

D'avantage que
les faits, ce qui
m'intéresse, c'est
le mystère, ce qui
est enfoui.

- Anne Théron -

À la trace

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 17-18

Anne Théron

entretien

Peux-tu me parler de l'origine du projet ?

Après *Ne me touchez pas* [qu'Anne Théron a écrit et mis en scène, créé au TNS en septembre 2015], où je m'étais inspirée de Laclos pour interroger le désir du côté du féminin, je souhaitais m'inspirer de *La Reine des neiges* d'Andersen pour parler des relations entre les filles et les mères.

À l'époque, je voulais aborder ce sujet par le prisme du conte, faire un spectacle tout public et même jeune public. Je n'étais pas à l'endroit où nous sommes arrivées aujourd'hui, Alexandra [Badea] et moi.

Dans mon souvenir de *La Reine des neiges*, une petite fille partait à la recherche de sa mère, une reine hors des conventions sociales... En le relisant trente ans plus tard, je constate que ma mémoire avait tout réécrit : l'histoire d'Andersen n'est pas celle-là. Je l'abandonne donc, mais reste en moi le désir premier : questionner la relation fille/mère.

J'ai commencé à écrire moi-même, mais je sentais que « ça ne prenait pas ». J'avais envie – et c'est nouveau – de raconter une histoire. Quand j'écris pour le plateau, ce n'est pas à proprement parler ce qu'on appelle du théâtre. C'est plutôt une approche, dès l'écriture, au croisement de la littérature, de l'image et du son. Je cherche des sensations. Au bout d'un moment, j'ai réalisé que j'avais envie/besoin de partager mes désirs et mes questionnements, de rencontrer quelqu'un avec qui construire l'histoire. Je crois que je cherchais une scénariste. Mais une scénariste dont j'aime l'écriture.

C'est la première fois que tu passes une commande d'écriture. Qu'est-ce qui t'a fait te tourner vers Alexandra Badea ?

J'ai tout de suite pensé à elle. J'ai découvert Alexandra avec son texte *Pulvérisés* [pièce lauréate du Grand prix de littérature dramatique en 2013, créée en février 2014 au TNS dans une mise en scène de Jacques Nichet et Aurélia Guillet].

Son univers m'intéresse à double titre. D'abord parce que son écriture « résonne » – on l'entend – et qu'elle est de ce fait un véritable matériau pour un passage au plateau. Mais aussi parce que je connais peu de femmes auteures qui ont

ce rapport au politique. Alexandra a une écriture inscrite dans son époque, elle questionne le monde d'aujourd'hui avec les outils de la modernité – que ce soit Internet, les portables, ou tout moyen de communication comme Facebook... – et aborde de front la mondialisation. Dans ses pièces, les personnages se déplacent sur la planète ou parfois, comme dans *Pulvérisés*, c'est à travers la fabrication d'un produit aux quatre coins du monde que l'on suit des parcours humains, sociaux et géographiques, qui dessinent de nouvelles logiques émotionnelles. Chacun de ses écrits exige une recherche documentaire. Son écriture est claire, précise, parfois quasiment scientifique. Et pourtant, on y perçoit le battement cardiaque de ses personnages. Phénomène d'autant plus remarquable qu'Alexandra est Roumaine, a grandi en Roumanie, et que le français n'est pas sa langue maternelle.

Elle dit : « J'écris en français car c'est là où je vis. Le français est la langue dans laquelle j'ai pris moi-même la liberté de dire les choses qui me dérangent. C'est la langue de ma colère et de ma liberté partagée ».

J'ai eu tout de suite envie de collaborer avec elle. Nous avons toutes les deux une pratique du cinéma et du théâtre, nous sommes toutes les deux auteures et enfin nous cherchons toutes les deux

à raconter autrement sur un plateau de théâtre. Mais Alexandra sait construire des personnages et les ancrer dans le réel. C'est ce dont j'ai besoin aujourd'hui.

D'ailleurs, elle dit que si elle s'intéresse autant à la profession de ses personnages, c'est parce que nous sommes dans un monde où les individus se définissent par un emploi qui les occupe à plein temps, ou presque. Je voulais un texte qui traite du rapport mère/fille, et je savais qu'Alexandra apporterait un regard politique et social sur ce lien considéré trop souvent comme « naturel », celui qui unit la mère à son enfant. Moi qui cherche du côté de l'inconscient et de l'intime, cela m'intéressait donc de rencontrer une écriture qui apporterait un autre type d'entrée dramaturgique. J'ai l'impression que notre rencontre a eu lieu au bon moment : j'avais besoin d'élargir mon champ de travail sur le monde et Alexandra éprouvait le désir de resserrer son questionnement sur l'intime.

Avais-tu des demandes précises ? Comment s'est passé le processus d'écriture ?

Nous nous sommes rencontrées et je lui ai fait part de mes interrogations sur la filiation : qu'est-ce qu'être mère ? Quel rapport a-t-on à sa propre mère ? Qu'est-ce que la transmission ? Qu'est-ce que rompre ?

« Et une *bonne*
mère. Qu'est-ce
que cela signifie ?
Peut-on décider,
un jour, d'échapper
à cette définition ?
De s'échapper,
concrètement,
physiquement ? »

À partir de là, une longue discussion a commencé et s'est poursuivie dans la durée. Une amitié est née entre nous. Nous nous sommes raconté des milliers de choses, partant de nos vies mais aussi de ce qu'on avait pu entendre et voir autour de nous.

