

TNS



Saison 20-21
Dossier de presse

© Christophe Raynaud de Lage

mauvaise

Coproduction

Texte

debbie tucker green

Traduction de l'anglais

Gisèle Joly
Sophie Magnaud
Sarah Vermande

Mise en scène

Sébastien Derrey

Avec

Océane Cairaty
Nicole Dogué
Jean-René Lemoine
Bénédicte Mbemba
Josué N dofusu Mbemba
Séphora Pondi

Dates

Du mardi 19 au mardi 26 janvier 2021

Horaires

Tous les jours à 19h
sauf dimanche 24 à 16h

Relâche

Vendredi 22

Durée

1h

Salle

Koltès

Contact

TNS | Audrey Meyer

03 88 24 88 40 | 06 49 53 89 10 | a.meyer@tns.fr

#mauvaise

Photos en HD bit.ly/TNS2021

TNS Théâtre National de Strasbourg

1 avenue de la Marseillaise 67000 Strasbourg | 03 88 24 88 00 | Tarifs de 6 € à 28 € | Accueil-Billetterie 03 88 24 88 24 | tns.fr

[@TNS_TheatrStras](#) | [TNS.Theatre.National.Strasbourg](#) | [TNSStrasbourg](#) | [TNS](#)

Générique

Coproduction

Texte

debbie tucker green

Traduction de l'anglais

Gisèle Joly
Sophie Magnaud
Sarah Vermande

Mise en scène

Sébastien Derrey

Avec

Océane Caïraty
Nicole Dogué
Jean-René Lemoine
Bénédicte Mbemba
Josué N dofusu Mbemba
Séphora Pondi

Dates

Du mardi 19 au mardi 26 janvier 2021

Horaires

Tous les jours à 19h sauf dimanche 24 à 16h

Relâche

Vendredi 22

Durée

1h

Salle

Koltès

Création le 19 janvier 2021 au Théâtre National de Strasbourg

Le texte est traduit et publié aux éditions Théâtrales, avec le soutien de la Maison Antoine Vitez.

La pièce *born bad*, créée au Hampstead Theatre de Londres le 29 avril 2003, est représentée en France par Séverine Magois, en accord avec The Agency, Londres.

Production migratori K. merado

Coproduction MC93 — Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis, Théâtre National de Strasbourg, T2G - Théâtre de Gennevilliers - Centre dramatique national

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

Collaboration artistique

Nathalie Pivain

Scénographie

Olivier Brichet

Lumière

Christian Brichet

Son

Isabelle Surel

Costumes

Élise Garraud

La pièce de debbie tucker green met en scène une famille noire : un père, une mère, trois sœurs, un frère. L'une des sœurs – Fille – veut exhumer un secret familial : elle pousse les siens à nommer ce qui s'est passé pendant l'enfance. À travers la violence sourde des silences et la circulation difficile des échanges tendus et heurtés, le secret fait résonner l'écho d'un terrible trauma, profond et inavouable. Sébastien Derrey, en créant ce texte, vise à montrer, dans une poétique scénique de l'affleurement, l'histoire familiale d'une blessure toujours ouverte et la volonté acharnée mais vulnérable de faire reconnaître cette blessure.

Lauréate du Prix britannique Laurence Olivier de la révélation théâtrale en 2004, debbie tucker green apparaît sur la scène anglaise au début des années 2000. Son œuvre dramatique est jouée en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis. Les éditions Théâtrales ont publié le texte *corde. raide*. Sébastien Derrey, longtemps dramaturge de Claude Régy, fonde la compagnie migratori K. merado en 2004 et crée des textes d'auteurs contemporains comme Eugène Savitzkaya, Pierre Guyotat, Frédéric Vossier, Nicolas Doutey.

LA SPEDIDAM est une société de perception et de distribution qui gère les droits des artistes interprètes en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

Action financée par la Région Île-de-France

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National
Avec le soutien du Fonds d'insertion pour jeunes artistes dramatiques, de la DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur et du Studio-Théâtre de Vitry

Questions à Sébastien Derrey

Extraits

Comment le texte de debbie tucker green, *mauvaise*, l'est-il parvenu ? Quel a été l'effet premier, immédiat à la lecture ?

