

La fiction impose  
une violence et un  
effondrement auxquels  
je ne peux me dérober.  
J'envisage ce spectacle  
comme une course  
de fond, c'est une  
affaire d'endurance.

- Séphora Pondi -

**mauvaise**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

Saison 20-21

# Entretien avec Sébastien Derrey

Comment le texte de debbie trucker green, *mauvaise*, t'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 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.

Comment as-tu construit ta distribution ?

Ce n'était pas possible avec les acteurs avec qui je travaille d'habitude, puisqu'ils sont blancs! Debbie Tucker Green écrit le plus souvent pour des acteurs et actrices noirs. Pas seulement, cela dépend des pièces, mais là, c'est le cas. J'ai mis du temps à trouver les parents. Il y a toute une génération d'acteurs noirs qui a disparu en France. Ils n'avaient pas de travail ou leur travail n'était pas visible, alors ils sont partis. Ceci commence seulement à changer depuis quelques années. On est très en retard en France sur ces sujets.

La question que je me suis posée, aussi : de quelle famille noire s'agit-il? Et pas juste : c'est une famille, et il se trouve que les acteurs sont noirs. Quelle famille française? Si les enfants sont nés en France, quelle est l'origine des parents? Même si on ne le remarque pas forcément, je voudrais quand même inscrire ces particularités, ne pas les effacer. Il y a une petite différence de langue entre

« 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. »

les parents et les enfants, plus difficile à rendre en français qu'en anglais. En anglais, c'est assez précis socialement, géographiquement, historiquement. Dans le texte original, il y a l'accent jamaïcain, mais pas seulement. La langue anglaise accepte plus facilement les différences alors que le français aplanit tout.

Ce sont des acteurs avec qui je n'avais jamais travaillé et qui ne connaissaient pas mon travail. J'en avais vu jouer certains, mais les rencontres ont été déterminantes. Cela a pris du temps. Séphora Pondi connaissait déjà la pièce et elle a été une évidence dès la première rencontre pour Fille. Je connaissais Jean-René Lemoine comme auteur et je suis allé le voir jouer. Jean-René dégage *a priori* quelque chose de très doux et sympathique. Je voulais absolument éviter un père patibulaire et antipathique. Je voulais qu'au contraire on puisse se dire que cette histoire n'est pas possible, qu'on n'en croie pas ses yeux. En réalité, le fait qu'un homme abuse sexuellement de ses propres enfants ne se voit pas comme le nez au milieu de la figure, c'est invisible. Les incesteurs sont en général des gens très banals, comme vous et moi. Je me souvenais de Nicole Dogué dans les films de Claire Denis et je savais qu'elle avait travaillé plusieurs fois avec Claude Régy. Elle a un long compagnonnage avec Jean-René. Là aussi,

dès la première rencontre, c'était assez évident. J'avais vu Bénédicte Mbemba aux sorties du Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris et je pensais à elle pour l'une des sœurs. Comme la création a été reportée, certains acteurs n'étaient plus disponibles et il a fallu changer une partie de la distribution. C'est comme ça que j'ai rencontré Josué Ndofusu Mbemba et Océane Cairaty. J'avais vu Océane dans un spectacle de Jean-René, et on m'avait parlé de Josué. Je les ai vus jouer et j'ai aussi organisé des auditions. Tout s'est fait de manière assez simple et évidente à la première rencontre.

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.

« 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... Cela 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.

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

Il existe déjà une somme considérable de travaux de qualité sur l'œuvre de Debbie Tucker Green outre-Manche. Par des chercheuses comme Lynette Goddard [professeure de *Black British Theatre and Performance* à la Royal Holloway, University of London], Deirdre Osborne [professeure de Performance à Goldsmiths, University of London], Marissia Fragkou [professeure en Arts de la scène à la Canterbury Christ Church University]... En France, il y a le travail de recherche de Lea Sawyers ou Hélène Lecossois [professeur en littérature

anglophone]. De mon côté, je trimballe toujours un peu les mêmes questions et références que j'ai l'impression de retrouver et de redécouvrir à chaque nouveau texte que je mets en scène.

