

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Lazare

entretien

Peux-tu me parler de la naissance de *Sombre Rivière*, et notamment du choix du titre ?

Le titre vient du *blues*, d'un chant qui raconte que des esclaves en fuite, poursuivis par des hommes et des chiens, traversent une rivière pour effacer leurs traces et leur échapper... La rivière peut signifier un passage de la vie à la mort, ou vers la liberté, une renaissance. C'est aussi pour moi l'endroit où circulent les histoires, où l'on entend les murmures du temps. C'est également celui de l'écriture : la parole passe, traverse...

Dans mon parcours, *Sombre Rivière* est à la fois une réponse à certains de mes précédents textes – comme une conclusion – et une ouverture vers un autre cycle.

J'ai écrit *Passé-je ne sais où, qui revient*, à partir de récits sur les massacres de Sétif et Guelma en 1945 en Algérie ; *Au pied du mur sans porte* évoque la crise des banlieues françaises, et *Rabah*

Robert - touche ailleurs que là où tu es né, la Guerre d'Algérie.

Durant toutes ces années, j'ai parlé, au travers des spectacles, de notre société, de nos crises, des événements qu'on a cherché à oublier. Tout ce qui est caché et qui finit par remonter à la surface. J'ai travaillé sur les signes annonciateurs de ce que nous vivons aujourd'hui ; par la fiction j'ai évoqué les manques et les trous dans le récit de notre histoire contemporaine, les nœuds qui ont participé à créer de la séparation dans notre société.

Cet état de séparation, je le refuse. C'est peut-être le point de départ de *Sombre Rivière* : un refus qui doit se partager dans la joie.

C'est la rencontre de l'autre qui m'intéresse en premier. Et comment on va s'y prendre pour inventer un monde ensemble.

Sombre Rivière, ça passera par le chant qui, comme le *blues*, permet de surmonter une violence, une douleur. Quand on entend Billie Holiday, un univers s'ouvre... Elle a été femme de ménage, maltraitée par des hommes, maltraitée par le monde, mais de toute cette violence, elle a réussi à faire naître un chant de beauté. Comment transcender une violence pour l'emmener ailleurs, dans l'écriture, dans la parole, dans le chant ?

Sombre Rivière ne sera pas un concert, mais il y aura beaucoup de chansons, parce que j'ai besoin de chanter, parce qu'aujourd'hui est trop dur. J'ai besoin que les chants soient joyeux, fiers et beaux.

En lisant les premiers matériaux de textes, j'ai eu le sentiment que l'écriture se situe à un endroit encore plus intime que celle des précédentes pièces que tu évoquais. Est-ce que ça te semble juste ?

Tu as eu ce sentiment parce que les fragments que je t'ai envoyés sont écrits à la première personne du singulier, – le « je », – et parce que ce sont des conversations téléphoniques. Une seule voix se fait entendre, laissant deviner les réponses de celui qui écoute et qui est absent. Mais ces fragments sont en cours de transformation, ils deviennent dialogues entre plusieurs voix, chansons...

J'ai toujours travaillé sur des matériaux intimes.

Par exemple, dans *Au pied du mur sans porte*, les personnages sont tous inspirés de femmes et d'hommes de la vie et de la ville : femme de ménage, employé de bureau, policier, éducateur... ils ont tous des fonctions dans la société. J'ai cherché, pour chacun, la part d'intimité ; j'ai essayé de briser la carapace qui fait de nous des fonctions,

la façon dont on se définit par notre travail et aussi la façon dont on l'est dans le regard des autres quand on n'a pas de travail. Travailler sur l'intime se traduisait par : défaire les carapaces, arriver à trouver l'endroit d'une fragilité, pour recommencer à communiquer ensemble.

Je souhaite que le théâtre ouvre sur des possibles. Le policier d'*Au pied du mur sans porte*, c'est un « possible » de policier. Une espérance, du positif – même si on est en droit de rêver d'un monde sans besoin de police ! Mais je voulais écrire quelque chose de positif car il y avait, à ce moment-là, des policiers qui se suicidaient.

Les gamins des « cités » s'en prenaient plein la gueule – et ça continue. Sarkozy avait envisagé de fichier les enfants qui posaient des problèmes. Tu imagines ? Tu te retrouves avec l'étiquette de « délinquant » à l'école primaire ! Sarkozy a fait beaucoup de mal à tous ceux des quartiers, en disant qu'il allait les nettoyer au Kärcher.

C'était l'affirmation brutale d'une exclusion, d'une séparation. Comment refuser cette exclusion ? Comment refaire du lien ?

C'est une question très intime chez moi, le désir de construire des ponts là où sont érigés des murs.

« Par la fiction
j'ai évoqué les
manques et les
trous dans le récit
de notre histoire
contemporaine,
les nœuds qui ont
participé à créer
dans notre société
de la séparation. »

C'est cette question fondatrice de ton travail que tu prolonges avec Sombre Rivière ?

Plus que jamais ! Qu'est-ce qu'on fait de notre vie ? De tout ce qui fait qu'on est vivants ensemble ? Comment inscrit-on dans nos vies un récit qui ait du sens dans l'histoire ? Et qui soit aussi simple que dormir, aimer, rencontrer quelqu'un, se perdre à l'intérieur de nous-mêmes...

Il y a la grande fosse du monde autour de nous et il y a en nous une part très intime qui appelle, pas forcément à l'art, mais à quelque chose de plus grand ou plus beau que nous, qui serait, par exemple, l'image d'un cheval dans la neige, ou autre chose : notre imaginaire.