Ayant toutes deux un rapport étroit à l'écrit, nous puisions aussi dans ce qui nous est proche : je suis davantage tournée vers la littérature, Alexandra est nourrie de textes politiques et sociologiques. Notre goût commun du cinéma a également alimenté nos réflexions – Alexandra a elle aussi écrit pour le cinéma et a réalisé un court-métrage. De ces heures de conversation est né un « synopsis », élaboré ensemble.

Par exemple, rapidement, nous avons constaté que nous étions pareillement dubitatives sur ce qu'est « être une mère » – ce qu'on peut y sous-entendre de « total », voire de sacrificiel. Et nous partageons le même agacement face au fait que, du point de vue de la société, pour être une femme, il faut être mère. Et une *bonne* mère. Qu'est-ce que cela signifie ? Peut-on décider, un jour, d'échapper à cette définition ? De s'échapper, concrètement, physiquement ? Nous en sommes arrivées à nous interroger : qu'est-ce qui fait qu'une mère abandonne son enfant – un enfant voulu, aimé ? Qui peut-elle être ?

De là nous est venue l'idée du passage à l'acte dans la pièce.

Tout s'est construit ainsi, sur la base d'échanges, de réflexions. Au-delà du propos, et de son histoire, j'ai tout de suite posé des desideratas quant à des choix de mise en scène, sur lesquels nous avons débattu. Je savais dès le début que je voulais convoquer le cinéma au cœur de cette création. Je savais que les quatre hommes appartenaient au monde du cinéma, que nous serions dans les films d'Anna [la mère de Clara]. Comme je voulais que les quatre autres Anna que Clara va rencontrer, soient interprétées par la même comédienne. Notre collaboration a donc été très étroite.

Aviez-vous prévu que la pièce prendrait une forme d'enquête ?

Je pense que c'est lié à l'idée de départ, au conte : une fille part à la recherche de sa mère. La pièce est construite comme une enquête, presque comme un « polar », car l'idée de suspens sur un plateau nous intéresse.

La forme est assez éloignée de l'écriture théâtrale habituelle d'Alexandra. Elle est plus proche de celle de son premier roman *Zone d'amour prioritaire* [L'Arche éditeur, 2014], où deux portraits de femmes s'entrecroisent : on circule de l'une à l'autre,

comprenant longtemps après le début le rapport qui existe entre elles.

Quelles thématiques vous ont intéressées ? La recherche de filiation ? L'abandon ?

Davantage que les faits, ce qui m'intéresse, c'est le mystère, ce qui est enfoui. Pour en parler, nous avons imaginé une femme qui abandonne son enfant – ou plutôt qui s'abandonne elle-même, qui abandonne sa propre vie. Qu'est-ce qui peut décider une mère à se supprimer elle-même pour ne plus être mère ?

Qu'est-ce qui fait qu'Anna, tout à coup, alors qu'elle traverse un pont, avec sa fille Clara dans sa poussette, s'arrête ? Qu'est-ce qui fait qu'elle pose son sac et saute du pont – ce qui s'apparente à un suicide ? Quel est ce moment où tout bascule ?

Cela paraît d'autant plus fou qu'elle aime cet enfant passionnément – c'est ce que nous nous disions. Elle l'a désiré et de surcroît, elle n'a pas été « abandonnée » par le père. Il a accepté de donner son nom à l'enfant en précisant qu'il ne l'élèverait pas. Les choses ont toujours été claires entre eux : il est marié, il ne quittera pas sa femme. Et ce n'est sans doute pas un hasard si c'est avec cet homme qu'Anna a eu un enfant.

Alors ? Ce qui m'intéresse, c'est la mère qui, à un moment, ne veut plus l'être. Et qui ne veut pas transmettre à son enfant le ressenti qu'on lui a transmis de cette relation fille/mère.

Je te parlais de ce qui est enfoui : qu'est-ce qui fait qu'on perd la mémoire ? Qu'on préfère perdre la mémoire plutôt que se souvenir ? J'ai vraiment envie de fouiller cette question.

Cela nous amène à parler d'un autre personnage, Margaux, la mère d'Anna et grand-mère de Clara. Comment est-elle née dans cette histoire ?

Sa présence a très vite été une évidence : puisqu'il s'agit de parler de transmission, cela se décline sur plusieurs générations.

C'est un personnage capital, ce qu'elle dit me bouleverse, elle qui ne changerait rien, ne réécrirait pas l'histoire.

C'est une représentation du temps, du mystère du temps. J'avais énormément de « visions » la concernant : je la voyais se balancer dans un rocking-chair, isolée, au milieu de nulle part. Un être fascinant dont on se dit : à quoi peut-elle bien penser ? Qu'a-t-elle vécu ?

Alexandra et moi avons eu la chance, chacune, d'avoir une grand-mère qui a compté pour nous. Même si ces femmes n'ont rien à voir

« Toutes les pièces du puzzle sont là, sans pour autant qu'elles s'assemblent en une image figée. »

avec Margaux, il est probable qu'elles ont nourri indirectement ce personnage.

Tout part de la fille, Clara, mais il semble qu'elle et Anna, sa mère, vivent en parallèle un même cheminement, celui d'aller vers la connaissance de soi, au travers de rencontres. Peux-tu parler de ces parcours, de ces rencontres ?

