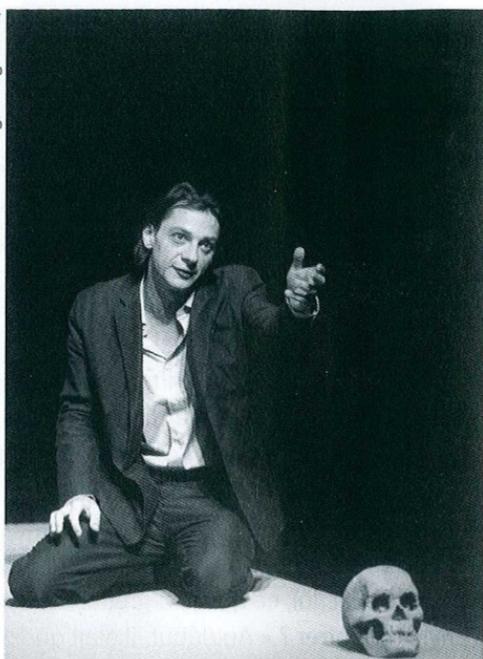


## Jean-Damien de Nantes

Il est des familles sur lesquelles le destin s'acharne. Celle du professeur Barbin n'a pas été épargnée. Alors que les trois aînés de ce chirurgien nantais avaient fait médecine comme papa, trois autres de ses huit rejetons ont mal tourné. L'un est assistant-réalisateur ; François et Jean-Damien, comédiens. La famille Barbin est pourtant honorable. Pas le moindre saltimbanque jusque-là. « À table, raconte Jean-Damien, entre mon père et mes frères aînés, la conversation roulait sans cesse sur la maladie et la mort. Il a bien fallu que je prenne la parole autre part. Comme mon père enseignait, et parlait de son «amphi», j'ai rajouté le mot «théâtre». En tout cas, pour moi, à onze ans, l'affaire était réglée. »



Jean-Damien Barbin dans *Apologétique*, texte de Olivier Py et Jean-Damien Barbin, au Festival d'Avignon 1996.

Au lycée, son professeur de lettres l'initie à la poésie et la musique contemporaines. Il suit au Conservatoire de Nantes les cours de théâtre de Jacques Couturier. Puis, après l'ENSATT, entre au Conservatoire national d'art dramatique de Paris. Dans les classes de Denise Bonal, Michel Bouquet, Daniel Mesguich.

« C'est avec Mesguich que j'ai découvert la tragédie. » Il l'a échappé belle. Si la notion d'emploi n'avait à ce moment-là volé en éclats, son regard espiègle et son nez en l'air l'auraient condamné aux valets de comédie à perpétuité. Au lieu de quoi, il est devenu l'acteur-fétiche de met-

teurs en scène en vogue, comme Mesguich, Lassalle, Olivier Py, Éric Vigner...

Pourquoi se consacre-t-il avant tout au répertoire contemporain ? « J'ai longtemps défendu les classiques. Puis, en rencontrant Olivier Py pour

*La Servante*, projet difficile à monter malgré l'aide du Festival d'Avignon, j'ai eu envie de continuer à défendre ce nouveau répertoire. »

Il reconnaît volontiers ses échecs : « Je suis toujours mécontent de ce que j'ai fait. Mais l'échec n'est pas forcément négatif. Je sais par exemple que j'ai raté une grande partie du rôle de Shakespeare dans la pièce d'Edward Bond montée par Alain Milianti. Mais tôt ou tard, j'en récolterai les fruits. De toutes façons, l'acteur ne devient intéressant qu'après trente ou quarante ans de pratique. J'ai trente-huit ans. Et seulement vingt ans de métier. »

Le spectacle dont il est le plus fier ? *Les Mémoires d'un fou*, de Flaubert, texte peu connu encore lorsqu'il l'a créé avec l'aide de Philippe Noël dans ce qui allait devenir le Petit-Hébertot. Son premier solo. « J'ai besoin par moment de me retrouver seul. » Il a donc renouvelé l'expérience avec *Apologétique* et *Épître aux acteurs* d'Olivier Py. Autre parcours quasi solitaire, le *Funambule* de Jean Genet, qu'il vient de donner dans sept villes du Brésil, avec chaque fois un nouveau partenaire brésilien.

S'il est la coqueluche des metteurs en scène de théâtre, le cinéma ne fait guère appel à lui. « Question de désir, fait-il, fataliste, tout en reconnaissant n'avoir de son côté pas fait d'efforts. « À l'époque où j'étais au Conservatoire, les réalisateurs allaient plutôt voir les élèves de Chéreau à Nanterre. »

Il pense en revanche qu'il a eu beaucoup de chance d'entrer au Conservatoire dix ans après son frère : « François est tombé en pleine querelle des Anciens et des Modernes. Jean Le Poulain l'a fait entrer à la Comédie-Française, mais Jacques Lassalle n'a pas renouvelé son contrat. Alors qu'à mon entrée au Conservatoire, la guerre était finie. Et j'ai pu bénéficier à la fois de l'enseignement de Mesguich et de celui, plus traditionnel, de Bouquet. »