Cet imaginaire, il existe en chacun mais pour qu'il se déploie, il ne faut pas mettre des gens à la poubelle. Les gamins, il ne faut pas d'emblée les entraver, porter un jugement sur eux.

Aujourd'hui, la société française est divisée. C'est très douloureux pour moi, de voir qu'on en est arrivé là, à cette scission entre les gens, entre quartiers, entre les « Arabes » et les autres, les croyants et non croyants...

J'ai essayé de lutter contre ça dans mes textes. À la base, je ne suis pas un brechtien, je ne me sens pas

a priori la vocation de traiter de sujets de société. Je suis davantage inspiré par T.S. Eliot, Baudelaire... Je suis devenu brechtien parce que je n'ai pas le choix – je dis brechtien dans le sens où je pose des questions sur l'histoire, la société. Mais je suis quelqu'un qui aime aller vers les mondes intimes, intérieurs, la sensualité, la fantasmagorie.

Dans *Sombre Rivière*, comme dans tous mes spectacles, je veux convoquer l'imaginaire et rejeter, comme je l'ai toujours fait, les barrières qui voudraient l'entraver.

On évoque régulièrement, en parlant de mon théâtre, l'idée de rêve, d'une forme « d'onirisme ». Même si le rêve fait d'évidence partie de la vie, on se trompe sur mon théâtre en le ramenant à ce monde et en pensant que je suis un « rêveur ». Ce n'est pas du tout le cas ! Ce dont je parle est très concret.

Quand j'évoque, dans *Passé-je ne sais où, qui revient*, les massacres à Sétif et Guelma, c'est très concret et c'est aussi très intime : le personnage de la mère dit qu'elle a vu son père partir à une manifestation et se faire tuer sur le chemin du retour – elle a quatre ans, c'est à Guelma, en 1945, en Algérie française.

En France, dernièrement, des enfants ont vu leurs parents mourir dans les attentats...

Comment ne pas taire ça ? Et comment en parler ? C'est compliqué, parce qu'il n'est pas question, par exemple, d'écrire un laïus culpabilisant. Mais ce regard de l'enfant, je voudrais qu'il soit présent.

Dans *Sombre Rivière*, je pleure mes morts de Sétif et de Guelma et je pleure mes morts de France. C'est le même monde – le mien et le nôtre.

Les circonstances de l'écriture sont sombres. Mais ce qui sera joyeux, ce sera de se retrouver ensemble pour dire qu'on ne se laisse pas faire et qu'on chante, qu'on peut aussi écrire le monde et qu'il est complexe.

Je pourrais dire que *Sombre Rivière*, c'est d'innombrables étoiles dans la nuit, qui émettent des signes pour créer des passerelles et pouvoir faire société ensemble à travers des chants. Pas des champs de blé ni des champs de bataille, mais des chants de la vie et des chants du monde.

Peux-tu me parler des gens avec qui tu travailles ?

Avec bonheur ! C'est très important.

Je travaille avec des interprètes et collaborateurs qui proviennent d'univers artistiques très différents sans être tous passés par des écoles d'art dramatique. Certains m'entourent depuis des

années, comme Anne Baudoux, qui m'accompagne dans l'écriture et dans la conception des spectacles ainsi que Marion Faure ; Mourad Musset et Olivier Leite, que j'ai rencontrés il y a vingt ans au Théâtre du Fil – ils forment aujourd'hui le groupe La Rue Kétanou ; Laurie Bellanca qui est musicienne, et évolue dans l'univers de la création radiophonique. D'autres se joindront à nous pour la première fois, Ludmilla Dabo, Julien Villa, Julie Héga, Veronika Soboljevski, Louis Jeffroy.

Nous avons en commun ce désir de rencontre, de « mélange », de raconter le monde, plusieurs mondes. Nous voulons dire, chanter, danser. Et embarquer les gens avec nous, créer des ponts sur les rivières, même sombres.

Tu évoques, dans les passages que j'ai lus, Dante, Lenz de Büchner. C'est pour toi un dialogue nécessaire avec ces écrivains ?

Toute mon écriture est traversée par des auteurs que j'ai « mangés » et qui font partie de mon corps d'auteur travaillant. Ce dialogue dont tu parles, c'est ce que les poètes ont fait de tout temps. Oui, c'est une nécessité, mais qui ne se traduit pas de manière « volontariste » ou artificielle.

Les titres *Passé - je ne sais où, qui revient* et *Au pied du mur sans porte* sont des hommages à Fernando

« Je suis quelqu'un
qui aime aller
vers les mondes
intimes, intérieurs,
la sensualité, la
fantasmagorie. »

Pessoa. Mais je pourrais aussi te dire que *Au pied du mur sans porte* est une réponse au *Woyzeck* de Büchner, par rapport à la question de la folie ; que *Rabah Robert* est en lien avec *La Mort de Danton*, de Büchner aussi. *Petits contes d'amour et d'obscurité* est peut-être une réponse à *Léonce et Léna* – toujours Büchner – ainsi qu'à Beckett...

Effectivement je suis travaillé, « sonné » par des auteurs qui sont pour moi des exemples dans la manière de travailler, de rêver...