Ces deux femmes qui ne semblent pas être « sur la même planète » vont traverser des états émotionnels un peu similaires, dans le sens où ils les conduisent à un « déplacement ». Il y a les déplacements dans l'espace et ceux à l'intérieur de soi.

Qu'est-ce qui met Clara en mouvement ? Qu'est-ce qui la pousse à chercher cette « Anna Girardin », à cause d'une simple carte électorale à ce nom, retrouvée dans les affaires de son père décédé ? Sans savoir, au fond, Clara « sait », elle « sent », elle pressent.

Dès le début, Alexandra et moi partageons ce sentiment, que c'était le chemin qui importait pour Clara. Davantage que le « résultat », qui pourrait être une rencontre avec sa mère – rencontre qui ne nous intéressait pas vraiment.

J'aime les quatre figures féminines inventées par Alexandra. Moi, je n'avais pas d'idée de

personnages, je souhaitais juste qu'il y ait des rencontres avec quatre « mères » potentielles et qu'elles soient interprétées par une seule comédienne, comme la déclinaison possible d'une même femme.

Ces quatre femmes remettent en question la société telle qu'elle est. Est-ce en ce sens qu'elles font « avancer » Clara ?

Je ne vois pas comment une femme pourrait ne pas remettre en question la société telle qu'elle est ! On voit bien que quelque chose ne fonctionne pas, dans le rapport à l'autre, à l'amour, au temps, à l'épanouissement. C'est très intéressant, notamment, de se pencher sur les réflexions morales de Carol Gilligan, à l'origine du Care [« éthique de la sollicitude » en français ; Carol Gilligan est une philosophe, psychologue américaine, née en 1936].

Il y a, chez ces quatre Anna un ancrage sociétal très fort. C'est exactement ce que je désirais et qu'Alexandra a su appréhender.

J'ai été saisie à la découverte de l'histoire de l'avocate qui défend un homme de quatre-vingt-dix ans, auteur d'un crime passionnel : qui sommes-nous pour juger ? Quelle est la frontière entre les bons et les mauvais ?

Nous voulions que Clara, partant en quête de cette « Anna Girardin » sans savoir pourquoi, comprenne des choses d'elle-même, de son propre rapport au monde, au « réel ».

En parallèle, qu'est-ce qui met en mouvement Anna, la mère ? Ou pourquoi a-t-elle attendu si longtemps ?

On sait qu'elle parle – rarement – à sa propre mère mais elle ne l'a pas vue depuis trente-trois ans. Elle a quitté sa fille vingt-cinq ans plus tôt...

Cette femme est dans une solitude immense, inouïe, qu'elle a choisie et qu'elle protège avec une certaine violence. Mais elle parcourt aussi un chemin : entre mensonges et vérités, elle se livre progressivement aux quatre hommes rencontrés sur le web. Qu'elle mente ou non, la parole revient. Ces hommes sont des interfaces. Bien qu'elle passe la nuit avec le premier, ce n'est pas une histoire de sexe avec ces hommes mais de mots.

Est-ce qu'il existe un moment où les choses doivent être dites ? Est-ce que les morts peuvent se réveiller (car c'est un peu l'impression qu'on a) ? Comme si Anna était d'abord une voix qui revient d'outre-tombe avant de s'incarner à nouveau.

Le « contrat » que l'on a avec un enfant est le seul indéfectible. Un enfant, c'est à vie. On peut

abandonner le corps de l'enfant, l'existence à ses côtés, mais peut-on abandonner la mémoire d'avoir eu un enfant ?

Là encore, ce qui compte, c'est le chemin. C'est aussi pourquoi le personnage de Margaux est capital : nous n'étions pas intéressées par ce qu'implique un face-à-face fille/mère : explications ? Reproches ? Règlement de compte ? Nous ne souhaitions pas « résoudre » l'histoire. Toutes les pièces du puzzle sont là, sans pour autant qu'elles s'assemblent en une image figée.

En ce qui concerne ces rencontres sur le web avec les quatre hommes, comment l'est venue l'idée d'en faire des films ?

Je ne pouvais les imaginer au plateau. Et je souhaitais m'abstraire du réalisme technologique, du plan « caméra d'écran ». J'ai tout de suite voulu réaliser, pour chacun d'eux, un film, un court-métrage. Les mettre en scène dans leur cadre de vie, à ce moment de la rencontre avec Anna.

Qui sont-ils, au-delà de ces écrans ? Il me fallait basculer dans leur espace, qui appartient à l'univers mental d'Anna. Anna « se fait des films ». Il fallait également que ces films cohabitent avec le plateau. Ou mieux, qu'ils le contaminent. Jusqu'à ce qu'il n'y ait plus qu'un seul film.

« Je veux réunir
le travail sur le son,
le souffle, l'espace,
les images et les
acteurs – qui sont le
centre, la pulsation
humaine. »

Comme toujours dans mes spectacles, je veux réunir le travail sur le son, le souffle, l'espace, les images et les acteurs – qui sont le centre, la pulsation humaine.

Pour chacun de ces courts-métrages, ce sont les acteurs que je désirais et ils ont accepté. Stupéfiant à quel point ils ont su donner corps et souffle à ces pages de dialogues... Avec eux, j'ai retrouvé le goût de filmer...

Peux-tu me parler des actrices, du choix de ce plateau exclusivement féminin ?

C'était une évidence : c'est une histoire de femmes. Les hommes sont présents dans le souvenir, dans la relation, dans la parole, mais pas dans ce qui se joue dans le présent du récit : comment être à la fois femme et mère ?