Là, il y a aussi le rap par exemple. Parce que dans le rap, il y a la nécessité de faire du bruit avec la langue. « Faites du bruit », c'est ce que disent les rappeurs. Et le rap, c'est « du bruit qui pense », comme dit le rappeur Médine. Je crois que Debbie Tucker Green partage la même volonté de ne pas être compréhensible immédiatement, mais au contraire de faire un maximum de bruit, faire du sale avec la langue. Lui redonner une étrangeté, une sensualité, une éloquence, une force. Alors que, d'habitude, on la nettoie pour avoir l'impression de bien comprendre. Boxer avec les mots pour attaquer le silence. La majorité silencieuse, d'abord, celle constituée sur le plateau par cette famille. Ensuite, celle tout autour. On peut fermer les yeux, détourner le regard de ce qu'on ne veut pas voir, mais on ne peut pas fermer les oreilles aussi facilement.

J'ai surtout été très frappé par le livre de Dorothée Dussy *Le Berceau des dominations. Anthropologie de l'inceste* [Éditions La Discussion, 2013] où elle analyse très précisément la mécanique de l'inceste et ses conséquences sur les victimes. Elle y fait l'hypothèse terrible que l'inceste et le silence qui



l'entoure sont constitutifs de l'ordre social. Je l'ai lu pendant les répétitions et j'y ai retrouvé toute la pièce. La violence du silence. L'incorporation par les enfants de l'impossibilité de parler. La surdité familiale et l'aveuglement. Et aussi le silence terrible de la société tout autour.

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

J'ai l'habitude de beaucoup diriger à l'oreille. Je dirais que pour les acteurs, le plus important ici, c'est l'écoute. L'écoute de l'autre est primordiale, au centre du jeu de l'acteur. Ce que l'écoute de l'autre lui apporte comme force et présence. Et l'écoute commune. Pouvoir parler avec le silence des autres. Pour Fille, sa parole, sa présence, dépendent complètement de la manière dont les autres l'écoutent ou ne l'écoutent pas. Et en même temps, il y a une communication silencieuse extrêmement développée entre les membres de cette famille par rapport à l'impossibilité de parler. Je travaille aussi beaucoup à partir d'autres œuvres, qu'elles soient littéraires, anthropologiques, philosophiques, picturales, sonores ou cinématographiques, pour créer un passé, beaucoup d'histoires dans le silence éprouvé. Pour nourrir, ne pas être seuls.

« Boxer avec les mots  
pour attaquer le  
silence. »

Parfois, on a aussi eu recours à des improvisations sur le passé de cette famille, comme une mémoire commune.

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

Nous essayons plein de choses. Jusqu'à s'apercevoir que c'est peut-être plus fort s'il bouge le moins possible. Ou très peu. Mais il ne dit pas rien. Il parle beaucoup avec ses silences et ses regards. La figure du père, nous en parlions beaucoup plus au début des répétitions, c'était vraiment la figure centrale et obscure, une surface de projection. Nous nous sommes aperçus, au fil des répétitions, que le père était moins en question que la mère. Je crois que debbie tucker green ne s'intéresse pas tant que ça au père, au masculin. Il est là comme une donnée fondamentale. C'est le patriarcat. En même temps, il a l'air plutôt normal. C'est un homme comme les autres, c'est-à-dire complexe, avec une vie intérieure. Elle ne cherche pas à fabriquer un monstre et ne s'intéresse pas à la psychologie du pédocriminel. Elle ne se prend pas la tête avec ça. Et je la comprends. En un sens, il est irrécupérable. Disons qu'on sait où on est et elle ne va pas perdre

son énergie à répéter ce qu'on sait déjà. Par contre, ce qui fait très mal, c'est la destruction de l'image de la mère protectrice. Tout ce qui concerne le déni ou le possible choix de la mère d'avoir sacrifié son enfant. Le manque de solidarité féminine. C'est quelque chose qui a émergé pendant le travail.

Je sais que tu as une approche très particulière du jeu de l'acteur-ice 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-ice 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.

« 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. »

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 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.

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

La reconnaissance est-elle possible ? N'est-on pas dans une exposition effroyable de l'irrésolu ?

Je ne sais pas trop ce qu'est le « geste théâtral tragique ». C'est un peu trop théorique pour moi. Ce qui est sûr, c'est que l'inceste – hélas un crime horriblement banal et répandu dans tous les milieux – est une transgression. Dussy en parle comme l'un des fondements de la société, car il est fondateur du principe de domination. Elle dit que nous sommes tous, qu'on le veuille ou non, imprégnés et plongés dans le « système du silence » autour de l'inceste. Nous sommes tous socialisés dans une civilisation qui interdit l'inceste et qui, en même temps, repose sur son silence. Que nous le voulions ou non, nous sommes tirés vers ce silence.

On ne veut pas en entendre parler. Pourtant, vu les statistiques, l'inceste arrive très souvent.

