleur, un son, une musique. Il faut être présent et au bon endroit. Et ce n'est jamais fini, jamais achevé.

Comment se passe ce travail ? Qu'est-ce que tu cherches, ou qu'est-ce que vous cherchez ensemble ?

Oui, ensemble, justement parce que c'est une recherche de choralité et de présent. Cela s'ajuste dans l'instant, on n'est jamais là pour « refaire ». Si l'on est dans le passé, la nostalgie, ça ne marche pas. Si on se projette dans le futur, même juste dans le moment d'après, ça ne marche pas non plus. On peut dire ça du théâtre en général, que c'est un acte éphémère et au présent. Mais François en a une telle conscience qu'on en ressent le souffle.

Au sujet du second passage dans *La Noce* d'Anton Tchekhov, quand on a présenté *Par Autan* au Mans, il a dit : « Il ne faut pas déchirer la membrane ». Recherche du seuil. Pendant les répétitions, il m'a fait travailler « la cantatrice » – comme on l'appelle avec humour – avec la puissance de la voix. Maintenant il en reste des traces mais la parole n'est plus projetée. Le personnage devient figure, il n'est plus sédentaire, il fait un passage. J'écoute aussi ceux qui sont là depuis longtemps autour de François. On avance en même temps. On est tous conscients de cette singularité de l'écoute entre nous qu'il faut trouver, pas à pas. Exercice difficile, on doit se tenir ensemble au bastingage et creuser le sillon.

François ne nous dit jamais : tu vas entrer comme ça, aller en avant-scène, tu vas penser ça... Alors, quelquefois, on est comme au bord du vide. Il faut mettre l'angoisse de côté et se dire que ça va

arriver, quelque chose va s'effectuer. Et c'est arrivé sur *Par Autan*, il y a eu choralité. Finalement, ce vide est très important, il faut le laisser faire si possible, et, en parallèle, ça avance, dans l'esprit, dans les corps, dans le cœur, tout à coup, quelque chose advient. Ce n'est pas miraculeux, c'est du travail, c'est faire, acter, mettre un pied devant l'autre. En étant là où on est.

Quand quelque chose s'est « trouvé », qu'on a atteint cette choralité, le plus périlleux c'est de ne pas se figer dans cette forme, cette manière de dire et de faire un mouvement. François nous fait bouger les lignes et c'est très bien, parce qu'on ne peut pas enfile les boots et se dire : ça y est, c'est bon. On est en recherche constante.

Pour la première fois, un musicien joue en direct sur le plateau – Samuel Boré, pianiste. Qu'est-ce que sa présence a produit dans le travail ?

La présence de Samuel nous a encore plus portés vers la choralité. Je me souviens que François nous a dit : « Vous vous demandez ce que va faire Samuel ? C'est vous qui allez faire du piano comme Samuel. » Tout à coup, c'est un changement de perspective. C'est déplacer l'angle de vue, élargir. Samuel nous a permis de chanter. Il a apporté une autre manière de décliner les mots. Il y a eu une

circulation entre le piano et la musique enregistrée et cela sculpte un autre espace.

Avec Anaïs, le fait de chanter par exemple à la tierce un chant lyrique n'était vraiment pas évident pour nous, on ne l'avait jamais fait. Mais ce petit air de Mendelssohn [*Abschiedslied der zugvögel*], François voulait qu'on le fasse trois fois en boucle. Ce qui est important, c'est aussi la façon dont le chant arrive et comment il part. On se fait chasser. Cela nous donne la liberté d'être là, paradoxalement.

Quand tu as évoqué le travail sur « la cantatrice », tu as parlé de l'idée de « seuil », un mot qu'emploient aussi les autres personnes du Radeau. Peux-tu dire ce que ça représente pour toi, ce que tu cherches ?