Cela faisait des années que je voulais travailler avec Nathalie Richard, que je considère comme l'une des grandes actrices françaises. Comme moi, elle est « ambidextre » – elle fait du théâtre et du cinéma. Son rapport à la langue me passionne ; elle sait enjamber le point, créer sa propre syntaxe ; sa voix me fait vibrer... Sa voix qui est essentielle dans ce travail...

C'est pour elle qu'Alexandra a écrit le rôle d'Anna.

Liza Blanchard s'est très vite imposée à moi dans le rôle de Clara. C'est une comédienne que j'ai dirigée à l'ENSATT en 2013, dans *Loin de Corpus Christi* de Christophe Pellet. Elle a également une très belle voix. J'ai voulu ensuite la diriger sur *Le Garçon girafe* [de Christophe Pellet], dont je n'ai pas réussi à monter la production – mais que j'ai finalement mis en scène ici à l'École du TNS, avec des élèves du Groupe 42 [février 2015]. Je savais que dès que cela serait possible, je retravaillerais avec elle.

J'aime la grande capacité de variations de Judith Henry qui correspondait à l'idée que je me faisais des quatre « Anna Girardin », comme autant de facettes, de déclinaisons possibles d'une même femme. J'aime aussi sa voix, or les voix sont fondamentales dans mes choix.

Alexandra la connaît et a également écrit pour elle.

C'est mon agent Pierrette Panou, en qui j'ai une grande confiance, qui m'a parlé de Maryvonne Schiltz. Nous avons fait connaissance et elle m'a séduite. C'est une grande et belle femme. Une femme douce. En la rencontrant, j'ai compris que je voulais que Margaux soit dans la douceur et la tendresse. Pour rien au monde, je n'aurais voulu une femme amère ou acariâtre dans ce rôle. Ni dans celui d'Anna. Ni dans aucun d'ailleurs. Ce ne sont pas des femmes qui règlent leurs comptes.

Ce film, cet objet, raconte aussi mon amour des interprètes qui ne cesse de grandir. Le texte, l'émotion, sont dans le corps de l'interprète. Mon travail est de faire surgir la juste émotion.

Je crois aussi qu'au-delà de mon goût pour les interprètes, cet objet manifeste mon amour de l'humanité. Il ne s'agit pas d'un amour « attendri » mais plutôt de ce fameux « care » ; savoir écouter et entendre ce que dit l'autre. Peut-être aussi parce que je vieillis, savoir transmettre et partager.

Comment la scénographe Barbara Kraft et toi avez-vous conçu l'espace ?

Comme toujours, nous avons cherché en quoi la scénographie est une dramaturgie. *À la trace* est une pièce complexe à mettre en scène car on bascule sans cesse d'un lieu à un autre. Cela n'avait aucun sens de multiplier les décors. Il nous fallait une ligne de force.

Dans la structure de la pièce, les scènes de Clara face aux quatre « Anna Girardin » alternent avec les scènes d'Anna et les quatre hommes, puis vient le moment commun, Anna/Clara, à l'aéroport. Ensuite, se succèdent les deux scènes avec Margaux.

J'ai proposé à Barbara que nous soyons d'emblée dans l'aéroport. Du coup, les huit premières scènes sont en flashback : Clara et la véritable Anna se

remémorent ce qui les a conduites dans cette salle d'attente – c'est un retour en arrière, pour enfin passer « de l'autre côté ». Au présent.

Choisir de mettre en scène ce qu'Anna et Clara ont gardé en mémoire permet de convoquer la fiction. Il ne s'agit plus d'une narration au présent, telle une suite de moments « réels », mais plutôt de privilégier des événements qui d'après Clara et Anna se seraient passés de la façon dont elles le racontent. Bien que nourrie par Annie Ernaux, je ne crois pas que la mémoire soit une source fiable. Par contre, elle est le révélateur de notre inconscient. Il était donc capital pour moi, dans la gestion du temps, de savoir où situer le curseur de ce que j'appelle le présent, qui n'est qu'une balise, un repère.

Cet aéroport est pour l'une un lieu de départ et pour l'autre un lieu de retour. Cette cohabitation, le fait que ce lieu représente ces deux « possibles » – ces deux temporalités – et que ce soit également un lieu d'attente, est fondamental.

Ensuite, à six mètres du bord de scène, il y a un immeuble, un building. Cette proposition de Barbara m'a immédiatement séduite. J'ai pensé à *La Notte* [film de Michelangelo Antonioni, 1961], au long travelling du générique sur la façade de

l'immeuble, pour aboutir à la chambre de l'écrivain à l'agonie. Barbara et moi partageons cette fascination pour les vies que l'on imagine derrière les fenêtres allumées.

Ce building servira également d'espace de projection. C'est là qu'apparaîtront les hommes.

C'est également dans le building que se fait le film, au plateau. Car sur les huit premiers chapitres, tout ce qui est joué à l'intérieur relève d'une approche cinématographique.

Le choix de l'espace est essentiel. C'est dans l'espace que l'on chorégraphie le mouvement. J'ai besoin de l'espace pour déclencher mon imaginaire. Et je me rends compte du grand écart que je demande à mon équipe pour décaler nos bases concrètes vers un objet abstrait.

