

La fraternité,
c'est une forme
de réparation qui
s'opère aujourd'hui,
pour le passé
et donc pour le futur.

- Caroline Guiela Nguyen -

**FRATERNITÉ,
Conte fantastique**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 22-23

Entretien avec **Caroline Guiela Nguyen**

Le spectacle *FRATERNITÉ, Conte fantastique* s'inscrit dans un cycle de créations initié en 2019. Peux-tu parler des différentes formes de ce projet ?

La première création est un film, *Les Engloutis*, que nous avons tourné à la maison centrale d'Arles avec des détenus et des comédiens de l'extérieur [Caroline Guiela Nguyen y intervient depuis 2014. Elle a écrit et réalisé le film en 2020, avec la compagnie Les Hommes Approximatifs et la production Les Films du Worso]. Dans cette fiction, on assiste au retour de personnes disparues depuis cinquante ans, lors des «Grandes Eaux». Elles découvrent les messages laissés par leurs proches durant toutes ces années - c'est, en quelque sorte, l'histoire de la vie qu'ils n'ont pas vécue.

Dans *FRATERNITÉ, Conte fantastique*, le point de départ est le même : pendant la «Grande Éclipse», la moitié de l'humanité a disparu. Là aussi, on ne sait pas où sont passés les gens. Mais cette fois,

on se place du côté de ceux qui attendent, qui se demandent où sont leurs proches et s'il est possible de les atteindre, de leur adresser des messages.

Le troisième opus est une création avec des comédiennes de la troupe permanente de la Schaubühne de Berlin, *KINDHEITSARCHIVE* [*Enfance-archive*, spectacle créé en octobre 2022], qui parle de l'adoption – tant du point de vue des adoptants que des adoptés en quête de leur origine, et des gens qui les reçoivent. [Caroline Guiela Nguyen est artiste associée à la Schaubühne de Berlin, ainsi qu'à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris, au TNB à Rennes, à la MC2: Grenoble et au Piccolo Teatro à Milan, et la compagnie Les Hommes Approximatifs est associée à La Comédie – Centre dramatique national de Reims.]

«Fraternité» est un mot monumental. Comment as-tu eu le désir d'en faire le point de départ du travail ?

J'aime tout dans ce mot. Je l'aime à la fois pour ce qu'il raconte et ce qu'il ne raconte pas. Il est très concret et a aussi une dimension spirituelle. On peut penser à la Bible, Caïn répondant à Dieu qui lui demande où est Abel : «Suis-je le gardien de mon frère ?» – alors même qu'il vient de le tuer. Il ouvre des pistes très vastes. Si on lit la devise de la France, Liberté, Égalité, on voit à peu près ce que

ça signifie. Avec le mot «fraternité», il reste une zone d'interprétation qui appelle à la recherche et au récit. Souvent, on compare la fraternité à la solidarité. La solidarité est évidemment une chose très belle et forte, on a vu notamment en temps de pandémie à quel point elle est nécessaire. Mais la solidarité se solde dans l'ici et maintenant, concerne les vivants; elle apporte de l'aide au présent. La Fraternité peut dépasser le contemporain, concerner une chose qui a eu lieu cent ans plus tôt.

En travaillant sur l'idée de disparition, j'ai été saisie par la démarche de Cristina Cattaneo, qui est médecin légiste et s'investit dans l'identification des corps des migrants noyés en Méditerranée. Elle fait ce travail remarquable dans une indifférence quasi-générale. Il y a évidemment des décès récents mais aussi de bien plus anciens, remontant parfois à des centaines d'années. Elle parle du besoin fondamental d'identifier les morts et leur donner une sépulture. C'est un acte de fraternité qui traverse les âges. Je pourrais aussi parler du service de Rétablissement des liens familiaux [RLF] de la Croix-Rouge, qui aide les gens ayant perdu le contact avec un proche – que ce soit récemment ou même pendant la Seconde Guerre mondiale. La fraternité, c'est une forme de réparation qui s'opère aujourd'hui, pour le passé et donc pour le futur.

« Depuis le début de la compagnie, il y a ce désir et cette nécessité absolus : amener sur le plateau des gens qu'on n'y voit habituellement pas. »

Partant du mot « fraternité », comment as-tu constitué l'équipe des interprètes ? Il y a des actrices et acteurs dont c'est le métier, mais d'autres qui n'avaient peut-être pas fait de théâtre avant...

Sur les treize interprètes, il y en a plusieurs qui non seulement n'avaient jamais fait de théâtre mais même n'y étaient jamais allés – c'est le cas, par exemple, de Nanii, Maïmouna Keita, Alix Petris, Mahia Zrouki [remplacée pour les représentations au TNS par Yasmine Hadj Ali]...

J'aime l'enchaînement des deux questions, sur le mot « fraternité » et sur l'équipe, parce que le lien est évident : la condition absolue était de s'interroger sur la fraternité avec un groupe de personnes qui viennent d'horizons sociaux, culturels, spirituels, géographiques totalement différents. Interroger la fraternité avec des gens qui sont tous de la classe moyenne supérieure, qui sont de gauche, intellectuels... au final, ce n'est pas un véritable endroit de travail. Alors que réunir des gens qui ont une pensée du monde qui va dans des directions multiples, trouver ce qui va nous relier, trouver ce qu'est être frères ou sœurs – parce qu'évidemment j'entends aussi la sororité dans la fraternité –, c'est un véritable enjeu.