Je pourrais aussi citer Tchekhov, dans le sens où il voit ce qui arrive. Il ne dit pas « il va y avoir la Révolution », mais il décrit une société en grave dysfonctionnement. Dans *Au pied du mur sans porte*, le personnage de la mère prend sans cesse des cachets. C'est un principe d'écriture qui pourrait être celui de Tchekhov aujourd'hui : décrire le quotidien d'une société qui a ses maladies, ses gouffres et, au milieu de ça, il y a les gens avec leur amour, avec leurs défaites, leurs désillusions, avec le besoin de recréer des illusions pour tenir. C'est vaste, ça doit être vaste comme la vie. Ce sont des vies. C'est du théâtre, mais ce sont avant tout des vies, de la parole d'êtres humains.

Je pourrais aussi te parler de Maeterlinck, qui nous a laissé une perception de son temps. Il ne

travaillait pas du tout sur des faits de société mais il va toucher une chose très belle dans le langage même. Quand je l'ai rencontré – c'est-à-dire quand je l'ai lu –, je vivais dans une « cité » et j'ai trouvé que cette langue était évidente ; elle me renvoyait à des sensations profondes, très présentes. Ce silence, cet amour, cette impossibilité, cette rage soudaine qui peut monter chez Golaud [personnage de *Pelléas et Mélisande*], Maeterlinck les ouvre sur une dimension qui est celle de l'univers, de la Terre qui tourne, des planètes errantes. Il met en jeu le monde et ses puissances ; il crée une exaltation. J'adore ça.

On dit que Maeterlinck, à l'approche de sa mort, l'attendait avec un fusil. Il était dans son château de l'autre monde [la villa conçue par Maeterlinck et nommée par lui Orlamonde] et il attendait, prêt à tirer sur la mort. C'est elle qui a gagné mais il a laissé ses textes, ces milliers de chevaux qui galopent dans l'esprit.

J'ai besoin que l'artiste puisse enchanter le réel. Et, quand il a les pieds ancrés sur un monde brûlant, qu'il arrive à le décrire dans ce qu'il y a à venir.

Il est aussi question des dialogues avec les vivants, notamment Claude Régy [metteur en scène de théâtre français]. Peux-tu en parler ?

Oui, mais je dois d'abord préciser que la « conversation » avec Claude, qui est un des textes sur lequel nous travaillons, ne sera pas présente telle quelle dans *Sombre Rivière*.

Il ne s'agit pas d'une « retranscription » d'une conversation téléphonique avec Claude : c'est un texte écrit. J'accumule du matériel d'écriture qui pourra être distribué entre les interprètes.

Je suis toujours en discussion avec mes amis de théâtre, Claude Régy, François Tanguy, Josef Nadj, comme je suis toujours en discussion avec certains poètes, même morts.

Pour moi, écrire, c'est se mettre en lien avec l'univers, avec les gens qu'on aime, vivants ou disparus, et c'est à partir de là que le chant arrive. On écrit par rapport à un monde en train de s'effondrer, par rapport à des mémoires qui s'écroulent, à des liens qu'il faut rendre au monde, des événements ou des phrases qu'on a dû avaler... On n'écrit jamais à partir de rien !

Après les attentats, j'ai eu besoin d'appeler Claude, besoin d'appeler ma mère. Ne serait-ce que pour partager cette question : pourquoi le monde devient-il fou ?

Là aussi, c'est un dialogue nécessaire, avec Claude qui est ce grand homme érudit – ce penseur – et

« *Sombre Rivière*, c'est d'innombrables étoiles dans la nuit, qui émettent des signes pour créer des passerelles et pouvoir faire société ensemble à travers des chants. »

avec ma mère qui est née en Algérie et qui ne parle pas le français, ou à peine.

Moi je suis né en France, j'ai rencontré les poètes français et ceux du monde entier, j'écris en français... Je suis constitué de tous ces « dialogues ».

Le théâtre ne se retire pas du monde pour faire de la culture dans la culture. Il va au cœur des questions, il regarde le monde autour et il le met en jeu. Ça ne veut pas dire écrire de grandes fresques historiques, ça peut aussi passer par des toutes petites choses du quotidien. Mais j'ai besoin d'un regard qui accepte, qui absorbe, une compréhension vaste de l'univers, qu'elle ne soit pas restreinte.

Après le triptyque dont tu as parlé, tu as écrit *Petits contes d'amour et d'obscurité*. Et tu écris conjointement deux textes : *Je m'appelle Ismaël* et *Sombre Rivière*. Les envisages-tu comme un diptyque ?

Même si je relie d'évidence aujourd'hui *Passé-je ne sais où, qui revient*, *Au pied du mur sans porte* et *Rabah Robert-touche ailleurs que là où tu es né*, je ne les ai pas envisagés, en les écrivant, comme un triptyque. J'ai plutôt constaté, après les avoir écrits, la fin d'un cycle. Mais ce n'était pas « programmé ».

J'écris souvent plusieurs textes à la fois. Parce que les questions résonnent d'un texte à l'autre.

Dans *Je m'appelle Ismaël*, au début du texte, un personnage a un bâton et essaye de faire parler les choses autour de lui. Comme s'il voulait voir ce qui résonne ou pas, ce qui répond.

Est-ce que les choses conversent ? Est-ce qu'on peut verser une chose dans une autre ? Est-ce qu'on peut « converser » ? Est-ce que la parole aujourd'hui a encore un poids ? Une dimension ? Est-ce qu'elle peut permettre de transcender la violence ?

Est-ce qu'elle peut enrayer des machines de pensées qui se sont mises en place, qui empêchent la rencontre, qui font que des groupes se reconnaissent entre eux et que d'autres se rejettent, se considèrent comme ennemis ?

Comment la parole peut-elle transformer un geste ? Qu'est-ce que transcender, passer au-delà ? Passer au-delà de la figure, transfigurer, aller voir ce qui se passe derrière la figure, aller à la rencontre de sa fragilité...