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 [Pierre] 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 et 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 parler 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 Sawyers [doctorante préparant une thèse intitulée *Poétique et Politique chez tucker green* sur le théâtre « In-Yer-Face » de la dramaturge] 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 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. »

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 ?

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 les membres de 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.

.../...

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

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 ?

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 », 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.

.../...

Je sais que tu as une approche très particulière du jeu de l'acteur-riche 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-riche et de son jeu ?

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 ce que dit 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 extraordinaires 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. Cela 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 quasi impossible à prouver. C'est en général ce qui arrive dans les histoires d'inceste, quand la vérité éclate des années après les faits.

.../...

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

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 Middeke [professeur de littérature anglaise à l'université d'Augsbourg en Allemagne] 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.

Sébastien Derrey

Propos recueillis par Frédéric Vossier,
conseiller artistique

L'intégralité des questions
est disponible dans le programme de salle.

Extrait du texte

SCÈNE 2
Trois chaises sur le plateau.
Fille et M'man.

FILLE Tu fais ta chienne
ch'te traite de chienne
t'as ton regard de chienne
ch'te traite de chienne.
Si t'as ton regard de chienne, c't air-là que t'as
à me regarder-
ch'te crame toi et ta chiennassrie- ch'te traite
encore rien à branler.
À te regarder me regarder en sale chienne que t'es.
J'veis t'laisser faire
et j'veis l'dire deux fois.
Et deux fois deux fois.
Et encore deux fois les deux fois deux fois- pour
toi- ta mère, et la mère de ta mère- toutes ces
chiennes de ta race qu'étaient
là avant et encore avant- et encore avant avant.
Depuis la première chienne de ta race de chiennes.
Dpuis la chiennerie première d'où t'es descendue.
Chienne.

M'MAN Dis pas ça.

FILLE Et j'veis l'dire comme si c'est rien, et j'veis l'dire
comme ça, comme le rien qu'c'est, comme le rien
qu't'es, comme le rien qu't'as essayé d'faire de moi.
Chienne.
Comme un gant.
Chienne.
Et j'veis t'laisser me regarder en face maintenant qu'tu
veux- tu veux ? Chais pas c'que tu veux voir, c'que
tu cherches- c'que tu cherches- c'que tu cherches à
voir ton reflet- ou bien c'est qu't'as pas d'ombre ?-
mais j'veis t'laisser regarder-

M'MAN je regarde pas

FILLE t'laisser me regarder un coup dans l'blanc des yeux-

M'MAN je te regarde pas

FILLE - maintenant. Maintenant tu t'sens- *comment* tu t'sens ?
Mainnant, tu t'sens capable- regarde...
Regarde.

M'MAN Y a rien à voir.

M'man recommence à fredonner son psaume.

FILLE Regarde...
Allez regarde.

M'MAN Et y a jamais rien eu à voir.

FILLE ... Regarde *bien*.
M'man la regarde.
Hein ?
Maintenant t'es prête... et maintenant tu veux-
maintenant t'as les couilles de m'calculer z'yeux dans
les yeux- femme à femme-

M'MAN ce que tu es ?

FILLE T'aurais pas cru j'y arrivrais ?- Femme à femme-
chienne à chienne.

Vas-y mate.
J'veis t'laisser.
T'laisser me regarder.

M'MAN M'appelle pas comme ça.

FILLE T'es la reine des chiennes, assume

M'MAN m'appelle pas ça

FILLE elle a un truc à dire la chienne on dirait la chienne
elle peut pas s'retnir, peut pas s'retnir elle et sa
chiennassrie- pas vrai.
Pas vrai ?
La moindre mini micro occase d'ouvrir ta sale
bouche tordue de chienne qui fait la tronche et
j'entends rien qu'les chienneries qu'tu dégueules-
qui dégoulinent de ton haleine de chienne- ces
chienneries entre tes dents qui m'déchirent dedans-
tu m'déchires avec tes chiennes de prières et ton
psaume pourri- qui vient m'narguer où que chuis,
genre c'est pour ma gueule.
Genre j'ai envie-
regarde-moi-
genre j'ai envie d'entendre, genre j'ai vraiment
envie d'entendre ça d'toi.
Encore une fois.
Genre t'as un truc à dire.
Mainnant.
Regarde-moi. Allez.
Genre là maintenant t'as tout un tas d'trucs à m'dire
à me regarder en sale chienne que t'es genre ça te
coûtrait de regarder ailleurs.
Et même pas ch'te fais raquer. Gratos. Même pas
ch'te fais raquer, hein ?
Tu vois pasque, de toi sale chienne ch'préfère avoir
rien que trois fois rien- moins risqué d'avoir que
dalle qu'espérer et attendre un truc et avoir que tchi
au final

M'MAN tu m'appelles ce que je suis.