Donc, la constitution de l'équipe était la base même du spectacle. Depuis le début de la compagnie,

il y a ce désir et cette nécessité absolus : amener sur le plateau des gens qu'on n'y voit habituellement pas. Mais ça demande du temps. Constituer l'équipe nous a pris deux ans – avec, en plus, tous les problèmes liés au COVID-19.

J'ai passé des heures sur Instagram à échanger avec de jeunes rappeuses. Nous avons fait ce qu'on appelle du « casting sauvage » : aller dans des centres sociaux, observer, nous déplacer et tenter de repérer des gens... Nous voulions qu'il y ait des personnes très jeunes et des personnes âgées, des langages différents, qu'on puisse entendre des langues du Maghreb ou d'Afrique subsaharienne... J'avais envie de trouver des gens qui parlent le bambara, des jeunes femmes qui sont de la troisième génération d'immigration d'Afrique du Nord... J'ai dû rencontrer bien plus de deux cents personnes. Au final, il y a effectivement des gens de tous horizons et de tous âges.

Constituer une équipe, c'est aussi commencer à rêver à des gens ensemble... Par exemple, je rencontre Maïmouna et j'ai envie de la voir improviser avec Dan Artus, ou je me dis que la présence de Saaphyra irait très bien avec celle de Boutaina El Fekkak... C'est un groupe : on ne choisit pas des gens uniquement pour ce qu'ils sont, on cherche comment l'ensemble va créer de la rencontre.

Parfois, il y a des scènes que j'aime, où l'important n'est pas seulement ce qui a lieu en termes d'enjeux dramatiques fictionnels. J'aime voir, par exemple, Nanii – une jeune femme rappeuse de vingt-deux ans – essayer d'aider Anh Tran Nghia – une femme vietnamienne de quatre-vingts ans qui a été cuisinière – à laisser en héritage une lettre pour le président du futur. La rencontre de ces deux femmes me touche.

Ce qui unit au départ tous les personnages, c'est la douleur face à la disparition d'un proche. Es-tu partie de ce sujet universel pour faire adhérer les gens au projet, créer un point d'ancrage commun ?

Je ne l'ai pas formulé ainsi, je n'ai pas raconté une histoire, etc. Enfin, si, puisque ce qui était au centre immédiatement était : une blessure commune à tout le monde. Et, à partir de là, comment est-ce que ce groupe d'humains – quel que soit l'espace social ou culturel de chacun – s'organise pour tenter de penser et de panser cette blessure ?

Mais à vrai dire, j'ai du mal à répondre à ta question, parce que le plus compliqué n'était pas tant, dans un premier temps, de parler de sujets, de thématiques... Quand des gens ne sont jamais allés au théâtre, la première chose à faire n'est pas de les rallier du point de vue « dramaturgique » à

un projet ! Tu parles d'adhésion, je dirais que c'est l'adhésion non pas à un sujet mais au théâtre lui-même qui a été le plus compliqué à partager. Comment travailler avec des comédiens qui n'en sont pas, des gens qui sont tellement loin du théâtre ? Pour eux, ce n'est pas leur vie. Le premier pas, c'est que le théâtre – et les personnes qui y travaillent, nous tous – leur paraisse moins lointain et abstrait, qu'ils puissent se dire : c'est un outil qui pourrait me parler, m'appartenir, que je pourrais m'approprier.

Pour y arriver, on passe effectivement par l'histoire, par ce que signifie perdre quelqu'un de proche, ce qui se passe quand on découvre le lieu, les autres personnes, etc. Mais, il faut le préciser pour qu'il n'y ait pas la moindre ambiguïté : dans nos spectacles, on ne raconte absolument jamais l'histoire des actrices et acteurs. Je n'écris pas leur vie et je ne me sers pas de leur souffrance personnelle pour leur demander de mettre leurs tripes sur le plateau – j'ai horreur de ça.

On pourrait presque dire que *SAIGON* racontait l'histoire d'un lieu, celui du restaurant – en réalité, deux restaurants, l'un au Vietnam et l'autre en France, à deux époques distinctes –, avec les gens qui y travaillent ou sont de passage. Ici, on retrouve cette idée que *FRATERNITÉ, Conte fantastique* raconte

« Je veux les écouter
parler, voir ce qui se
transporte à l'intérieur
de leur langue. »

l'histoire d'un Centre de soin et de consolation, à travers le temps. Peux-tu parler de l'importance des lieux dans tes spectacles ? À quel moment du travail ce choix mêlant scénographie et dramaturgie intervient-il ?

Le lieu est déterminant et c'est quasiment ce qui arrive en premier. Pour *SAIGON*, le premier déclic m'est venu dans un restaurant vietnamien en France ; j'ai réalisé qu'un tel endroit était forcément habité de nombreuses histoires, liées au passé comme au présent... Sur *KINDHEITSARCHIVE*, le projet avec les comédiennes de la Schaubühne, je savais avant même d'écrire la première ligne du texte que tout allait se passer dans un « Bureau international de l'enfance », lieu imaginaire où sont archivées toutes les histoires des enfants adoptés et de leurs parents.

Pour *FRATERNITÉ, Conte fantastique*, il a très vite été question d'un centre social, que nous avons appelé ensuite « Centre de soin et de consolation » au vu de la situation. Dès le début, l'idée de faire de la science-fiction dans un centre social me plaisait beaucoup. Et, dans la réalité, le temps passé dans des vrais centres, à observer les gens qui y travaillent comme ceux qui y viennent, nous a nourris. Donc, oui, la pièce est comme un focus sur un tout petit endroit mais où des personnes de

tous horizons se côtoient, un endroit où les gens essaient de prendre soin les uns des autres.