Ce sont des interrogations qui traversent les textes.

Mais je dirais que leur différence, c'est que *Je m'appelle Ismaël* « raconte une histoire » alors

que, dans *Sombre Rivière*, je ne me mets pas en devoir de le faire.

L'important, dans *Sombre Rivière*, ce n'est pas tant le récit que le désir « d'être ensemble ». Avec les gens, avec les musiciens, chanteurs, comédiens de ma compagnie, avec l'histoire que nous avons vécue et celle que nous vivons, avec les attentats, avec les morts, avec notre désir de remettre en question le monde et, surtout, que le théâtre puisse être le lieu où retrouver une multiplicité des regards. Dire que le monde n'est pas « séparé », comme on veut nous le faire croire.

« Entre le réel et l'impossible, ouvrir le destin des forces en cours »... C'est une des phrases de la pièce.

J'aimerais qu'on puisse entrer dans un intime qui soit spectaculaire. Avec la virtuosité des mots, de la musique, avec la puissance de l'imaginaire. Que l'imaginaire puisse déferler, qu'on puisse jouer à bousculer les choses définies, réinventer, reconstruire, ne pas se laisser imposer une réalité aliénante.

Comment arrives-tu au premier jour des répétitions – si tant est que ce soit constant d'un texte à l'autre. Le texte est-il finalisé ?

Non. J'arrive au premier jour des répétitions avec des « matériaux », beaucoup de textes, que j'appelle « le poème », des chansons, et je construis avec l'équipe, je réécris et je continue à écrire.

Mais ce n'est pas constant effectivement : sur *Passé-je ne sais où, qui revient*, par exemple, tout était pratiquement écrit.

Comme mes acteurs ont été mes premiers producteurs, il faut que le texte leur parle ! Je dis « producteurs », dans le sens où, au départ de l'aventure de Vita Nova [la compagnie de Lazare, créée en 2006], ils se sont réunis autour de moi alors qu'il n'y avait aucun financement envisagé. Les acteurs sont souvent les premiers à s'engager. Ils sont courageux. Je leur dois beaucoup.

Au premier jour des répétitions, il y a souvent un texte un peu trop épais. Ensuite, je le malaxe, je réécris presque tous les jours.

Tout doit être remis en question. Je m'efforce de conserver une oralité, une simplicité. Pour ça, il faut travailler énormément ! Un poème peut sembler être une parole improvisée, une évidence mais, en réalité, tout est retravaillé et devient une partition très précise.

« Entre le réel et
l'impossible, ouvrir
le destin des forces
en cours. »

Tu as évoqué le fait d'avoir fait du théâtre « hors institution ». Peux-tu en parler ? En quoi est-ce important pour toi ?

J'ai longtemps fait du théâtre hors des grosses institutions, hors de ce qu'on appelle les « grands théâtres ». Grâce au soutien de lieux refuges comme La Fonderie au Mans, l'Échangeur à Bagnolet, et le Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine, le public venait remplir les salles de nos représentations, des critiques rédigeaient des articles, il y avait une « reconnaissance » de professionnels et d'experts, mais pas d'argent. Et les directeurs de salles avaient toujours mieux à programmer.

Heureusement, il y a toujours des « exceptions ». J'ai eu la chance d'avoir pour partenaire le Théâtre national de Bretagne, la rencontre avec Stanislas [Nordey] a aussi été très importante.

Ceux qui m'ont soutenu pendant des années se comptent sur les doigts d'une main.

C'est très compliqué en tant qu'auteur contemporain, d'arriver à se faire coproduire, ou même ne serait-ce que se faire voir, entendre. Les programmeurs ne font pas toujours leur travail d'éclaireurs. Ils ne s'intéressent pas aux récits manquants du monde contemporain. Ça participe au principe de « séparation ».

Quand on invite une parole dans un théâtre, on propose une possible définition, interprétation du monde. Ce qui est écrit prend de la consistance, ne serait-ce que par le fait que des acteurs jouent. Ça indique une « position » sur le monde, une orientation : la possibilité qu'il soit ce qu'on voit, ou qu'il le devienne.

Les spectacles qu'on programme, comme le public que l'on convie ou non dans les salles, c'est une responsabilité.

Au TNS, ce que j'aime faire notamment, c'est proposer des ateliers à des adolescents, des jeunes personnes, dans les quartiers, les prisons. Aller rencontrer des gens qui n'ont jamais fait de théâtre ou même n'y sont jamais allés. J'ai beaucoup aimé l'année passée avec la Troupe avenir [programme qui s'adresse à des jeunes de 16 à 25 ans n'ayant jamais pratiqué le théâtre].

Aujourd'hui, beaucoup de gens n'ont plus de rapport avec leur récit, avec leur vie, avec leur histoire. Ils sont déconnectés de leur parole. L'acte de parler, de raconter, est très important, pour qu'on puisse justement faire société ensemble.

Donc il ne s'agit pas seulement de « mon » rapport à l'institution ; ce que je constate, c'est un manque de curiosité, d'ouverture.

Quel a été ton parcours avant d'écrire ? Tu as, notamment, été acteur ?

J'ai eu un parcours atypique, comme on dit ! J'ai perdu mon père très jeune, j'ai été dans des familles d'accueil, à la Ddass, j'ai dormi dans la rue, j'ai appris à lire vers vingt ans... J'ai été ouvrier au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, c'est là que j'ai rencontré Stanislas, puis j'ai rejoint l'école du Théâtre national de Bretagne...