FILLE C'que j'viens d'faire.

M'MAN Appelle-moi ce que je suis.

FILLE Tu fais ta chienne, ch'te traite de chienne

M'MAN appelle-moi ce que je suis.

FILLE T'as ton regard de chienne, ch'te traite de chienne

M'MAN appelle-moi ce que/ je suis

FILLE tu parles trop comme la sacrée chienne que t'es

M'MAN ou c'est qu'tu peux pas ?

FILLE Chienne tu as été.

M'MAN Allez.

FILLE Chienne tu es.

M'MAN Allez.
Appelle-moi ce que je suis.
Appelle-moi- ce que je suis...
Appelle-moi maman, alors.

Noir.



© Christophe Raynaud de Lage

Séphora Pondi et Océane Caïraty

Questions à Séphora Pondi

Quelles ont été tes impressions à la première lecture de *mauvaise* ?

J'ai éprouvé un énorme enthousiasme. Je me réjouissais du défi théâtral car Debbie Tucker Green propose toute une architecture musicale et syntaxique. C'est une langue dont on ne saisit pas d'emblée le sens littéral, car elle construit une écriture mâtinée d'argot, d'accents, de répétitions : c'est prodigieux.

Ceci étant dit, il y a une seconde lecture, plus organique, qui a cheminé en même temps, et a clarifié l'ensemble : une fille, nommée comme telle, retourne dans sa famille et réclame la reconnaissance de celle-ci, suite aux viols qu'elle a subis de la part de son père.

.../...

Comment abordez-vous ce texte avec Sébastien Derrey ? Comment vous dirige-t-il ? Quel est le processus de travail ?

Nous avons passé un certain temps à la table, accompagné-e-s des traductrices, afin de démanteler la matière. Il était primordial de trouver une façon commune de dire et de décoder ; nous avons beaucoup lu, scène après scène, afin d'élucider « comment ça sonne ». La richesse supplémentaire venant du fait que chaque rôle a son phrasé, son rythme. Tout étant un choix, du silence à la virgule.

Sébastien Derrey a veillé à la précision chirurgicale et musicale du texte, et nous nous sommes tous mis au diapason.

Par ailleurs, les répétitions étaient nourries de lectures, d'essais liés à l'inceste, mais aussi de

littérature, l'écoute d'un podcast, le visionnage de films tournés par l'autrice. Sébastien Derrey avait fait un travail important en amont. En outre, nos conversations collectives convergeaient vers des réflexions sur le patriarcat, l'enfance, le sacré, le féminisme et l'esthétique...

Comment abordes-tu et construis-tu ton personnage ?

J'aborde mon rôle par le texte, simplement. Je cherche d'abord le concret, l'adresse, le rythme. Ce qui se joue face au partenaire, je me nourris de ce qu'il me renvoie.

Par la suite, Fille se construira de manière fragmentaire, plutôt par images que par définition.

Je vais noter un titre de chanson sur un cahier, souvent du rap, quelque chose de rude, d'électrique. Regarder Dominique Blanc chez [Patrice] Chéreau et voir ce corps de reine qui s'effondre. J'ai tenté de me connecter à ma propre violence ou à mon propre sentiment d'exclusion, d'impuissance.

J'ai regardé des photos de moi enfant, appréhendé l'espace de jeu en cherchant les angles, les diagonales. Ce qui me met à la marge. Le bord plateau, le fond radical ou alors le trop-près d'un acteur, dans une intrusion embarrassante. Il y a souvent eu l'intuition d'un plateau dévalé de part et d'autre, il fallait un corps qui déborde. Le rôle de Fille m'a traversée de façon progressive et à la faveur d'inspirations soudaines, constituant, *in fine*, cette figure. Ce sont des aspérités. Qui n'appartiennent qu'à moi.

.../...