C'est un mot que François emploie, c'est ce qu'il recherche. Le seuil, c'est comme une respiration. C'est la juste mesure : ni trop en avant, ni trop en arrière. C'est compliqué d'en parler parce qu'on pourrait penser qu'il suffit de se dire : « je fais semblant de ne pas jouer, je n'en fais ni trop ni trop peu, je ne joue pas », mais alors on ne voit que toi – et pas dans le bon sens ! Non, il faut être là, ici, maintenant, au seuil. Il faut être « avec », avec tout ce qui nous entoure et avec vous [le public dans la salle], on est sur un plan d'égalité avec vous. On n'est pas plus, pas moins.

« Pour moi, le Radeau, c'est une pensée en mouvement. Mais ce n'est pas intellectuel, c'est une pensée pleine de sensations, je pourrais dire "une pensée organique en mouvement". »

C'est peut-être ça, le seuil. En tout cas, pour moi. Je l'explique ainsi mais quelqu'un pourrait te dire complètement autre chose. Chacun son seuil.

Après une longue période de répétitions, comment vis-tu l'arrivée des gens dans la salle ?

Dans l'idéal, ça ne devrait rien changer, la recherche reste la même. Mais il y a une circulation différente, un autre partage. Il y a des passerelles et, si on les oublie, on ne peut rien trouver – encore que le mot « trouver » n'est pas juste, puisqu'il donne l'idée qu'on attend une forme de « résultat »... les mots sont toujours lourds de sens. Avec le Radeau, il y a quelque chose de profondément populaire dans cet acte – encore que l'on pourrait aussi questionner le mot « populaire » ! Je dis populaire dans le sens où ce n'est pas du tout un acte élitiste. Ce qui peut être déstabilisant, c'est l'idée qu'on ne va pas raconter une histoire, avec des personnages, des intrigues, avec une morale.

Je repense à mes émotions quand j'étais dans la salle, j'avais le sentiment d'être face à quelque-chose d'à la fois familier et mystérieux. Je trouve que c'est un sentiment commun sur le plateau ou dans la salle. Tout à coup, des choses qui étaient invisibles deviennent visibles. Il y a aussi des fantômes qui nous arrivent, je pense notamment

aux compagnons auteurs et musiciens : si la rencontre se fait là, dans l'instant, on est heureux.

Il y a ce même enjeu de présent en étant dans la salle : il faut accepter de se laisser surprendre ou porter, sans chercher le pourquoi...

Absolument, je pense que c'est une forme de liberté. Ce n'est pas simple de se débarrasser de ses tics et tocs. Mais quand on y arrive, quand il y a entre nous une vraie choralité, alors il y a cette liberté. Et le spectateur aussi peut être libre.

Si on impose des choses, des codes, au bout d'un moment, il y a malaise. Les gens entendent sans arrêt : tu dois comprendre ça, tu dois voir ça, tu dois ressentir ça... Alors, il n'y a pas cette liberté. Pour moi, le Radeau, c'est une pensée en mouvement. Mais ce n'est pas intellectuel, c'est une pensée pleine de sensations, je pourrais dire « une pensée organique en mouvement ».

Martine Dupé

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 14 novembre 2022

Entretien avec Anaïs Muller

Comment as-tu connu le Théâtre du Radeau ?

J'étais élève à l'école du TNB [Théâtre national de Bretagne, à Rennes, promotion 2012] et on nous a emmenés voir *Ricercar* à La tente [créé en 2007]. La tente est un espace du Théâtre du Radeau, qui peut être mobile]. J'ai eu un coup de foudre pour ce travail - je n'avais jamais vu cela avant. C'était très puissant de découvrir ce travail si poétique, si rare. J'étais vraiment bouleversée.

Pendant l'école, nous avons fait deux stages avec François [Tanguy]. C'était génial, j'avais adoré sa façon de nous faire travailler. Par la suite, il m'avait proposé d'être avec eux sur un spectacle, je crois que c'était *Item*, mais je ne pouvais pas. Alors, quand il m'a proposé de faire partie de *Par autan*, j'ai été très heureuse de rejoindre l'aventure.

Avais-tu vu les autres spectacles entretemps ?

Oui, j'ai vu *Onzième* [créé en 2011], *Passim* [2013] et *Soubresaut* [2016], je n'ai pas pu voir *Item* [2019],

mais je vais pouvoir le découvrir à Paris, en mai [à la MC93 – Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny].