J'ai fait un premier spectacle avec Ivan Stanev, un metteur en scène allemand, en 2000, puis j'ai travaillé avec Stanislas, Claude Merlin, Claude Buchwald... J'ai fait un spectacle avec Josef Nadj...

Pendant ce temps, je montais mes spectacles ; j'ai aussi fait des improvisations, notamment aux Bouffes-du-Nord, dans un festival qui s'appelait La Voix est livre ; je jouais avec des musiciens : Serge Teyssot-Gay, Ballaké Sissoko, Médéric Collignon, Benjamin Colin... toute cette bande.

Comment écris-tu ? As-tu des horaires ? Une forme de « méthode » ?

Je n'ai pas d'horaires, j'ai mille et une méthodes. Il faut que je sois attrapé, secoué, atteint par quelque chose, pour que l'écriture puisse commencer à se révéler. Je n'écris pas chaque jour ; je ne me

réveille pas en me disant qu'il faut que je fasse mon « travail d'auteur ». J'écris parce que je perçois quelque chose qui me perturbe ou m'attrape. Une couleur, une atteinte, trois mots d'une personne dans la rue, des refus, la mort de quelqu'un, une impossibilité en face... des vies. Je n'écris pas, j'écris des vies ou plutôt, des vies m'écrivent.

Tout s'invente « dans l'eau de l'instant », comme il est dit dans *Sombre Rivière*.

Ça implique une forme d'innocence, de laisser agir l'inconnu qui va apparaître et disparaître. L'écriture est intéressante quand elle passe par des constructions qui échappent complètement alors même qu'on en a exploré tous les cadres, tous les canevas. Il m'est arrivé, après avoir travaillé de mon côté, d'aller trouver des gens, femme de ménage, policier, directrice d'école, d'aller à leur rencontre pour échanger, voir comment la parole peut traverser le réel. J'aime quand la parole est multiple, complexité du monde, en étant des chants d'opposition, des chants d'inversion.

Je lis beaucoup avant et pendant que j'écris.

Dans mon écriture, il y a tous les auteurs mâchés et la parole orale, les gens. Et puis il y a ce qui échappe. Il ne faut pas que ce soit trop volontaire, pour qu'on puisse sentir la vie. Qu'à un moment on

« Les acteurs sont souvent les premiers à s'engager. Ils sont courageux. Je leur dois beaucoup. »

sente cette bête vivante qui est un cœur qui bat dans la main. Sinon, l'écriture qui consiste à faire des signes, montrer qu'on est gentil, quelqu'un de bien, qu'on est « équipé » dans l'art, ça m'ennuie.

L'écriture est une chose qui se remet sans cesse en question parce qu'il y a des champs abstraits d'un mot qui peuvent ouvrir sur des espaces différents.

Sais-tu pourquoi tu as fait le choix d'écrire ? Et d'écrire pour le théâtre ?

Je n'ai pas fait le choix d'écrire pour le théâtre.

Mon écriture est liée à la parole, c'est une écriture du rythme et du temps et d'ouverture d'espace dans la parole.

Parfois aussi, mon geste répond à des « devoirs » – c'est ce que j'entendais quand j'évoquais le rapport « brechtien ». Parfois, des gens me mettent en travail, ils viennent me voir et disent « on ne peut pas rester comme ça, il faut écrire, il faut dire ».

En même temps, je ne crois pas à cette notion du « il faut », qui peut être dangereuse, s'il s'agit de définir ce qu'il « faudrait dire » ; car alors écrire deviendrait un « jeu de pouvoir » détestable.

« Si on n'avancait pas aveugles/on avancerait parmi les fous/qui pensent savoir quelque chose/

on avancerait pas du tout » comme il est dit dans la pièce. Dès qu'on définit le réel, on peut potentiellement exclure de nouveau. Pour moi le théâtre est un lieu où on peut se permettre d'avoir des émotions sur le monde et des doutes sur des choses, sur la manière dont elles se présentent à nous.

Certaines personnes cherchent, dans le théâtre, l'accession à une vérité, à leur vérité. On s'en fout ! Ce qui m'intéresse, c'est d'y trouver une pluralité. Je ne vais pas au théâtre pour m'y reconnaître : j'y vais, je m'y reconnais, je sors... et alors ? Je n'ai pas avancé. Je préfère aller voir un spectacle et me dire : « Je n'ai pas tout compris, mais un monde s'est ouvert à moi ».

Tu me demandes pourquoi le théâtre ?

Le théâtre est avant tout une manière de peupler les solitudes de mondes à venir, ou de mondes déjà passés et de réentendre des voix du temps passé qui se mélangent avec celles du présent. C'est l'endroit où l'on fait parler les morts, les disparus. C'est l'endroit aussi d'une fête où le poème se donne en partage et peut être entendu parce qu'il est porté par des êtres vivants.

Le secret de la vie y est toujours présent parce qu'à travers la parole, il y a le regard d'un être qui peut accélérer sa marche, son rythme, son souffle,

« Mon écriture
est liée à la parole,
c'est une écriture
du rythme
et du temps
et d'ouverture
d'espace dans
la parole. »

le temps. Il y a cette part de sensualité, ce désir du vivant qui est là, dans l'attente d'être révélé au monde.

Le théâtre pour redonner un chant aux humains et à leurs vies. Et pour faire lien avec le temps.

Le théâtre pour remettre en jeu, rejeter les dés des possibles de l'existence sur le plateau ; pour que ce soit joyeux et beau.