Les membres de mon équipe sont les créateurs sur lesquels je m'appuie. Pas de metteur en scène sans équipe ! Que ce soit Barbara Kraft à la scénographie et aux costumes, Benoît Théron aux lumières, Sophie Berger au son et Nicolas Comte à l'image, ce sont mes partenaires. Sans compter Daisy Body, mon assistante et collaboratrice artistique. Et Mickaël Varaniac-Quard notre nouveau régisseur général qui coordonne notre équipe. J'apporte le projet mais c'est avec eux que je le fabrique.

« Je ne crois pas que la mémoire soit une source fiable. Par contre, elle est le révélateur de notre inconscient. »

Dire la joie du travail en équipe. Que ce travail soit su et reconnu, que leurs noms soient cités. C'est important pour moi. Et pour eux aussi, probablement.

Plus que jamais dans ce film/objet de plateau, j'attends l'arrivée de Benoît Théron, mon créateur lumière, qui a déjà réalisé la lumière des films tournés en amont. Il n'y a pas de scénographie sans lumière, et réciproquement. Benoît réfléchit à ces cadres que je pose grâce aux fenêtres du building, en voulant faire émerger des mondes singuliers, comme autant de films en soi. Ce sera un travail entre peinture (Edward Hopper) et cinéma.

J'imagine que, comme dans tes autres spectacles, le traitement du son aura son importance ?

Le son est essentiel car c'est lui qui crée le lien entre deux écritures, cinématographique et plateau. La bande-son ouvre la représentation et appréhende de la même façon les deux écritures. Les voix des films et celles au plateau sont au micro HF, en premier plan. Ce traitement des voix, par le micro HF que j'utilise presque toujours, a pour conséquence qu'on ne peut plus distinguer ce qui appartient aux images ou au plateau.

C'est une autre réalité.

Il y a aussi le travail sur ce qu'on appelle « les matières naturelles ». Avec dans cet objet, la présence de l'eau et du vent.

En bref, la bande-son, sonore ou musicale, – car Sophie a fait enregistrer des variations à des musiciens, en studio, à partir de la chanson de Lhasa « La marée haute », qui sera interprétée par Judith et qui sera ensuite déclinée musicalement au cours du récit – fabrique à elle seule le récit. Sophie conçoit une seule partition. Comme nous écrirons avec Ben une partition lumière en écho aux films, pensée et conçue de façon à ne fabriquer qu'un seul objet. Benoit Théron était le créateur lumière des tournages comme il l'est sur le plateau. D'ailleurs, toute l'équipe au plateau a travaillé sur les tournages des films, accompagnée par des techniciens du cinéma.

Il ne s'agit plus de faire coexister deux espaces mais d'en fabriquer un seul. Un être humain, aussi morcelé soit-il, est une seule personne.

Pourquoi avoir choisi l'île lointaine qu'est Saint-Pierre-et-Miquelon pour le personnage de Margaux, la destination finale ?

Justement parce que c'est une île et qu'elle est lointaine ! J'aime ce que ça ouvre d'imaginaire. J'aurais pu avoir en tête l'Amérique du Nord, le

Canada. Mais ce qui est fort avec Saint-Pierre-et-Miquelon, c'est que c'est à la fois la France et une terre inconnue pour la plupart des français. Quand on parle de Guadeloupe ou de Martinique, on a tout de suite en tête des images de plages, de lieux de vacances. Saint-Pierre-et-Miquelon, on ne sait pas, c'est mystérieux.

Lors de notre premier entretien à propos de *Ne me touchez pas*, tu situais ta recherche, ton travail, principalement dans le domaine de « l'inconscient ». Comment envisages-tu le prolongement de cette recherche dans *À la trace* ?

Aujourd'hui, je dirais qu'il y a un triptyque : *Ne me touchez pas*, *Celles qui me traversent* et *À la trace* – même si ce sont trois formes très différentes – qui accompagnent une transformation, un passage.

Cela fait des années, depuis *La Religieuse*, que mon travail se porte sur les femmes et sur la transmission, et que je questionne la part d'inconscient dans ces rapports. Il y a eu, par exemple, *Antigone, Hors-la-loi*, où j'avais choisi comme axe ce qui relie Antigone à Jocaste. Un jour, j'ai réalisé qu'Antigone s'était pendue avec une écharpe blanche, comme sa mère avant elle. À mon sens, Jocaste savait qui était Œdipe quand elle l'a épousé. Antigone est capable d'enterrer le

frère à qui la sépulture est interdite, de la même manière que Jocaste, sa mère, à qui on a interdit d'avoir un enfant – on le lui a enlevé parce qu'il allait apporter le malheur dans cette maison – a « reconnu » Œdipe, à osé l'épouser et faire quatre enfants avec lui. Antigone ne serait pas Antigone si sa mère n'était pas Jocaste...

Ce dont je m'aperçois en ce moment, c'est que mon travail sur l'inconscient se décale, glisse vers un travail sur la mémoire – on sait bien qu'ils sont inextricablement liés.

Ne me touchez pas était un point d'orgue : l'inconscient se situait dans un couloir, un ailleurs d'où « ça parle », d'où « ça se souvient ».

Celles qui me traversent est un terrain d'inconscient aussi, mais qui cherche à explorer le souvenir, convoquer la mémoire.

L'inconscient fabrique de l'imaginaire et de la fiction, c'est ce qui m'intéresse – je n'ai rien à dire du monde réel, qui m'ennuie et me consterne.

Depuis des années, j'ai fabriqué un « hors champ », qui était l'endroit d'univers « parallèles », et aujourd'hui, j'ai l'impression que j'essaie de ramener à la lumière, dans un univers donné, présent, des éléments qui appartiennent à la mémoire.