Peux-tu dire ce qui t'a touchée dans ce travail, ce que tu as ressenti en le découvrant ?

J'ai été saisie par le rapport à la langue – je pense notamment à Laurence Chable qui est une comédienne incroyable. J'étais fascinée par le rapport entre la musique et les voix. Il y avait une beauté, une rareté. Les voix sont parfois presque recouvertes par la musique et, du coup, on doit tendre l'oreille. Au théâtre, on est plutôt habitués à ce que les textes nous soient projetés. Là, le fait de ne pas tout entendre facilement rendait le texte précieux, comme un trésor, qui nous était donné puis retiré parfois. Le relais avec la musique apportait beaucoup de poésie.

Mais il n'y a pas que le rapport au texte, c'était un tout : la musique, les costumes, la lumière, l'espace, les voix, les choix des textes... C'est la totalité de l'objet qui nous emmène, on est ému et on ne sait même pas pourquoi. J'étais profondément touchée, sans pouvoir précisément nommer ce qui m'attrapait à ce point. Cela m'avait beaucoup interpellée, que tout puisse exister sur le même plan : la lumière, le son, le corps.

Tu as parlé de deux ateliers avec François à l'école du TNB. Comment travailliez-vous ? Est-ce qu'alors la place de l'acteur était dissociée de cet ensemble dont tu parles ?

Je crois me souvenir que pendant toute la première semaine, nous avons travaillé uniquement sur les entrées et les sorties. À chaque fois qu'on faisait une entrée, il disait « non ». Je crois qu'on a entendu « non » pendant toute cette semaine ! On se trouvait nuls, on n'arrivait à rien. Mais c'est comme s'il avait déconstruit tout ce qu'on avait appris, ce qu'on croyait savoir faire, l'acteur que l'on pensait être. Ensuite, il a composé des espaces, dans lesquels il nous propulsait. Là, c'est génial, on est un peu comme des enfants dans un manège : on monte sur des planches, on fait du trampoline, on grimpe en haut d'une branche d'arbre. Au Radeau, ce sont les acteurs qui transforment l'espace, il n'y a pas de « machiniste ». Il y a un parcours presque acrobatique, une joie à bouger et traverser les panneaux, entrer et sortir des armoires... Il y a un côté magique et faire tout soi-même est assez jouissif : on est dans la machinerie, on est porté par la machine, on est soi-même la machine, on fait partie d'un « tout » qui bouge et on est une partie de la vague. On voyage avec le tout et, au bout d'un moment, on agit sur la chose mais on est agis par elle aussi, et c'est vraiment agréable.

Comment s'est passé le travail sur *Par autan* ?

Il y a eu un long temps de « travail à la table », énormément de lectures de textes très différents. Certains sont restés, d'autres non. Ensuite, on faisait des tentatives sur les textes. La construction se faisait par couches, par étapes. François est tout le temps en train de travailler et comme la scénographie est aussi importante que le choix des textes ou les mouvements des corps, nous sommes très dépendants de l'avancée de l'espace. François avance sur tous les plans en même temps. C'est particulier, et il faut accepter de rentrer dans un temps étiré.

Ce qui est incroyable, c'est que deux jours avant la première à Montpellier, d'un seul coup, tout s'est rassemblé. François a construit certains passages très vite, par exemple, la scène des trois femmes à la fin, qu'il surnomme « Les trois Parques » – sur un extrait des *Frères Karamazov* de Dostoïevski – est un moment que nous avons à peine travaillé. Alors qu'à l'inverse, certaines scènes ont été répétées pendant des semaines, comme le premier extrait de *La Noce* de Tchekhov : il y a une chorégraphie des corps, avec des portés. François adore sculpter les corps, les mouvements.

Avec le Théâtre du Radeau, on n'est pas face à une pièce, qui raconte une histoire, avec des

personnages, de la psychologie, etc. Saurais-tu dire ce que tu cherches quand tu es sur le plateau ?