Le choix du lieu est le point de départ. Ensuite nous y travaillons avec Alice Duchange [scénographe] pour créer des espaces de jeu, de projection, etc.

Le texte de la pièce est très écrit, avec un soin particulier pour que chaque personnage ait sa respiration, son rythme qui lui est propre. Commences-tu les répétitions avec un texte ou une trame écrite de bout en bout ou y a-t-il une part d'écriture de plateau ?

Je ne souhaite plus que l'on parle de nos spectacles comme de l'écriture de plateau parce que ça n'en est pas. Au démarrage, je n'ai pas tout écrit de bout en bout, les comédiens ont une sorte de « livret », qui contient les grands schémas narratifs de la fiction. Là, il y avait l'idée que tout se passait dans ce centre – avec les gens qui y viennent, les personnes qui y travaillent et des bénévoles –, l'idée de la machine pour les messages, l'idée qu'à un moment ils allaient devoir être obligés d'oublier, etc. Tous les grands axes de la trame étaient là.

Au premier jour des répétitions, rien n'est écrit en matière de dialogues, parce que j'ai besoin de passer du temps à les entendre les unes et les autres. Ce sont des personnes avec des langues, des

façons de parler différentes. C'est très important pour moi de ne pas «écraser» leur rythme, leur souffle, leur langage pour mettre ce qui serait mon «style» d'écrivaine. Je veux les écouter parler, voir ce qui se transporte à l'intérieur de leur langue. Après, quand j'ai l'impression de l'avoir vraiment dans l'oreille, je me mets à écrire les dialogues. Je le fais à partir de ce que j'ai vu au plateau, ce qui s'est trouvé, ce que j'ai perçu d'eux, mais c'est moi qui en assume l'écriture totale. En ce sens, c'est très différent de ce qu'on appelle l'écriture de plateau. Je trouve que c'est un terme qui a correspondu à une période et des démarches particulières, qui allaient en général dans le sens d'enlever au texte son importance centrale. Ici, ce n'est pas le cas, car comme tu le dis justement, le texte est très écrit.

Le thème de la disparition d'un être cher et de la douleur qui en résulte est souvent abordé au théâtre. Mais, dans *FRATERNITÉ, Conte fantastique*, la dimension de l'espoir est un moteur au moins aussi important car les disparus ne sont peut-être pas morts. Comment cette idée de créer une possibilité de retour t'est-elle venue ?

Là, c'est très concret. Je vais te raconter une chose dont je n'ai pas parlé : dans la famille de ma mère, pendant la guerre du Vietnam, une

personne a disparu – c'était l'oncle de ma mère, le frère de ma grand-mère. Il n'est jamais revenu mais il n'a jamais été retrouvé mort non plus. Vers la fin de sa vie, quand ma grand-mère avait vers les quatre-vingt-dix ans, elle attendait toujours le retour de son frère aîné. Il devait avoir dix ans de plus qu'elle donc, même s'il avait survécu à l'époque de la guerre, rationnellement, il devait être mort. Mais elle avait toujours l'espoir : pour elle, il allait revenir.

La question de la disparition est complètement différente de celle du deuil. Certaines personnes ont parlé de *FRATERNITÉ, Conte fantastique* en disant que c'était un spectacle sur le deuil. Évidemment, le spectacle appartient au spectateur et des gens peuvent ressentir cela mais, pour moi, il y a une différence fondamentale : en cas de disparition, on ne peut pas faire le deuil justement. On le voit avec les bébés volés sous le franquisme [de 1940 à 1950, voire jusqu'aux années 80, des bébés de familles républicaines étaient déclarés mort-nés et confiés à des familles franquistes] ou les disparus du Chili [sous la dictature de Pinochet et au-delà, jusqu'en 1995] et des autres dictatures d'Amérique latine... Et aujourd'hui, il y a des mères en Érythrée ou ailleurs qui attendent des nouvelles de leurs enfants disparus en Méditerranée...

« Qu'est-on prêt
à perdre pour l'autre ?
Ce qui me touche,
c'est que ces gens
sont prêts à tout pour
que les personnes
aimées reviennent. »

Tant que les gens n'auront pas vu le corps, la possibilité du retour est toujours là, mais l'impossibilité du deuil est toujours là aussi. Ce n'est pas que positif, pas que de l'espoir. Il y a le doute, qui peut être terrible à vivre, et l'impossibilité d'enterrer leurs morts – cela, pour le coup, a existé de tout temps au théâtre, ne serait-ce qu'avec *Antigone*.

Je pensais justement beaucoup à des ressorts de tragédie dans l'écriture, et une ouverture sur une dimension philosophique. Dans la deuxième partie, la machine MeMo offre une possibilité de retour des êtres chers mais il faut, pour cela, accepter d'abandonner ses souvenirs des êtres aimés. Et tu introduis là une notion de sacrifice de chacun au nom du bien commun car si des gens refusent, cela ne fonctionnera pas. Est-ce une autre manière de questionner la fraternité ?