Lazare

Entretien avec Fanny Mentré le 7^{er} mars 2016 au TNS

questions à Anne Baudoux

Fanny Mentré : Lazare souligne l'importance de l'aventure d'équipe et la fidélité des gens avec qui il travaille. Que représente pour toi cet engagement ?

Anne Baudoux : C'est une vie qui se dessine comme ça – un refuge, très certainement.

J'y suis les deux pieds dedans depuis pas mal d'années puisque, en dehors des spectacles, j'accompagne Lazare de la naissance de ses textes jusqu'à l'édition, (en tant que scribe et lectrice, entre autres). Je me suis laissée entraîner, ou peut-être me suis-je jetée dans cette épopée qui ne se limite pas à une succession de projets, c'est l'aventure d'une œuvre, d'une écriture théâtrale ; la rencontre avec des personnes extraordinaires. Cet engagement m'a permis de déborder du territoire de l'acteur et de mieux comprendre au fil du temps les liens complexes entre l'auteur, l'acteur, le metteur en scène, les institutions. Et de m'éloigner aussi, ce qui n'est pas négligeable, de cette solitude de l'acteur jeté dans un marché du travail très embouteillé.

Au départ de cette fidélité autour de Lazare, il y a maintenant plus d'une dizaine d'années : des artistes proches de la poésie et musique improvisée ont été saisis par ses fulgurances d'improvisateur, sa langue musicale rythmée par les battements du cœur, sa grande fantaisie, son caractère frondeur, son acharnement infatigable, sa grande force d'enrôlement.

Cette constellation de « fidèles » est fondatrice de l'aventure de la compagnie Vita nova, et elle est aussi mouvante. Certains s'en vont et reviennent, d'autres arrivent. Le cercle n'est pas fermé mais le travail de l'acteur y est très exigeant. C'est une bataille qu'il y a une grande joie à surmonter et dépasser ensemble. Et qu'il est impossible d'oublier par la suite car Lazare dessine des partitions de jeu sur mesure (ce n'est pas tous les jours qu'un auteur écrit en pensant à vous !). Les interprètes qui ont traversé les spectacles de Lazare sont tous marqués par sa façon unique de décaler le jeu pour échapper à l'enfer soi-même des chapelles, et au conventionnalisme.

Qu'est-ce qui te parle particulièrement dans la langue de Lazare ?

C'est une langue qui dépasse les murs de la raison, un joyeux sans gêne de la déconstruction du raisonnable mais elle est très concrète, elle vient

de la vie dans tous ses excès. Elle donne la parole aux sans voix, aux oubliés de l'histoire.

Tu interprètes depuis des années le personnage de « la mère ». Que représente-t-il pour toi ?

Le personnage de la mère s'appelle Ouria, ce qui signifie « Liberté ». C'est par elle que j'ai rejoint l'aventure théâtrale de Lazare. Elle n'est pas séparable de son fils, le personnage Libellule, et c'est d'abord ce duo que j'affectionne beaucoup. Car ces deux-là ont grand plaisir à vivre leur vie de théâtre ensemble, un peu comme Laurel et Hardy, Chapeau melon et Bottes de cuir, Sherlock Holmes et Docteur Watson.

Leur pas de deux tragi-comique ne se limite pas au lien du sang, il se métamorphose sans cesse, il ne s'arrête pas aux frontières de l'ordinaire et du quotidien.

Ouria, c'est une danseuse de twist qui vient remplacer son fils acteur dans une pièce de théâtre.

C'est une ogresse qui transforme son fils en cheval.

C'est une petite fille de six ans qui appelle son père mort et lui apporte des crêpes pour qu'il puisse s'en aller rassasié.

C'est une peintre qui suit les traces de Van Gogh [car il sait très bien peindre les pommes de terre].

C'est une vieille dame qui veut pouvoir mettre tranquillement son foulard parce qu'il est assorti à ses yeux.

Le personnage d'Ouria est inspiré de la mère de Lazare : ce fut une muse pour l'écriture de la trilogie et aussi pour la première partie de *Sombre Rivière*.

La pièce *Passé-je ne sais où, qui revient* lui est dédiée.

questions à Laurie Bellanca

Fanny Mentré : Comment avez-vous rencontré le travail de Lazare ? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'y participer ?

Laurie Bellanca : J'ai rencontré Lazare et son écriture dans un café-concert de Paris, Le Limonaire, il y a presque dix ans. Entre deux concerts, il y a presque dix ans. Entre deux concerts, il y partageait ses poèmes. J'ai ensuite eu la chance de le recroiser à plusieurs reprises, à la Halle Saint-Pierre et au Festival d'Avignon avec *Passé-je ne sais où, qui revient* en tant que spectatrice, puis de l'accompagner sur certains moments d'écriture laboratoire comme à Naxos Bobine chez Pascal Kirsch pour le début du travail de la création à laquelle j'ai participé : *Petits contes d'amour et d'obscurité* (création au festival Mettre en scène du TNB en novembre 2014).

Ma formation de musicienne et de danseuse m'a permis d'appréhender le théâtre de Lazare comme des partitions musicales en trois dimensions. Que ce soit le rapport au rythme et à la dynamique

de la langue ou à celui des trajets des interprètes au plateau, il y a pour moi, dans cette attention particulière donnée aux structures, toute la place pour l'invention et le mouvement libre, très libre !

Car il s'agit en fait de structures précisément définies, qu'elles soient encore une fois musicales ou chorégraphiques, et c'est par elles que je suis rentrée dans la démarche de Lazare et de la compagnie Vita Nova.