Justement, j'essaie de ne pas faire du théâtre – alors que c'est du théâtre, évidemment, mais je dis cela dans le sens où l'on ne cherche pas l'incarnation d'un rôle qu'il faudrait creuser, avec une psychologie, etc. Là, il s'agit de traverser un espace en ayant conscience qu'on ne fait que le traverser. Il ne faut pas creuser trop à l'intérieur de cet espace. François nous dit : « c'est comme si vous deviez marcher à côté du texte, à la lisière ». On ne fait que traverser les espaces, les textes. Tout comme la musique traverse le plateau, nous traverse aussi. Il n'y a pas de prédominance. Il parle de « seuil », le seuil des voix notamment, comme une vibration à atteindre.

C'est très fin, c'est à la fois être présent et se retirer en tant qu'acteur – pour apparaître d'une façon différente. Par exemple, à un moment, je dis du Tchekhov – des paroles de *La Mouette*, de Macha et Nina, qui n'existent pas dans cette continuité dans la pièce - et il ne faut pas entrer dans l'incarnation, juste survoler le texte, un peu comme un rêve ou une mémoire de quelque chose, ou un fantôme qui passe, ou un désir de dire aux autres : « et si on jouait ça ? Je vous propose ces mots ». On passe dans les pas de quelqu'un mais sans appuyer, sans

« Je pense que c'est le rêve de tout acteur, de suspendre le temps. Là, parfois, c'est assez concret, ça peut arriver. Mais ça ne marche pas toujours. »

peser. Alors on a l'impression de disparaître pour apparaître autrement.

De toute façon, je ne suis pas sensible à la psychologie au théâtre. En réalité, être sur le plateau, c'est très physique et concret, alors que la notion de psychologie est abstraite. Le théâtre, pour moi, c'est concret, c'est de la pensée en actions et il faut savoir se laisser porter.

François sait très bien ce qu'il veut, ce qu'il cherche. Il ne veut pas voir les acteurs faire les histrions, il veut les voir glisser dans quelque chose. On est une part d'un objet global. En fait, c'est une recherche de simplicité. Mais ce n'est pas si simple d'y arriver, il n'y a pas de recette toute faite, ça prend du temps.

Je dis « ne pas faire de théâtre », mais il utilise tous les outils du théâtre. Il n'y a pas de personnages, mais il y a beaucoup de costumes. J'ai l'impression qu'ils prennent en charge énormément de choses : ils créent eux-mêmes des corps, on peut disparaître dedans et peut-être qu'un personnage apparaît d'une autre manière. Une fois qu'on se glisse dedans, quelque chose existe – mais qui n'a pas besoin de se raconter, de se justifier. C'est là. Parfois, ça amène de la poésie, ou de la drôlerie.

Pendant les répétitions, c'est un pan important du travail : essayer des costumes, des perruques, travailler sur des assemblages, créer des éléments

avec du fil, du papier... Jusqu'à ce qu'une figure apparaisse.

Comment se fait le travail avec les partenaires dans la construction des tableaux ?

Il y a une forme d'improvisation, au début. On peut proposer des choses, dont certaines resteront. Mais souvent, c'est François qui nous dit précisément ce qu'il faut qu'on fasse, dans les corps. Cela dépend des tableaux. Comme je te disais, il a sculpté, vraiment comme de l'orfèvrerie, la première scène de *La Noce*. Parfois, on travaille de manière très détaillée, presque comme des danseurs. D'autres fois, il regarde les propositions des acteurs, il guide.

Comment perçois-tu le travail lors des représentations ?

Il y a une justesse à trouver tous ensemble. Il faut rester à l'écoute, être sur la même qualité, la même exigence. Il faut arriver à percevoir les gens dans la salle mais sans forcer le passage.

J'ai du mal à trouver les mots, c'est un endroit de travail très fin, difficile à nommer. Mais il y a une forme d'harmonie, de qualité de présent à trouver tous ensemble. Il faut être vigilant, ne pas se laisser embarquer par trop d'émotion : il ne faut pas

qu'elle prenne le dessus. Il faut rester dans ce que François appelle «le seuil», ne pas basculer dans sa propre émotion. Être là, avec les autres. En tout cas, j'essaie de trouver une harmonie avec les voix des autres, les corps des autres... Tout doit se mêler pour créer un objet qui va nous emmener – nous et le public – dans une qualité du temps, qui va être étiré. Et où chaque personne dans la salle va pouvoir projeter quelque chose.