Oui, tout à fait. Je n'aurais pas formulé les choses ainsi mais ce que tu dis sur les notions de tragique, de sacrifice, est très juste. Qu'est-on prêt à perdre pour l'autre ? Ce qui me touche, c'est que ces gens sont prêts à tout pour que les personnes aimées reviennent – quitte à les perdre, puisque les oublier, c'est une forme de perte. Le personnage d'Ismène pose la question : « Qu'est-ce que tu vas dire à ta fille quand elle va revenir mais que tu ne

pourras même plus la reconnaître ? » Et la réponse est : « Je lui dirai que sa mère aura été prête à tout pour qu'elle revienne. » Ce dilemme entre sauver la personne dans sa mémoire ou la sauver en vrai et pouvoir la serrer ne serait-ce qu'un moment dans ses bras est abyssal.

Oui, il y a cette situation terrible de devoir choisir entre la mémoire et l'avenir en quelque sorte...

Ici, c'est aussi le choix brutal entre la mémoire et l'oubli : qu'est-ce qui est le moins douloureux ? Qu'est-ce qui est le pire ? Il est impossible de répondre dans l'absolu...

Dans le titre, tu as choisi d'ajouter « conte fantastique » au mot « fraternité ». Est-ce justement pour pouvoir mettre les personnages dans des situations extrêmes et écrire un récit « futuriste » ? Ce qui n'est pas si fréquent au théâtre.

Les mettre dans des situations extrêmes, je ne l'ai pas pensé ainsi. Mais en tout cas, c'est une affirmation de la fiction. Sur la question du futur, Étienne Klein [physicien, philosophe des sciences et producteur de radio, né en 1958] dit que nous sommes dans une époque où l'on n'a jamais aussi peu envisagé le futur. Alors que ça s'est fait de tout temps. Même encore récemment, au XX^e siècle, il y avait une

fascination pour ce que serait l'an 2000. Là, nous sommes dans une période où tout est tellement difficile, où la possibilité du futur est tellement remise en question, que l'humain a quasiment arrêté de l'imaginer. Nos récits actuels de l'avenir sont cataclysmiques, apocalyptiques – pour des raisons très concrètes liées à l'écologie, la disparition des espèces... la pandémie... et maintenant à la guerre qui revient en Europe... –, la question du futur est difficilement envisageable. Or, partir d'un futur imaginaire, c'est aussi s'autoriser à imaginer ensemble ce que pourrait être l'ici et maintenant.

La relation au temps est d'ailleurs un axe majeur du spectacle...

Absolument, la relation au temps est toujours centrale dans notre travail. Elle l'était dans *SAIGON*, où on faisait cohabiter deux époques en alternance, elle l'est aussi évidemment dans ma dernière création qui concerne l'adoption. Il y a cette notion très importante d'un pont qui existe à travers les âges, de la coprésence à la fois de ce que l'on est aujourd'hui, de ce que les gens ont été et de ce qu'ils seront.

Dans cet univers de «conte fantastique», tu fais se croiser des situations très concrètes et des

ressorts narratifs très surprenants comme l'idée que tout s'arrête à un moment, parce qu'il y a une corrélation entre le cœur des humains et la marche de l'univers...

Pour moi, l'idée avec le conte est qu'on peut aborder des questions essentielles – la disparition, la mémoire, l'amour, etc. – avec une histoire que l'on pourrait raconter à un enfant. Je trouve beau de dire que le cœur de l'humain est relié à l'univers, c'est une manière poétique, fantastique, de créer du lien entre tout. Cette image poétique, j'aimais l'idée de la prendre au premier degré, de la rendre concrète dans l'histoire.

Je crois qu'un spectacle qui a des dimensions fantastiques peut ramener du concret de façon très forte. Quand il est dit «le cosmos devenait le miroir des cœurs», je pense bien sûr aux gens de la Croix-Rouge que nous avons rencontrés et qui, en nous parlant de l'attente des familles de disparus, disaient que, pour elles, le temps est comme gelé, comme suspendu.

Durant les représentations qui ont eu lieu, y a-t-il des retours de spectateurs et spectatrices qui l'ont particulièrement touchée ou étonnée ?

On a eu des retours très beaux et bouleversants d'une femme coréenne, comme d'autres gens en

Espagne : la question de la séparation, de la division, de la disparition... cela leur parlait très fort. Mais c'est compliqué de l'évoquer car je ne veux pas parler à leur place. Sinon, ce qui revient toujours, quand on parle de nos projets, c'est le rapport à l'émotion : il y a des personnes qui acceptent et même aiment que l'on aille vers cette dimension émotionnelle, cathartique... et d'autres qui sont complètement en refus de ça. C'était le cas sur *SAIGON*, ça l'est encore avec *FRATERNITÉ, Conte fantastique*.

Peut-on parler de la dimension politique de ton théâtre? Mais peut-être que le mot « politique » ne te plaît pas... En tout cas, vouloir questionner la fraternité, convoquer sur le plateau des gens que l'on n'a pas l'habitude de voir, faire entendre plusieurs langues, etc., c'est une démarche vraiment singulière et qui n'est pas uniquement liée à ce spectacle...