Debbie Tucker Green est d'origine jamaïcaine. C'est une pièce écrite exclusivement pour des acteur-ric-e-s noir-e-s. Ressens-tu depuis quelques années des évolutions dans le théâtre public concernant une représentativité enfin juste de la pluralité humaine qui est, pour la philosophe Hannah Arendt, « la loi de la terre ». Toi, en tant qu'actrice, peux-tu témoigner ?

Je crois appartenir à une époque bénie. J'appartiens aussi à une époque horrible, qu'on se le dise. Mais j'ai de la chance. J'avais vingt-cinq ans lors du mouvement #MeToo et, quand la question de la diversité dans le milieu théâtral est apparue de façon médiatique et a été posée en actes par le programme initié par Stanislas Nordey [1er acte en 2014], j'avais alors vingt-et-un ans. J'étais très jeune et avais l'impression d'arriver au moment précis où une rupture allait s'opérer et où des moyens effectifs étaient mis en place pour remédier à cette injustice.

Pour les gens de ma génération, acteurs et actrices en formation, qui ont bénéficié du programme, je pourrais dire que ça a été décisif. Je ne dis pas qu'on n'aurait jamais travaillé sans, mais cette expérience a une influence

incontestable sur nos parcours.

Il me semble que la question de la diversité aujourd'hui n'est que l'arbre qui cache la forêt. Le vrai chantier étant de questionner l'invisibilisation des minorités dans toutes les strates de la société, et de quelle façon, et dans quel but. C'est une question plus souterraine qu'il faut aborder et c'est celle du rapport à l'altérité. J'invite d'ailleurs les lecteurs de cet entretien à écouter le podcast « Kiffe ta race » de Rokhaya Diallo et Grâce Ly. Ce sont deux journalistes, respectivement noire et asiatique, qui décortiquent à chaque émission les problématiques liées à la « race » en tant que construction sociale. La race biologique étant une aberration absolue. La race est une construction, une fiction politique, établie pour créer du privilège ou de la discrimination. Ainsi, comme toute construction, il est possible de la déconstruire. Dans ce podcast, il existe deux épisodes qui sont précisément consacrés aux arts de la scène et au cinéma.

Séphora Pondi

Propos recueillis par Frédéric Vossier, conseiller artistique et littéraire

« La race est une construction, une fiction politique, établie pour créer du privilège ou de la discrimination. Ainsi, comme toute construction, il est possible de la déconstruire »

- Séphora Pondi -



Nicole Dogué, Bénédicte Mbemba, Jean-René Lemoine

© Christophe Raynaud de Lage

debbie tucker green

Parcours

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 textes : *truth and reconciliation* ; *nut* ; *hang* ; *a profoundly affectionate...* ; *ear for eye*.

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 Péliissier et Kelly Rivière, pièce lauréate du prix Domaine étranger des Journées de Lyon des Auteurs de Théâtre 2019 (éditions Théâtrales).

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* est créée à la MC93 — Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis dans une mise en scène de Sébastien Derrey en 2020. *lapider marie* a notamment été mise en scène par Rémy Barché dans le cadre du projet itinérant du Groupe 42 de l'École du Théâtre National de Strasbourg.

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 une adaptation de sa pièce *random*).

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.

Sébastien Derrey

Parcours

Sébastien Derrey débute en 1994 comme assistant avec Marc François. En 1996, il devient dramaturge de Claude Régy et le reste pendant treize ans : de *La Mort de Tintagile* de Maurice Maeterlinck jusqu'à *Ode Maritime* de Fernando Pessoa, en 2009.

Parallèlement, il est acteur pour Marc François (*La Mort de Pompée* et *Cinna* de Pierre Corneille en 1994 ; *Macbeth* de William Shakespeare en 1996 ; *Le Roi sur la place* d'Alexandre Blok en 1998), pour Noël Casale (*Ce qui n'a pas été écrit* d'après Virginia Woolf en 1995 ; *Le Pont de Brooklyn* d'après Leslie Kaplan) qu'il assiste également (*Clémence* de Noël Casale en 2000), David Lerquet (*L'Association provisoire* en 2001-2002), Serge Cartellier (*Agatha* de Marguerite Duras en 2003).

Passionné par la langue des signes française, il anime de 2006 à 2016 des ateliers de théâtre pour sourds et malentendants. Il intervient aussi dans différents conservatoires et écoles de théâtre.