Le titre de la pièce *À la trace* est venu de l'idée de suivre quelqu'un à la trace, mais c'est aussi la trace qu'on laisse.

Elle raconte comment, à un moment, il faut pour réussir à se réunir, se rassembler, « être » – non pas des fragments mais « être » en soi –, il faut rallumer la lumière, rassembler les bouts de puzzle, au maximum de ce qui est possible.

Ce travail est pour moi l'aboutissement d'un parcours où l'inconscient s'ouvre à la mémoire avec la possibilité de ramener en lumière les parcelles qui nous constituent.

Anne Théron

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 6 avril 2017 au TNS

Questions à Alexandra Badea

Fanny Menré : Quels sont pour vous les enjeux d'une commande d'écriture ? Comment choisissez-vous d'y répondre ou non ?

Alexandra Badea : Tout d'abord c'est la rencontre avec l'artiste, avec son univers et sa personnalité, je ne pourrais pas écrire pour quelqu'un dont je n'apprécie pas le travail ou la démarche. Je ne réponds pas à une commande, je ne sais pas répondre, je ne sais pas me soumettre au désir de l'autre. Je ne peux pas écrire sous surveillance. Il y a la rencontre, le thème dont on parle ensemble, la « playlist » commune de romans, essais, films, photos, les échanges qu'on peut avoir ensemble, les contradictions et ensuite je pars seule en écriture. Tout le reste disparaît, se fond, j'oublie la « commande », l'enjeu c'est de créer une œuvre singulière, de prendre un chemin inconnu et dans le fond et dans la forme, d'être surprise par le mouvement de la pensée et de l'écriture, d'apprendre et de révéler des choses qui n'arrivaient pas à se nommer avant.

Durant l'écriture, que produit le fait de savoir qui seront les interprètes ?

Les personnages ont d'emblée un corps. Je ne réfléchis pas forcément à la manière dont ils disent les textes, c'est plutôt leurs corps, leur énergie, leur souffle qui empreignent les mots que j'écris. Je n'imagine à aucun moment comment ils disent ce texte, je les vois juste dans ces situations. C'est une influence assez inconsciente finalement...

L'exercice est un peu différent quand j'écris en tant que metteuse en scène pour les acteurs avec lesquels je vais travailler. Là je peux aller un peu plus loin et associer les acteurs même dans le processus d'écriture. Je peux leur raconter l'histoire, le trajet de leur personnage, j'écoute leurs réactions, parfois ça peut passer par un silence, ou une anecdote qui n'a rien à voir avec ce dont on parle, mais ça nourrit ma réflexion. Ensuite je peux réajuster le texte en fonction des premières lectures, de leurs questionnements... Parfois les acteurs deviennent des dramaturges et c'est très agréable.

Pourquoi ancrez-vous vos personnages dans un milieu social ? D'où naissent leurs différents parcours ?

J'essaie de couvrir la société dans sa globalité. Parfois j'essaie même d'élargir aussi l'espace géographique. J'aime bien quand les actions se passent en décalage horaire, dans des espaces-temps différents. L'art est pour moi une manière de voyager et de faire voyager. Et c'est aussi un des outils les plus abordables pour connaître l'autre, pour avoir accès à son intériorité, pour comprendre ce qu'on n'arrive pas à comprendre, pour se déplacer de son endroit, pour tordre la pensée. Je ne me sens pas à l'aise quand on parle d'un seul endroit. J'essaie de diversifier l'endroit d'où on prend la parole. Il y a des gens qui vont dire : « Oui mais c'est toujours l'auteur qui parle, on ne peut pas parler à la place des autres. » Bien sûr c'est l'auteur qui parle, mais il parle en s'imaginant ce que l'autre pourrait dire dans une telle situation... et cet imaginaire, dans mon cas, vient d'une période assez profonde de documentation et aussi d'un travail constant sur différents territoires. Je parle avec beaucoup de monde dans les ateliers ou les rencontres que je fais, toutes ces rencontres laissent des traces dans l'écriture. Quand je travaille sur un sujet, je vais rarement à la rencontre des gens sur lesquels j'écris. J'ai peur d'être trop intrusive. Mais parce que des gens m'ont livré leurs histoires, il m'arrive d'écrire à partir de ces bribes de confessions. Les parcours de ces personnages

« On s'est tellement habitué au théâtre à ce que la pensée soit toujours portée par un homme blanc d'une cinquantaine d'années que ça fait du bien parfois de donner cet endroit de pensée à une femme... »

sont liés à des fragments d'histoires qu'on m'a livrées. Parfois un personnage peut contenir une centaine de sources différentes... Il avance avec ça et il devient autonome, il parle presque seul, et parfois en tant qu'écrivain il m'arrive de vouloir placer telle ou telle idée et ça résiste. Je me dis à moi-même : il ne peut pas dire ça... C'est plutôt elle qui va le faire... Parfois j'essaie aussi de rééquilibrer certains clichés qui nous ont envahis... On s'est tellement habitué au théâtre à ce que la pensée soit toujours portée par un homme blanc d'une cinquantaine d'années que ça fait du bien parfois de donner cet endroit de pensée à une femme...

Qu'attendez-vous d'un metteur en scène ?