D'abord, je n'ai aucun problème avec le mot « politique », au contraire. Et c'est bien qu'on reparle des gens qu'on invite sur les plateaux, car c'est l'ADN de la compagnie. Justement, par rapport aux retours que nous avons eus, il y a eu une chose très concrète à l'Odéon-Théâtre de l'Europe à Paris. Nous avons pu faire une grande série de représentations et, en plus du travail des personnes qui travaillent

aux relations avec les publics (RP), nous avons bénéficié d'un important bouche-à-oreille. Il y avait, dans la salle, des gens qui entraient dans un théâtre pour la première fois et qui sentaient que ce qui était en train de se passer sur le plateau pouvait leur parler. Cela ne veut pas dire que ça leur plaisait forcément, mais, en tout cas, ça ne les excluait pas. Tout à coup, ils avaient l'impression que les personnes en question pouvaient être un peu eux. C'est une chose essentielle et, en ce sens, j'ai une vraie ambition politique avec nos spectacles. Pour moi, un spectacle politique n'est pas forcément celui qui va déclencher, le soir en sortant de la salle, des discussions sur l'intelligence des idées, sur la politique justement, etc. Ce n'est pas que cela. Ce qui est politique, c'est aussi ce qui agit à tous les endroits. Ne serait-ce que dans le processus de travail : faire venir sur le plateau des gens qui ne sont pas liés au théâtre, qui n'y vont pas. Et ces personnes qui sont sur le plateau représentent des visages et des corps qu'on ne voit pas. Tout à coup, on sort de l'invisibilité des gens, des langues, des corps...

C'est quand même fou que dans la plupart des stocks de costumes au théâtre, il y ait très peu de tenues de femmes qui soient au-delà de la taille 40. Cela raconte beaucoup sur les corps – des femmes encore plus mais des gens en général.

Alors, travailler sur les questions : qui met-on sur les plateaux? Quelles sont les histoires que l'on raconte avec ces personnes? Qui représente-t-on? On se rend compte que ça a un impact sur le public, ça fait bouger les choses. Je le sais, je le dis et je le revendique : modifier nos plateaux, penser à qui on représente, c'est politique. Le théâtre public, ce n'est pas uniquement faire des spectacles et envoyer des RP en banlieue pour faire venir des gens. Donc, oui, j'ai un grand engagement politique, et cela change aussi ma vie, et celle de toute la compagnie. Faire du théâtre avec des gens qui n'en ont jamais fait, qui peuvent avoir une forme de méfiance même du théâtre, c'est du temps, c'est de l'énergie.

Et c'est un budget différent. Heureusement, j'ai la chance d'être énormément soutenue et d'avoir des moyens. Mais en même temps, je suis contente parce que ces moyens, on les a parce que les gens reconnaissent que nos spectacles ont de la valeur *aussi* parce qu'ils y voient des gens qu'ils n'ont jamais vus... On nous confie des scènes magnifiques, dans des théâtres magnifiques, tout en sachant que notre désir absolu est de confier ces plateaux à ces « invisibles ». Donc, finalement, que ces moyens existent pour cela, c'est cohérent.

Effectivement, il y a ce qu'on voit sur le plateau et aussi tout ce que ça implique : le processus de travail est totalement différent...

Complètement. Aller chercher les comédiens est déjà un gros travail, aller les rencontrer, les convaincre... Cela implique aussi de faire appel à des traducteurs, parfois plusieurs en même temps – donc, c'est une autre temporalité de répétitions.

Et c'est le cas dès le début : on a répété pendant le Ramadan, donc il fallait faire une pause pour certains, pour casser le jeûne au coucher du soleil. Il y a ceux qui mangent sans gluten, d'autres hallal, les Vietnamiens qui eux, mangent du porc... les repas de l'équipe, c'est très sympathique mais ce n'est pas rien ! Ensuite, il y a l'accompagnement des tournées, des gens qui n'avaient jamais voyagé en train ou en avion... C'est un accompagnement à tous les postes de la compagnie – l'organisation, l'assistanat, la production... – qui est difficilement imaginable.

Et c'est normal parce qu'effectivement, on change l'espace social des gens – et ça peut parfois provoquer des bugs dans les cerveaux. Tout à coup, ce sont un peu des « transfuges de classe », en l'espace de même pas deux mois. Une personne vit en banlieue dans un certain milieu social et culturel et se retrouve soudain dans une

équipe, dans un environnement nouveau. Même si elle est dans les lieux les plus accueillants, les plus bienveillants – comme le sont les théâtres en général – tout à coup, pour elle, le monde change. Comment aborder ça? Il y en a qui sont très joyeux, d'autres que ça angoisse, ou qui se retrouvent dans des conflits de loyauté énormes... Il faut savoir accompagner le projet à tous les niveaux, c'est un travail de chaque instant pour la compagnie. Ce n'est pas conceptuel, ce n'est pas juste une photographie Benetton, c'est vraiment un engagement.

Là, pendant que je te parle, il y a à côté de moi le livre de Milo Rau – que j'aime énormément – et sur la couverture, il est écrit : « Il ne faut pas seulement représenter le monde. Il faut le changer. » [Milo Rau est un metteur en scène, réalisateur et essayiste suisse. Le livre en question, *Vers un réalisme global*, a paru chez L'Arche éditeur en 2021.] Je pense que déjà, avant de changer le monde, il faut voir comment on agit avec nos compagnies, nos petites entreprises : qu'est-ce qui bouge à l'intérieur d'elles et qu'est-ce qu'elles font bouger? On a la chance, avec le théâtre, d'être sur du local, de la proximité : SAIGON a été un très grand succès mais on parle de 90 000 spectateurs – un petit film de cinéma d'art et essai fait plus d'entrées. On est sur du local,

on touche un petit nombre de gens, alors comment est-ce qu'on agit précisément sur ces personnes et sur les équipes ? Qu'est-ce qu'on bouge vraiment, concrètement, dans la pratique du théâtre ?