Tu parles de «temps étiré». Je trouve que la relation au temps est effectivement très particulière quand on assiste au travail du Radeau. Tu as dû l'éprouver en voyant les précédents spectacles; comment le traverses-tu de l'intérieur?

Oui, j'ai vraiment ressenti cela en tant que spectatrice. De l'intérieur, je m'aperçois encore plus de l'équilibre entre tout : la lumière, la musique, les corps, les voix... C'est un ensemble qui fait que l'on a l'impression d'étirer le temps. Et puis, tout à coup, il y a des accélérations, la lumière change, la musique. De l'intérieur, il y a aussi des aspects très techniques. C'est l'ensemble de la structure qui devient une grande matière dans laquelle on baigne tous, public et acteurs.

Je pense que c'est le rêve de tout acteur, de suspendre le temps. Là, parfois, c'est assez concret,

ça peut arriver. Mais ça ne marche pas toujours. Tout se déplace ensemble, tout est connecté. Il faut être dans une grande écoute du corps commun qui se déplace. Si un décalage se crée à un endroit, tout le reste vacille avec. En ce sens, c'est proche de la danse – de l'écoute que peuvent avoir les danseurs des corps des uns et des autres.

Le titre *Par autan*, évoque un vent du sud-ouest de la France, qui vient de la mer. François vous a-t-il proposé dès le début de travailler sur les bourrasques soudaines?

Non, je ne sais pas s'il l'avait prévu dès le départ, je ne pourrais pas répondre à sa place. Nous avons beaucoup lu la définition de ce vent, l'autan, qui peut changer brusquement d'intensité et dont on dit qu'il peut rendre fou. Et puis, à un moment, les gros ventilateurs sont arrivés. Quand on les a mis en marche pour la première fois, on jouait avec cet élément, on faisait des tentatives. Et puis il y a eu cette image de Laurence, qui traverse avec un tableau. C'était une évidence tout à coup, et c'est resté.

Mais ce vent est arrivé en milieu de parcours, pas au tout début. Est-ce que François l'avait prévu? Je serais incapable de dire comment il construit ses spectacles parce que c'est tellement de strates, de

couches... Et à un moment, tout s'accorde et prend sens, mais on ne l'a pas vu venir.

Sais-tu comment François a travaillé avec Samuel Boré, le pianiste ? Est-ce qu'il lui demandait de jouer tel passage de tel morceau ou étaient-ce des essais improvisés ?

François a une culture musicale incroyable, alors il y avait un réel aller-retour entre eux. François disait à Samuel : « j'aimerais entendre ça », des passages très précis. Samuel pouvait aussi lui proposer des morceaux. Et il y avait aussi le dialogue avec Éric Goudard [qui élabore le son avec François Tanguy], le travail des relais entre le piano et le son diffusé. Il y a toujours du dialogue, mais c'est François qui orchestre tout, qui a une vision globale.

Nous avons aussi pris des cours avec Samuel pour les parties chantées. Martine et moi ne sommes pas du tout chanteuses, alors il y avait à faire pour le Mendelssohn ! De plus, tous ensemble, nous avons beaucoup chanté autour du piano. Il n'en reste que deux petits passages dans le spectacle, mais ça a constitué une sorte de « training » quotidien, un temps d'écoute entre nous. C'était important.

Est-ce que François vous fait des « retours » après les présentations ?

Il écoute le spectacle en coulisses et il prend des notes. Oui, il fait des retours un peu à chacun ainsi qu'à tout le monde. Il nous parle aussi avant la représentation.

C'est ton premier spectacle avec le Théâtre du Radeau et, comme tu le disais, certaines personnes sont là depuis très longtemps – Laurence, qui a fondé la compagnie, Frode, François Fauvel à la lumière... Était-ce évident de rejoindre une équipe où des gens travaillent ensemble depuis des années ?