La confiance. Faire confiance au texte, aux acteurs et aux spectateurs. La mise en scène est une écriture à part entière, je laisse la liberté totale aux metteurs en scène. À la base je suis moi-même metteuse en scène et quelque part j'ai commencé à écrire parce que je ne trouvais plus de pièces qui correspondaient parfaitement à ce que je voulais dire. Je ne voulais plus tirer le texte vers mon endroit, je ne supportais plus de trahir... Parfois tout était trop inscrit dans le texte et il y avait une petite voix à l'intérieur qui me disait : « Et moi, qu'est-ce que j'aurais à dire dans tout ça ? » Je viens d'une

école de mise en scène où mon prof nous disait en rigolant : « Les didascalies, vous n'êtes pas obligés de les lire ». C'est peut-être pour ça que je ne mets pas de didascalies dans mes textes.

Je laisse donc la liberté totale aux metteurs en scène. Parfois je peux ne pas aimer en tant que spectatrice certains de leurs choix, mais je n'ai même pas à le dire, c'est une question de goût... Quand je parle de confiance, je parle de ne pas surcharger inutilement le sens, de choisir les pistes dramaturgiques qui vont faciliter la compréhension, de faire entendre les choses importantes dans le texte, de bien gérer le rythme, d'accompagner les acteurs sur un chemin qui ne va pas alourdir le sens. Et il y a aussi ce dont Depardon parle souvent : « dégager l'écoute ». Je crois que cette notion est primordiale dans la mise en scène, surtout aujourd'hui. Dans l'écriture aussi : à chaque relecture je coupe tout ce qui pourrait détourner l'attention ou qui mènerait le spectateur sur une fausse route, tout ce qui le ferait sortir de l'univers. Si l'écriture du metteur en scène se rajoute d'une manière grossière à l'écriture de l'écrivain, si les deux ne convergent pas, l'écoute devient impossible.

Sauriez-vous dire quelle est la particularité d'*À la trace* dans votre parcours ?

C'est un texte qui parle beaucoup de l'intime. Avant je n'osais pas descendre si loin dans l'intériorité des personnages. Je le faisais mais c'était toujours en rapport direct avec le politique. Mon travail s'inscrit dans cette tension entre l'intime et le politique. Après plusieurs pièces, j'ai écrit *Zone d'amour prioritaire*, roman se déroulant sur fond de conflits qui ont traversé certains endroits du monde ces dernières décennies, avec au centre deux femmes qui avancent malgré les tensions de l'Histoire, deux femmes qui se reconstruisent autour d'une disparition. Il y avait cette phrase qui avait resurgi à un moment donné dans l'écriture : « Tout est politique dans la vie, même l'amour, on aime comme on pense le monde. »

Je crois qu'*À la trace* s'inscrit dans cette continuité. Avec Anne, on est parties de l'idée d'explorer la relation mère/fille, la transmission, la construction de l'identité d'une femme aujourd'hui... La forme du texte est aussi différente de ce que j'ai exploré jusqu'à présent. Pour une fois j'ai osé le dialogue... Depuis un moment je me disais qu'il faudrait faire parler les personnages. On vit de plus en plus dans une société où on ne se parle plus, où on s'isole de plus en plus entre les « nôtres » ou en tête-à-tête

« Mon travail s'inscrit dans cette tension entre l'intime et le politique. »

avec nos écrans. On quitte de plus en plus difficilement notre zone de confort, alors j'avais envie de créer un dispositif où les personnages parlent à des gens qui ne viennent pas de leur milieu. L'autre devient un révélateur, il marque un passage initiatique.

Y a-t-il dans l'écriture d'*À la trace* une thématique, une séquence, ou un personnage qui vous a particulièrement touchée, questionnée ?

Je pourrais dire que tout me touche, parce que sinon je ne pourrais pas l'écrire. Il y a peut-être un fragment qui m'émeut particulièrement à chaque fois que je l'entends en lecture : le moment où Laurent Poitrenaux raconte à Nathalie Richard la mort de sa mère. Cette image où il s'allonge à côté d'elle pour dormir une dernière fois entre ses bras. J'ai livré un fragment assez intime des derniers moments que j'ai vécus avec ma grand-mère qui a été très importante dans ma vie, je ne voulais pas le glisser dans le texte mais l'écriture l'a exigé, ça s'est imposé. Je l'ai écrit en écriture automatique, je ne contrôlais plus le flux de la pensée, autrement je ne l'aurais pas fait. Je me souviens même de l'endroit où je l'ai écrit, dans une chambre d'hôtel à Saint-Étienne, un dimanche qui n'en finissait plus... Comment pourrait-on passer les dimanches dans des chambres d'hôtel si on n'écrivait pas ?

Assistez-vous actuellement aux répétitions ? Si oui, pouvez-vous en parler ?

Non je n'ai pas suivi les répétitions. J'ai juste participé à la première lecture à la table et à deux séances de travail, mais ma présence a été très discrète. Il n'y avait pas besoin de moi dans ce processus de travail au plateau, Anne s'est retrouvée dans mon texte, elle a retrouvé les traces de ce qu'on s'était dit, il n'y avait pas besoin d'ajustements, tout était clair. Elle a commencé à écrire sa mise en scène à partir de cette écriture, et mon intervention n'aurait pas eu de sens. Ce que j'ai vu (des parties du spectacle à une étape de travail intermédiaire) est fidèle au texte et à l'univers qu'on avait évoqué ensemble. L'équilibre est trouvé, le souffle aussi, maintenant c'est aux spectateurs d'achever cette écriture.