Caroline Guiela Nguyen

Entretien réalisé par Fanny Mentré,
collaboratrice littéraire et artistique au TNS,
le 4 mai 2022

Questions à **Antoine Richard**

Vous êtes le créateur sonore du spectacle *FRATERNITÉ, Conte fantastique*. Comment concevez-vous la musique et le son ? Travaillez-vous en amont des répétitions ou uniquement à partir de ce qui a lieu sur le plateau ?

Pour ce spectacle comme les précédents, le travail de recherche et d'écriture a commencé longtemps avant le début des répétitions. Pendant ces presque deux ans de travail régulier avec Caroline et l'ensemble de l'équipe de création, nous avons construit peu à peu le cadre formel de notre fiction. Ce temps de travail préalable est très précieux pour moi car il permet une première recherche esthétique du son, que la temporalité des répétitions ne permet souvent plus (tout du moins aussi sereinement). C'est aussi et surtout un premier temps d'écriture musicale : avec Teddy Gauliat Pitois (co-compositeur) nous avons esquissé une très grande part des compositions que vous entendez dans le spectacle l'année précédant le début des répétitions. Cela nous a permis d'en

faire des maquettes assez abouties (nous avons même pu enregistrer un contre-ténor) qui ont pu être tout de suite utilisées et testées en répétition. Cela a permis aussi à Caroline de s'immerger dans «l'univers musical» très tôt dans le processus d'écriture (elle me dit souvent avoir besoin de la musique dans les oreilles pour écrire).

L'autre étape importante pour moi, c'est l'arrivée de la maquette de la scénographie. Il m'est difficile de rêver la création sonore d'un spectacle sans avoir une idée de l'espace dans lequel elle va résonner. La scénographie, c'est une mine d'informations qui me permettent de comprendre comment je vais travailler : quels vont être mes «outils», mon échelle, mes limites, et mon langage sonore... Pour *FRATERNITÉ, Conte fantastique* par exemple, nous sommes dans un lieu fermé, très haut de plafond, avec pour seule connexion à l'extérieur : des fenêtres (dont la lumière qui filtre est mystérieuse) et une porte au lointain qui donne sur un couloir... à la découverte de la maquette il y avait pour moi quelque chose de quasi religieux dans cette architecture, pouvant permettre l'utilisation de sons et musiques avec une longue réverbération, pourquoi pas à connotation sacrée... Le côté fermé implique aussi de penser au hors-champ, à ce qui sera perçu depuis l'intérieur de cet espace.

Par ailleurs, le fourmillement de détails – les bureaux, l'écran de la NASA, etc. – donne l'envie de travailler sur les sons rendant cet espace encore plus vivant et réaliste (des téléphones qui sonnent, des enfants dans les couloirs en off, l'interface sonore futuriste de la NASA et des machines...).

Pendant les répétitions, c'est la découverte! De la scénographie en taille réelle bien sûr, mais aussi et surtout des comédiennes et comédiens, de leur présence physique, vocale, leur énergie de jeu et les rythmes que cela induit... autant de nouveaux paramètres avec lesquels « composer » la bande-son. On s'est par exemple très vite rendu compte que la musique d'inspiration baroque venait écraser le propos et aplanir le jeu souvent très vif des acteurs, et qu'il fallait donc inventer un autre langage musical en contrepoint.

Comme pour les phases d'écriture, Caroline a besoin d'une présence musicale quasi permanente en répétition. Cela aide dans le processus fragile des improvisations, qui sont parfois très longues, à maintenir le cadre fictionnel et formel... une manière de sentir que la séquence en train d'être répétée n'est pas autonome et va prendre place à l'intérieur d'une plus grande histoire.

Mon travail consiste donc à avoir une présence en répétition pour permettre cela, et bien sûr de

continuer l'écriture sonore des musiques et sons au gré de l'avancée du spectacle. Sur une création de cette envergure il aurait été difficile de faire tout cela seul, c'est pourquoi deux personnes m'ont rejointes au plus fort des répétitions : Orane Duclos qui a assuré la régie de création, et Thibaut Farineau pour la finalisation du dispositif technique et la régie de tournée.

La dernière phase de création, souvent les deux dernières semaines, s'apparente à un travail de montage : on assemble les séquences répétées durant les mois précédents et commence pour moi un travail très intense de calibrage des musiques (certaines sont trop longues ou trop courtes), de mixage (trouver les équilibres lorsque se cumulent par exemple les voix des comédiens, celle du chanteur et celle d'un personnage en vidéo), de spatialisation des sons dont certains vont jusqu'à se déplacer dans la salle...

C'est véritablement là que tout prend forme, et le temps court de mise en œuvre implique d'être prêt et d'avoir toute la matière pour travailler.

Selon vous, quel est le rôle narratif du son, de la musique, dans un spectacle de théâtre? Et en particulier dans *FRATERNITÉ, Conte fantastique* ?

Le son, en tant que média, a par essence un potentiel narratif autonome : une voix enregistrée par exemple qui nous raconte une histoire... Mais sa dimension narrative la plus puissante est pour moi celle qu'il va créer dans l'imaginaire des spectateurs-auditeurs ; et c'est, il me semble, tout son intérêt au théâtre.

Chaque spectacle induit un rôle, une place, une écriture différente du son, qu'on sonorise par exemple les voix des acteurs ou qu'il y ait des musiciens sur scène...