Il met en scène pour la cie migratori K. merado : *EST* d'Eugène Savitzkaya en 2005, *Célébration d'un mariage improbable et illimité* d'Eugène Savitzkaya en 2006, *EN VIE, Chemins dans la langue* de Pierre Guyotat en 2010, *Mannekijn* de Frédéric Vossier en 2012. À la suite de ce projet, Frédéric Vossier écrit *Tahoe* pour la compagnie migratori K. merado comme une suite à *Mannekijn*. Les deux spectacles forment un diptyque. En 2016, il crée *Amphitryon* de Heinrich von Kleist. En 2019, il met en scène *Je pars deux fois*, de Nicolas Doutey.

Il travaille parallèlement avec d'autres équipes, notamment en tant que collaborateur artistique, avec Stéphane Olry et Corine Miret, de La Revue Éclair pour le projet *Le Cercle*, et pour la création de *La Tribu des lutteurs, Pièce d'actualité n°7* à La Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers (2016). Il participe en tant que metteur en scène au projet *Violente(s)*, commandité par Notoire-Thierry Bédard (création prévue en 2021).

Ses mises en scène

EST de Eugène Savitzkaya
Créé en 2005 au Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet

Mannekijn de Frédéric Vossier
Créé en 2012 au Théâtre l'Échangeur à Bagnolet

Célébration d'un mariage improbable et illimité de Eugène Savitzkaya
Créé en 2006 au Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet

Tahoe, de Frédéric Vossier,
Créé en 2013 au Théâtre l'Échangeur à Bagnolet

EN VIE/Chemins dans la langue de Pierre Guyotat, adaptation de Sébastien Derrey, d'après les textes de Pierre Guyotat, Montesquieu et Buffon
Créé en 2010 au Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet

Amphitryon de Heinrich Von Kleist
Créé en 2016 à La Commune - Centre dramatique national d'Aubervilliers

Je pars deux fois de Nicolas Doutey
Créé en 2019 au Théâtre de l'Échangeur à Bagnolet

SPECTACLES SUIVANTS

SUPERSTRUCTURE

Création au TNS | Coproduction

D'après *Gratte-ciel* de Sonia Chiambretto

Mise en scène et scénographie Hubert Colas

21 | 30 janv

Salle Gignoux

LA SEPTIÈME

D'après 7 de Tristan Garcia

Adaptation, mise en scène et lumière

Marie-Christine Soma

3 | 12 fév

Salle Gignoux

DEKALOG

Création au TNS | Production

D'après les récits de

Krzysztof Kieślowski

et Krzysztof Piesiewicz

Adaptation et mise en scène Julien Gosselin*

4 | 14 fév

salle Koltès

Bajazet, en considérant le Théâtre et la peste

Coproduction

Présentée avec le Maillon,

Théâtre de Strasbourg - Scène européenne

D'après Jean Racine et Antonin Artaud

Adaptation et mise en scène Frank Castorf

17 | 21 fév

Le Maillon

PARAGES | 08

La revue du TNS

Parution : décembre 2020

Parages est une revue de réflexion et de création consacrée aux auteur·rice·s contemporain·e·s.

Ce numéro propose deux *focus* : l'un porte sur un auteur majeur de notre temps, Martin Crimp, et l'autre, sur Les Solitaires Intempestifs, maison d'édition dont on peut reconnaître le rayonnement et la richesse du catalogue.

Contributeur·rice·s

Fabienne Arvers | Rémy Barché

Sarah Cillaire | Hubert Colas

Martin Crimp | Jean-Louis Fernandez

Julien Gaillard | Claudine Galea

Bérénice Hamidi-Kim | Jean-Luc Lagarce

Hugues Le Tanneur | Élisabeth Mazev

Fanny Mentré | Olivier Neveux

Christophe Pellet | Pauline Peyrade

Olivier Py | Dominique Reymond

Marie-José Sirach | Jean-Pierre Thibaudat

Frédéric Vossier | Alice Zeniter

Prix à l'unité **15€**

Prix à l'abonnement **40€** pour 4 numéros

Diffusion et distribution

Vente à l'unité : tns.fr/parages

et les sites de vente en ligne ou en librairie

Par abonnement : tns.fr/parages

ou auprès de Nathalie Trotta 03 88 24 88 43

ou n.trotta@tns.fr

* Metteur en scène associé au TNS