On estime par exemple que sur une classe de 30 élèves de CM2, il y a en moyenne 3 enfants qui sont victimes d'inceste. Même s'il est très

difficile d'avoir des chiffres précis, une enquête récente en France [enquête Virage : Violences et rapports de genre] conduite par l'Institut national d'études démographiques en 2015, a montré qu'au cours de leur enfance ou adolescence, près d'une femme sur cinq (18 %) et un homme sur huit (13 %) déclarent avoir été victimes de viol ou tentative de viol ou d'attouchements dans le cadre familial ou de l'entourage proche. Ce qui est terrible, c'est que le tabou de l'inceste permet l'inceste. Il faut une force surhumaine pour le révéler, comme Fille le fait dans la pièce, et c'est un autre geste de transgression. C'est la transgression de la loi du silence. La capacité de nommer l'ennemi. Quand on le fait, personne ne veut y croire. On a tout le monde contre soi. Les incesteurs en général n'ont pas grand-chose à faire quand ça explose dans la famille, ils ont juste à laisser les autres se déchirer entre eux. Une des seules choses prononcées par le père, c'est qu'il n'est pas obligé de parler. La vérité est rarement reconnue. Il faut que la justice intervienne après. Souvent des années après, et avec de rares résultats.

L'expérience tragique, ce n'est peut-être pas seulement dans le geste de parole agissante de la Fille qu'il faut l'envisager, mais aussi dans et par la forme et la langue et la manière dont le silence de la famille rebondit sur celui des spectateurs, avec

tout l'ébranlement mental et physique et affectif que ça suppose.

En France, nous disposons pour le moment de peu de textes traduits de debbie tucker green. Malgré cela, comment caractériserais-tu son œuvre ?

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 et littéraire, octobre 2020

# 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.

Qu'est-ce qui te touche en particulier dans ce texte ?

Je suis particulièrement touchée par la fable. Cette fille fait irruption dans son ancien foyer et est accueillie par les silences persistants de ses parents, le déni de l'aînée et la rudesse de la benjamine. Je ne révélerai pas tous les secrets de

la pièce, mais cette lutte orale et sans merci, et la violence radicale que subit Fille provoquent en moi une grande émotion. C'est ce rapport de force qui me touche.

Comment abordez-vous ce texte avec Sébastien Derrey ? 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 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.

Est-ce que traverser un tel personnage, sous la direction de Sébastien Derrey, donne à apprendre à l'actrice que tu es ?

« 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. »

Cela me fait travailler une zone de jeu qui est celle de la rétention. J'ai tendance à vouloir en découdre (pacifiquement) avec mes partenaires, à placer mon énergie dans ma force physique ou dans une surenchère vocale. Ici, je constate qu'il me faut concentrer cette énergie plutôt que la déployer. Capter l'attention plutôt que l'imposer. Travailler par éclats, ne pas beugler tout du long. Même si, de fait, la fiction impose une violence et un effondrement auxquels je ne peux me dérober. J'envisage ce spectacle comme une course de fond, c'est une affaire d'endurance.

debbie tucker green est d'origine jamaïcaine. C'est une pièce écrite exclusivement pour des acteurs noirs. 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 posée en actes par le programme initié par Stanislas Nordey [1<sup>er</sup> 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, acteur·rice·s 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 lecteur·rice·s 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.











**Production** migatori 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

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

Création prévue le 19 janvier 2021 au Théâtre National de Strasbourg avant son annulation due à la crise sanitaire de la COVID-19

Texte 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.

---

**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 : Frédéric Vossier | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Audrey Meyer | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Christophe Raynaud de Lage

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255

  
**MINISTÈRE  
DE LA CULTURE**  
*Liberté  
Égalité  
Fraternité*



**TRANSFUGE**



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *mauvaise* sur les réseaux sociaux :

**#mauvaise**

# mauvaise

19 | 26 janv 2021

Salle Koltès

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**

Collaboration artistique

**Nathalie Pivain**

Scénographie

**Olivier Brichet**

Lumière

**Christian Brichet**

Son

**Isabelle Surel**

Costumes

**Élise Garraud**

## COVID-19

En raison de la crise sanitaire liée à la COVID-19, le spectacle n'a pas pu être présenté comme prévu. Néanmoins le TNS tient à mettre à disposition le programme de salle composé d'entretiens exclusifs. Il aurait dû être distribué au public les soirs de représentation.

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | [tns.fr](http://tns.fr) | [#tns2021](https://twitter.com/tns2021)