Dans nos créations, on ne le cache pas, on accorde une place importante à la musique et son potentiel diégétique et émotionnel, comme c'est souvent le cas au cinéma. Dans les phases préparatoires, on échange d'ailleurs énormément de références de bandes originales. On travaille donc la musique de la même manière, en créant des thèmes, des sous-thèmes, des variations... dont certaines accompagneront par exemple un personnage, ou une situation récurrente...

Dans *FRATERNITÉ, Conte fantastique*, on est allés jusqu'à incarner la musique sur scène par la présence d'un chanteur contre-ténor et des chanteuses de rap.

La musique prend ainsi une dimension structurelle dans le spectacle, chaque partie a sa propre

couleur musicale, des chants ponctuent les grands chapitres, et de grandes et puissantes envolées marquent les temps forts.

Il me semble qu'elle influe sur la perception du temps également, et cette notion est particulièrement importante dans ce spectacle.

Le choix de la science-fiction comme esthétique nous a amenés à explorer les codes du genre, puis se les approprier. Il nous fallait amener cette histoire jusque dans les étoiles et nous avons eu envie de travailler à cela en empruntant au cinéma la puissance musicale d'une bande-son telle celle d'*Interstellar* [film écrit et réalisé par Christopher Nolan, sorti en 2014], et en cherchant en contrepoint la nuance et l'émotion fragile des chants sacrés d'inspiration baroque.

La musique ici contribue donc à la fois à donner une couleur très identifiable à cette histoire, tout en portant avec force les émotions des personnages et des situations.

Il en est de même pour les sons « non-musicaux », qui composent une grande partie de la bande-son du spectacle. La dimension futuriste nous a amenés à réfléchir à comment « sonneraient » les objets et machines dans 100 ans... et inventer notamment tout un langage sonore pour l'interface de la NASA, de la machine à message et de MeMo.

Il a fallu également inventer, en très étroite collaboration avec Jérémie Papin (éclairagiste), le son de ces éclipses incroyables, uniquement perçues depuis l'intérieur du Centre de Soins et de Consolation, dont les battements et pulsations se devaient de suivre très précisément les mouvements de lumières... J'ai pour cela travaillé avec des «sons» captés par les agences spatiales (pulsars, vents solaires, rayonnements électro-magnétiques d'étoiles...)

Pris indépendamment et hors du spectacle, tous ces éléments sonores et musicaux resteraient anecdotiques... Je crois que la part narrative de la création sonore n'apparaît que lorsque tout fonctionne ensemble, les comédiens, la scénographie, les lumières... pour raconter cette histoire.

Vous faites partie de la compagnie Les Hommes Approximatifs depuis sa création en 2009. Que vous apporte cette construction dans le temps avec une metteuse en scène, une équipe ?

Je dirais d'abord une grande confiance. En Caroline, en l'équipe, et par extension, en soi-même.

Les Hommes Approximatifs, depuis les toutes premières créations, c'est pour moi un peu comme une maison que je suis à chaque fois heureux

de retrouver. Après plus de dix ans de travail, on peut dire qu'on commence à se connaître, et même si Caroline prend un grand soin à nous amener à chaque fois sur de nouveaux territoires et de nouvelles façons de penser la création, notre savoir-faire et notre expérience en commun nous permettent de travailler beaucoup plus vite. Et donc d'aller beaucoup plus loin.

C'est aussi le plaisir de connaître et voir évoluer la sensibilité des autres créateurs et créatrices de la compagnie, de pouvoir comprendre très rapidement ce qu'ils déploient dans leur recherche et travailler de concert. Je parlais de l'importance de la scénographie mais j'ai aussi, par exemple, une complicité particulière avec Jérémie Papin avec qui nous travaillons étroitement les liens rythmiques et sensibles entre son et lumière.

Questions à **Benjamin Moreau**

Vous avez créé les costumes de *FRATERNITÉ, Conte fantastique*. Pour concevoir un costume, quelles questions vous posez-vous sur les personnages ? Partagez-vous ces questionnements avec les interprètes ?

La question était d'abord liée au temps et à l'espace. À savoir, le futur et un Centre de Soins, emprunté à nos centres sociaux actuels.

Il fallait avoir l'impression que quiconque passe la porte de ce lieu a sa place. Aussi, que la portion de personnages qui passe cette porte raconte le quartier, la vie autour.

Pour les personnages, ils se construisent au fil des répétitions en lien avec la recherche de Caroline.

Avec les acteur·rices, nous inventons ensemble un vestiaire « probable » de leur personnage puis ils piochent dedans en fonction des improvisations.

Une fois que le récit se structure, je reviens sur les silhouettes pour voir quel chemin parcourir et construire esthétiquement le tableau d'ensemble.

Les acteur·rices sont des grands partenaires du récit car tout se cherche en même temps au plateau.

FRATERNITÉ, Conte fantastique commence dans un futur proche. Est-ce que cela a influencé vos choix ?

Oui. Bien sûr. Ça a été un long questionnement. Nous nous sommes dits qu'il n'était pas tant question d'inventer un monde futur avec de nouveaux codes vestimentaires que de voir notre monde contemporain projeté dans une situation future.

Il fallait « se reconnaître ». D'un point de vue narratif, les corps en scène ont un pied dans le futur, mais ils sont collés dans notre présent, plus coincés dans le présent, car il est question d'un temps figé, qui ralentit, s'arrête. Les corps et leurs images sont comme une photographie qui n'arriverait pas à être prise, encore moins s'archiver. Ils ne passent pas.

Vous faites partie de la compagnie Les Hommes approximatifs depuis sa création en 2009. Que vous apporte cette construction dans le temps avec une metteure en scène, une équipe ?