Diriez-vous que vous êtes auteur ? autrice ? auteure ? écrivain ? femme écrivain ? écrivaine ? Ce choix est-il important pour vous ?

J'aime le mot « artiste ». Dans artiste il n'y a pas de sexe. On ne sait pas si c'est plutôt féminin ou masculin. Dans *À la trace* il y a une réplique d'Anna qui dit : « J'aime la neutralité de l'anglais : pas de formule de politesse, pas de masculin, pas de féminin et surtout pas de masculin qui

l'emporte sur le féminin. » Je ne comprends pas pourquoi on a eu besoin dans les langues latines de séparer autant le masculin du féminin. Tout d'abord il y a une œuvre, ça m'intéresse moins qui est derrière... Mais je trouve injuste aussi de n'avoir que le masculin pour une série de métiers. Personnellement, j'utilise le mot « écrivaine » ou « auteure ». Le mot « autrice » ne me plaît pas. C'est sa sonorité qui me déplaît, c'est inconscient, je n'y peux rien. Comme j'écris beaucoup avec le flux de l'inconscient, c'est important. La sonorité des mots est essentielle pour moi, ainsi que l'imaginaire qu'ils ouvrent. Et ce mot m'enferme. Alors j'utilise le mot « écrivaine », c'est plus spécifique aussi, c'est lié directement à l'acte de l'écriture.

















À la trace

25 janv | 10 fév

Salle Gignoux

PRODUCTION
CRÉATION AU TNS

Un projet de
Anne Théron

Texte
Alexandra Badea

Avec les actrices
Liza Blanchard - Clara
Judith Henry - Les 4 Anna
Nathalie Richard - La véritable Anna Girardin
Maryvonne Schiltz - Margaux

Et les acteurs des films
Yannick Choirat - Thomas
Alex Descas - Bruno
Wajdi Mouawad - Yann
Laurent Poitrenaux - Moran

Collaboration artistique
Daisy Body

Stagiaire assistant à la mise en scène
César Assié

Scénographie et costumes
Barbara Kraft

Stagiaire assistante à la scénographie et aux costumes
Aude Nasr

Lumière
Benoit Théron

Son
Sophie Berger

Musique
Jeanne Garraud - piano
Mickaël Cointepas - batterie
Raphaël Ginzburg - violoncelle
Marc Arrigoni - prise de son

Accompagnement au chant
Anne Fischer

Images
Nicolas Comte

Montage
Jessye Jacoby-Koaly

Anne Théron et Laurent Poitrenaux sont artistes associés au TNS

Les décors et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Le texte est publié chez L'Arche Éditeur

Figurants du film 4 : Romain Gillot Ragueneau, Elphège Kongombe Yamale
Ont participé aux tournages : Marie-Laure Texier (maquilleuse) | Jeff Grosdemange (ingénieur du son) | Marc-Antoine Modol (électricien) | Johanna Boyer-Dilolo (régisseuse)

Équipe technique de la compagnie : Régie générale, lumière et vidéo
Mickaël Varaniac-Quard | Régie plateau Marion Kœchlin

Équipe technique du TNS : Régie générale Thierry Cadin | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie lumière Olivier Merlin | Régie plateau Denis Schlotter | Régie vidéo Laurence Barbier | Maquilleuse Émilie Vuez | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

Production Théâtre National de Strasbourg, Compagnie Les Productions Merlin

Coproduction La Passerelle - Scène nationale de Saint-Brieuc, Les Célestins - Théâtre de Lyon, La Colline - théâtre national, La Comédie de Béthune - Centre dramatique national

Avec le soutien du T2G - Théâtre de Gennevilliers - Centre dramatique national de création contemporaine

La Compagnie Les Productions Merlin est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication, la DRAC Nouvelle Aquitaine et la Région Nouvelle Aquitaine
L'Arche est agent théâtral du texte représenté

Le texte est lauréat de la Commission nationale d'Aide à la création de textes dramatiques - ARTCENA.

Administratrice de production : Bérénice Marchesseau - Ginkgo Biloba

Chargée de diffusion : Séverine Liébaut - SCENE 2 Diffusions

Remerciements : Amahi Camilla Saraceni

Création le 25 janvier 2018 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée

Saint-Brieuc les 20 et 21 février 2018 à La Passerelle - Scène nationale | Lyon du 28 février au 3 mars 2018 aux Célestins | Béthune du 20 au 23 mars 2018 à la Comédie de Béthune - Centre dramatique national | Grenoble du 24 au 27 avril 2018 à la MC2: Grenoble - Scène nationale | Paris du 2 au 26 mai 2018 à La Colline - théâtre national

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184 67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, janvier 2018



ARTCENA



fip

inrockuptibles



Partagez vos émotions et réflexions
sur *À la trace* sur les réseaux sociaux :

#Alatrace

autour du spectacle

Rencontre avec Anne Théron

Dim 28 janv | à l'issue de la représentation

dans L'autre saison

Penser la violence des femmes

Les samedis du TNS

Coline Cardi | Mathilde Darley

Sam 3 fév | 14h | Salle Gignoux

Supervision

Sonia Chiambretto | Anne Théron

Spectacle né d'un projet IdEx | Unistra

8 fév | 19h | Le Portique - Campus Esplanade

9 fév | 20h | Espace Grüber

THÉÂTRE INVITÉ : Théâtre Ouvert

Lectures, spectacle, rencontres, mise en espace
avec les élèves de l'École du TNS

14 | 23 fév | TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1718