J'ai été invitée pour *Sombre Rivière* à accompagner la compagnie sur la partie musicale ; invitation qui m'a réjouie, car c'est par cette porte là que j'ai de mon côté traversé les créations précédentes. Au début de la création, il s'agissait de faire une pièce musicale mais c'était sans imaginer l'ampleur réjouissante de la proposition. Il y a aujourd'hui neuf personnes au plateau, nous y dansons, chantons et jouons de manière indistincte et chorale. Il ne s'agit plus ici de spécialité individuelle mais de savoir-faire, d'espaces et de rythmes partagés.

En quoi consiste votre processus de création sur le spectacle *Sombre Rivière* ? Comment fonctionne l'interaction entre les différents membres du groupe pendant les répétitions – comédiens, musiciens, chanteurs ?

Je suis assistante à la création musicale sur *Sombre Rivière*, ce qui consiste à accompagner Lazare et la compagnie entière à structurer, affiner et faire durer les inventions depuis le mois de décembre. Ces inventions sont pour la plupart collectives et sont devenues petit à petit les créations musicales qui jalonnent la pièce, hormis deux chansons d'Olivier Leite et Mourad Musset (La Rue Kétanou) pour lesquelles Lazare avait écrit des textes il y a quelques années.

Tout le chemin de *Sombre Rivière* est construit comme une traversée au sein de la pensée et de l'histoire de Lazare ; on y retrouve donc des bribes de situations réelles, telles que cette rencontre avec Olivier et Mourad au Théâtre du Fil.

Olivier, Mourad, mais aussi Ludmilla Dabo, chanteuse hors pair et mélodiste innée, Julie Héga, violoncelliste, Louis Joffrey, batteur, Veronika Soboljevski, contrebassiste, Julien Villa, Anne Baudoux et moi-même avons construit, sur les intuitions musicales de Lazare, une suite d'improvisations puis de compositions qui ont au fur et à mesure tissé un paysage musical issu du texte. Samuel Bore, chef de chœur, nous a accompagnés pour affiner certaines harmonies.

Les sources dans lesquelles nous avons puisé ont été amenées au fur et à mesure en dialogue avec

Lazare ; de la *Cinquième symphonie* de Beethoven à la *Chanson de Solveig* de Grieg en passant par la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak ou encore certaines chansons raï de Raina Raï, ou rock issues de la culture FM.

Y-a-t-il un aspect du spectacle ou un passage qui vous touche particulièrement ?

J'aime particulièrement le procédé de travail qui a consisté à puiser dans une sorte d'inconscient collectif actuel imprégné par les tristes figures du terrorisme, des attentats, de l'histoire coloniale et des souffrances dans lesquelles nos sociétés se meurent, en vue de les décentrer puis de les renverser par les armes de la puissance joyeuse.

La musique a sur cela un impact direct, en déplaçant le rythme des mots, en faisant entendre un sous-texte possible, mélodique, harmonique ou rythmique... Elle permet de brouiller les pistes des archétypes et de transcender ainsi certaines assignations. La musique, les chants, les chœurs nous ont aussi donné la possibilité de faire entendre certaines parties plus complexes des faits d'actualité traversés dans le texte de Lazare. Ainsi, plusieurs passages mis en musique comme « Je regarde l'eau du canal », évoquant une solitude au cœur d'une explosion, ou encore le *blues* « Allo maman », s'inspirant de vieux chants noirs

américains, ont pu trouver par la musique une forme sensible dans laquelle la joie et la beauté l'emportent sur l'angoisse muette.

Cet extrait chanté par Ludmila Dabo et accompagné par les musiciens m'évoque précisément le rapport que ce texte a eu avec la musique :

C'est des jaillissements c'est des rêves.

Ta voix rentrait dans mon oreille

ça m'a regardé au dedans

le son a absorbé ce que tu as dit

ça a créé un lit d'instants

ça a ouvert d'innombrables nuits

étoilées

à partir de là tu es entré

toi ta voix tes yeux sont entrés

dans mes paupières

Nous ne respirons plus

presque

par moments.

Comme un roulis de fleur sous la mer.

« Nous ne
respirons plus,
presque
par moments.
Comme un roulis
de fleur sous
la mer. »

Lazare

Nous avons travaillé pendant dix ans comme des fakirs

Didier-George Gabily.

Il est impossible que je puisse dire tes yeux
puisqu'on ne se connaît pas.

Je sais que tu manques à d'autres toujours vivants.
Des fois, ils s'arrêtent et parlent de toi tout au fond
de l'atelier.

J'essaye d'entendre vos conversations, d'une
cigarette à l'autre, réfléchir sans horaire et passer
l'après midi en compagnie de mes cheveux, d'un
visage sur la couverture d'un livre, et marcher sur
les mains pour renverser le monde.

Le livre, c'est l'immédiat et le très lointain. À
moins que la somnolence ne s'en mêle, et que je
t'aperçoive sur le chemin te battant, dégageant
les obstacles, dans une société hostile à ceux qui
inventent.

Cadavres, si on veut

Que dirait aujourd'hui Gabily, marchant sur la cime,

exposant le péril, s'interrogeant tout haut sur l'air
ensanglanté qu'il nous faut respirer.

C'est le printemps, le 1^{er} mai.

Brûlent les yeux lacrimogés et hurlent les sirènes.

Et les pierres volent vers les CRS comme les arbres
grimpent vers les oiseaux.

Nous ne voulons pas qu'on nous dérobe la
constitution du monde.

Nous voulons descendre dans la rue que nous
savons à nous.

Debout la fête de la nuit !