Elle apporte la fabrication d'un langage, la recherche au long cours d'une sensibilité théâtrale et esthétique, une connaissance profonde de l'équipe, une exigence face au récit. C'est rare et précieux.

Ce qui est puissant, c'est l'aventure humaine qui en résulte sur et hors du plateau.























Production Les Hommes Approximatifs

Production déléguée Les Hommes Approximatifs, Festival d'Avignon

Coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, ExtraPôle Provence-Alpes-Côte d'Azur*, La Comédie - Centre dramatique national de Reims, Théâtre national de Bretagne - Rennes, Théâtre National de Strasbourg, Châteauevallon - Scène nationale, Théâtre de l'Union - Centre dramatique national du Limousin, Théâtre Olympia - Centre dramatique national de Tours, MC2: Grenoble, La Crieé - Théâtre national de Marseille, Le Grand T - Théâtre de Loire-Atlantique, Célestins - Théâtre de Lyon, Comédie de Colmar - Centre dramatique national Grand Est Alsace, La Rose des Vents - Scène nationale Lille Métropole Villeneuve d'Ascq, Le Parvis - Scène nationale Tarbes Pyrénées, Théâtre national de Nice, Théâtre du Beauvaisis - Scène nationale

Coproduction internationale Prospero - Extended Theatre**, Théâtre national Wallonie-Bruxelles, Théâtre de Liège, Les théâtres de la ville de Luxembourg, Centro dramático nacional - Madrid, Dramaten - Stockholm, Schaubühne - Berlin, Théâtre national Dona Maria II - Lisbonne, Thalia - Hambourg, Festival Romaeuropa

Avec le soutien exceptionnel de la Direction générale de la création artistique, de DC&J, Tax Shelter du Gouvernement Fédéral de Belgique, Inver Tax Shelter

Avec la participation artistique du Jeune théâtre national et de l'Institut français - Paris

Avec le soutien du Cercle de l'Odéon

Les décors sont réalisés par les ateliers du Grand T - Théâtre de Loire-Atlantique.

Les costumes sont réalisés par les ateliers du Théâtre de Liège.

* plateforme de production soutenue par la région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur

** Prospero - Extended Théâtre est un projet co-financé par le programme Europe créative de l'Union européenne

Spectacle créé le 6 juillet 2021 au Festival d'Avignon.

Tournée Milan (Italie), Piccolo Teatro, du 26 au 28 janvier 2023 | Nice, Théâtre National de Nice - Centre dramatique national, les 2 et 3 février 2023 | Clermont-Ferrand, Comédie de Clermont-Ferrand, du 23 au 25 février 2023 | Luxembourg, Les théâtres de la ville de Luxembourg, les 27 et 28 avril 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 et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz
Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, janvier 2023



Partagez vos émotions et réflexions
sur *FRATERNITÉ, Conte fantastique* sur les réseaux sociaux :

#FraternitéContefantastique

FRATERNITÉ, Conte fantastique

12 | 20 janv

Salle Koltès

Texte

Caroline Guiela Nguyen
avec l'ensemble de l'équipe
artistique

Mise en scène

Caroline Guiela Nguyen

Avec

Dan Artus - Seb
Saadi Bahri - Habib
Boutaina El Fekkak - Ismène
Hoonaz Ghojallu - Rachel
Yasmine Hadj Ali - Dounia
Maïmouna Keita - Rockia
Nanii - Candice
Elios Noël en alternance avec
Pierric Plathier - Pierre
Alix Petris - Walid, disparu
Saaphyra - Sarah
Vasanth Selvam - Ceylian
Anh Tran Nghia - Hiu
Hiep Tran Nghia - Henri

Collaboration artistique

Claire Calvi
Paola Secret

Scénographie

Alice Duchange

Costumes

Benjamin Moreau

Lumière

Jérémie Papin

Réalisation sonore et musicale

Antoine Richard

Vidéo

Jérémie Scheidler

Dramaturgie

Hugo Soubise
Manon Worms

Musiques originales

Teddy Gauliat-Pitois
Antoine Richard

Collaboration casting

Lola Diane

Équipe technique de la compagnie : Direction technique, régie générale Xavier Lazarini | Régie plateau Olivier Lantheaume | Régie lumière Samuel Kleinmann, Maël Fabre | Régie son David De Four | Régie vidéo Marion Comte | Habilleuse Coline Galéazzi, Claire Lezer | Opératrice surtitrage Manon Bertrand

Équipe technique du TNS : Régie générale Cyrille Siffer | Régie plateau Alain Meilhac
Machiniste Daniel Masson | Régie lumière Christophe Leflo de Kerleau | Électricienne Zélie Champeau | Régie son Youn Clavreux | Régie vidéo Morad Ammar | Régie accessoires Anne Joyaux | Habilleuse Mandy Cadillon | Lingère Anne Richert
Coiffure et maquillage Émilie Vuez

autour du **spectacle**

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

dans le **même temps**

Par autan

Théâtre du Radeau | François Tanguy
.....

6 | 14 janv | Hall Grüber

Un sentiment de vie

CRÉATION AU TNS

Claudine Galea* | Émilie Charriot
.....

17 | 27 janv | Salle Gignoux

l'autre **saison**

Assange Odysseia, un Forum théâtral

Sahra Datoussaid, Sarah Siré
.....

Mar 24 janv | 19h | Salle Koltès

* Atrice associée au TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg

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