Samuel et moi étions les deux « nouveaux ». C'était bien d'être deux, ça n'a pas été difficile. On a pris du temps à prendre nos marques, mais on s'est glissés dans le mouvement. Je trouve qu'il y a une belle cohésion, chacun apporte des choses différentes. C'était agréable, de travailler avec des « habitués », cela se passe très bien, c'est comme s'ils nous guidaient un peu dans ce qui est nouveau pour nous. Je suis fière et heureuse d'être de cette aventure, avec cette équipe. C'est très joyeux, donc très agréable. Il y a une belle écoute, de belles personnes.

Anais Muller

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 10 novembre 2022

Extrait de notes sur le travail du Théâtre du Radeau (2015)

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

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

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

ceux qui sont ici et qui vont partager peut-être cet espace-temps.

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

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

La mémoire : collection de choses passées ou prisme par lequel le vivant se reconstitue en advenant à lui-même, dont il est le contemporain d'une manière ou d'une autre.

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

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

François Tanguy









Coproduction Théâtre du Radeau – Le Mans, Théâtre des 13 Vents – Centre dramatique national de Montpellier, La Comédie de Caen – Centre dramatique national, Festival d’Automne à Paris, Les Quinconces et L’Espal, Scène nationale du Mans, L’Archipel – Scène nationale de Perpignan, Théâtre National de Bretagne, T2G – Théâtre de Gennevilliers – Centre dramatique national

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Le Théâtre du Radeau est subventionné par L’État, la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) des Pays de la Loire, le Conseil régional des Pays de la Loire, le Conseil départemental de la Sarthe, la Ville du Mans. Il reçoit le soutien de Le Mans Métropole.

Production / Diffusion Geneviève de Vroeg-Bussièrre

Spectacle créé le 17 mai 2022 au Théâtre des 13 Vents – Centre dramatique national de Montpellier.

Tournée Perpignan, L’Archipel, Scène nationale, 25 et 26 janvier 2023 | Caen, La Comédie de Caen, Centre dramatique national, 2 et 3 février 2023 | Besançon, Centre dramatique national, 8 et 9 mars 2023

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 : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Pierre Estournet

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



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Par autan* sur les réseaux sociaux :

#ParAutan

Par autan

6 | 14 janv

Hall Grüber

Mise en scène, scénographie
François Tanguy

Avec
Frode Bjørnstad
Samuel Boré
Laurence Chable
Martine Dupé
Erik Gerken
Vincent Joly
Anais Muller

Élaboration sonore
Éric Goudard
François Tanguy

Lumière
François Fauvel
Typhaine Steiner
François Tanguy

Équipe technique de la compagnie : Régie générale François Fauvel | Régie lumière François Fauvel, Jean Guillet, Typhaine Steiner | Régie Son Éric Goudard, Landry Le Tenier

Équipe technique du TNS : Régie générale Antoine Guilloux | Régie plateau Charles Ganzer | Régie lumière Valérie Marti | Régie son Sébastien Lefèvre | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

Couture
Odile Crétault

Construction
François Fauvel
Erik Gerken
Jean Guillet
Jimmy Péchard
Paul-Emile Perreau

dans le même temps

FRATERNITÉ, Conte fantastique

Caroline Guiela Nguyen | Les Hommes Approximatifs

12 | 20 janv | Salle Koltès

l'autre saison

Carte blanche à Caroline Guiela Nguyen

Sam 14 janv | 11h | Librairie Kléber

Rencontre autour de son livre *Un théâtre cardiaque*
(éditions Actes-Sud)

Dim 15 janv | 15h30 | Cinéma Star

Deux projections

- *Les Engloutis* réalisé par Caroline Guiela Nguyen
- Le spectacle *SAIGON* en avant-première

spectacles à venir

Un sentiment de vie

CRÉATION AU TNS

Claudine Galea* | Émilie Charriot

17 | 27 janv | Salle Gignoux

Odile et l'eau

Anne Brochet

2 | 10 fév | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | tns.fr | [#tns2223](https://twitter.com/tns2223)