Cercle entier de manifestants qui marchent
refusant de revêtir l'uniforme d'un bétail corvéable
à merci.

À travers la grille, nous cherchons à regarder vers
le dehors.

Enfonçures

Le début du siècle des loups, la guerre en Irak.

Petites danses des dictateurs instrumentalisés.

L'Orient s'effondre sous l'orage de nos bombarde-
ments, la terre entière bouge ; et dehors dorment
ceux qui ont été emportés par la tornade jusqu'ici.

Petites danses des banquiers qui spéculent sur
l'écroulement de nos pays.

Des heures, des minutes, des années ont passé
depuis ta disparition, et l'Europe n'en finit pas de
construire le relief de la tragédie.

Nous écrivons, traversés par la turbulence infernale du monde, les images de l'avenir qu'on nous prépare, contre la mort qui vient sur nous et les corps injustement oubliés.

Dans ma pièce *Au pied du mur sans porte*, un religieux tente d'orienter le destin d'adolescents paumés en leur proposant un accès direct aux oreillers du paradis. Cette pièce a été écrite en 2009. Vision d'avenir luttant contre l'obscurité montante. Au pied des cités poussent des racines de souffrances.

Jeunesse envahie d'une colère sans nom, ne sachant pas derrière quel masque social se contenir.

Une minorité ramenant tout au dégoût et s'en allant porter son fardeau en Syrie.

Nous avons besoin d'explorer le terreau de la guerre d'Algérie pour comprendre le séisme de notre refoulé colonial et soulager une partie du peuple suffoqué qui n'a pour représentation positive de lui même que la mosquée.

Être né là avec la face étrange.

Les théâtres des banlieues se dressent au milieu des sifflements de mort.

Quelle rauque musique que le monde ! Le théâtre l'a laissée loin derrière lui au profit de la grimace divertissante.

Touche ailleurs que là où tu es né

Pour convenir aux programmeurs, nous devrions nous limiter à l'illustration pitoyable et folklorique du sol de nos origines. Ramené à une chose toujours identitaire, quand mon corps possède mille et une transformations qu'on me refuse.

Nous avons travaillé pendant dix ans comme des fakirs à supporter les humiliations de ceux qui auraient dû nous porter car nous n'avons pas le droit de cité dans le règne de ceux qui se ressemblent.

Je suis fils de pauvres je devrais m'éclairer au soleil, non, je veux être joué dans les salles, je me suis cramponné, j'ai glissé et je suis revenu... jeté, rejeté... Un lac dans le désert, mes paupières sont ouvertes vers l'immense amour. Je suis du sexe des formes rêvées, tantôt simple profil de l'avenir, tantôt acte final pour trouver la contention d'un soleil couchant.

Nous, pour qui l'élaboration d'un geste demande du temps, nous voici en train de jongler au milieu des commerçants qui se soucient peu de transformer le terreau des révoltes en parole.

Les acteurs sont la poudre noire de l'écriture sur le plateau, ils tournent la tête du côté des révoltes, et leurs phrases font évoluer les légendes qui créent des passerelles vers la berge.

Texte publié dans *La Scène*, été 2016, n° 131













Production Théâtre National de Strasbourg, Compagnie Vita Nova

Coproduction MC93 - Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis, Le Grand T - Nantes, Le Liberté - scène nationale de Toulon, T2G-Théâtre de Genevilliers centre dramatique national de création contemporaine

Avec le soutien du Canal 93 et de La Colline - théâtre national pour les résidences de création

Remerciements au Festival d'Avignon

Création le 14 mars 2017 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée Montreuil du 29 mars au 6 avril 2017 au Nouveau Théâtre de Montreuil - Centre dramatique national (programmation hors-les-murs de la MC93 Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis) | Toulon le 28 avril au Liberté - Scène nationale

Tournée 17-18 Valence en novembre-décembre 2017 à la Comédie de Valence - Centre dramatique national Drôme Ardèche | Nantes du 6 au 9 décembre au Grand T | Grenoble en décembre 2017 à la MC2: Grenoble | (en cours)

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 Giezma | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, mars 2017



inRockuptibles

La Terrasse



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Sombre Rivière* sur les réseaux sociaux :

#SombreRivière

Sombre Rivière

14 | 25 mars | Salle Koltès

PRODUCTION | CRÉATION AU TNS

Texte et mise en scène
Lazare

Avec
Anne Baudoux
Laurie Bellanca
Ludmilla Dabo
Julie Hèga
Louis Jeffroy
Olivier Leite
Mourad Musset
Véronika Soboljevski
Julien Villa

Collaboration artistique
Marion Faure
et **Anne Baudoux**

Scénographie
Olivier Brichet
en collaboration avec
Daniel Jeanneteau

Lumière
Christian Dubet

Costumes
Marie-Cécile Viault

Son
Jonathan Reig

Vidéo
Lazare

Chef opérateur
Robin Fresson

Direction de chœur
Samuel Boré

Assistanat général
Marion Faure

Assistanat musical
Laurie Bellanca

Stagiaire scénographie
Émile Fofana

Lazare est metteur en scène associé au TNS

Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Équipe technique de la compagnie Régie générale Hugo Hazard | Régie vidéo Romain Tanguy

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Olivier Merlin | Électriciens Didier Mancho et Yoan Weintraub | Régie plateau Denis Schlotter | Accessoiriste Maxime Schacké | Régie son Thomas Hautin et Bertrand Truptil | Régie vidéo Marc Oberlé | Habilleuse Léa Perron | Lingère Angèle Maillard