N'a-t-il jamais été tenté à son tour par la Comédie-Française ? « Viteux m'avait proposé d'y entrer. Pensant que ce n'était pas encore le moment, j'ai refusé. Si bien que je n'ai jamais travaillé avec lui, ce que je regrette. » Il n'a pas répondu à la question. A-t-il envie d'y entrer ? « Au début, il était question de jouer *Les Papiers d'Aspern* salle Richelieu. Pour ça, il me fallait signer un contrat de pensionnaire. J'avais accepté. Mais puisque nous jouons finalement au Vieux-Colombier, ce n'est plus la peine. » J'insiste : si Marcel Bozonnet renouvelait sa proposition ? Il reste évasif. « Je ne l'exclus pas, mais j'aurais besoin d'y repenser. Pour le moment, je vais me contenter de fréquenter la Maison en voisin. »

Je lui fais remarquer qu'il n'a pas dit un mot de Jacques Mauclair, chez qui il a joué presque trois ans de suite durant ses années de Conservatoire. Il sursaute : « Ils sont tellement dans mon cœur, ces trois ans au Théâtre du Marais, que je ne pense même pas à en parler. De Mauclair, j'ai beaucoup appris. On l'appelait « patron », comme son maître Louis Jouvet, dont il transmettait l'enseignement. Il y avait chez lui une telle joie de jouer ! »

S'il dit cela avec mélancolie, c'est qu'il trouve de plus en plus douloureux et compliqué d'entrer en scène. Bouquet disait : « Il y a un moment où ce n'est plus la société, mais l'art qui vous mange. » Je mesure mieux ses paroles. D'où, sans doute, mon envie de revenir au comique. On me propose un rôle comique aujourd'hui, j'y cours aussitôt. Mais ce n'est pas auprès de Lassalle ou Vigner que je vais en trouver... »

**Jacques NERSON**

Franck Thévenon

## Mettre un nom sur la lumière

Jour. Nuit. Petit matin. Étrange. Naturaliste. Abstrait. Coloré. Nuit d'été lunaire. « C'est difficile de mettre un nom sur la lumière », explique Franck Thévenon, éclairagiste de théâtre, l'homme qui conçoit les lumières, qui définit les climats, et les ambiances des scènes en accord avec le metteur en scène.

Il y a du peintre en lui, même si, modeste, il rejette dans un premier temps le terme. « On peint à plusieurs, à trois. Il y a le metteur en scène, le scénographe et l'éclairagiste. Mais, c'est vrai, la lumière, c'est ce qui fait le tableau. » C'est lui qui manie les couleurs. Palette épaisse où des rouges, des verts, jaunes, bleus ou violets de gélatine restent collés. C'est lui qui restitue un ciel d'hiver, une nuit étoilée, ou un intérieur jour traversé de soleil rasant. Comme un peintre que sa toile ne domine pas, il dirige notre œil, l'éduque et l'entraîne vers l'action scénique.

Comme au cinéma, il pratique gros plans et plans larges. Le théâtre, où les scènes d'intérieur ressemblent de plus en plus à des scènes tournées

en studio, est sous influence. « La conception moderne du métier, son évolution vient de là. Elle vient d'André Diot. » Son maître. Une autre génération d'éclairagiste. André Diot vient de la télévision et des plateaux de cinéma. L'ancien directeur photo révolutionne dans les années 60 la scène française et travaille avec les plus grands. Chéreau, Vincent, ou Peter Zadek. Franck Thévenon est un tout jeune homme quand il le rencontre au début des années 80, chez René Gonzalès, alors directeur du Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis. Thévenon est électricien (« le plus bas de l'échelle »), porte les projecteurs et les règle pour André Diot. L'homme n'explique rien de son métier, mais Thévenon est fasciné. Le passage de la scène à la salle est pour lui magique. « Vu de plateau, il ne se passe rien. On est juste ébloui par des rangées de projecteurs. Mais dès que l'on regarde la scène de la salle, l'ambiance est là, créée. Cet art de produire une illusion de réel avec du faux, est fascinante. » Belle définition du théâtre, en quelque sorte.

Depuis vingt ans, il reste fidèle à ses rencontres du début, Jacques Lassalle et Joël Jouanneau. Le visage d'Isabelle Huppert dans *Médée*, c'est lui. Le très fort contre-jour bleu nuit du *Misanthrope*, encore lui. L'épure quasi absolue dans *Pour un oui ou pour un non* de Nathalie Sarraute, idem. Ou encore Jon Fosse, l'année dernière, toujours dans une mise en scène de Jacques Lassalle. « Avec Jon Fosse, il fallait penser cinéma. On était dans un plan large, bien cadré qui ne devait être traversé que par une seule ombre donnée par la seule fenêtre située côté cour. » Le décor, réalisé par sa femme, était très fortement inspiré du peintre danois Hamershoi, ces femmes, souvent de dos, vêtues de noir, nuques pâles chauffées dans un rayon de soleil.

Mais il y a également du musicien dans l'éclairagiste. « On a une ligne mélodique, il faut la suivre. C'est le texte et le jeu qui la donnent. La lumière apporte la finition de l'image, elle donne du relief, de la profondeur. Comme en musique on passe d'un effet à un autre, d'un plan large à un fondu. » Une pratique qu'il prolonge à l'opéra ou dans des tours de chant, avec Lio ou Viktor Lazlo.

« J'aime l'idée que ce métier reste un artisanat. » J'ai presque mon manteau sur le dos et soudain il a besoin de cette précision. « Ce n'est pas de l'industrie lourde, on peut encore bricoler, couper un carton pour faire un cache, une découpe sur un projecteur. De toute façon, au théâtre, plus c'est simple, mieux c'est. Sinon, on affaiblit l'image. Au début, on a toujours ten-

dance à vouloir trop en dire, j'en mettais beaucoup et puis, mais ça c'est le métier qui rentre, maintenant j'ai des images, construites dans ma tête et couchées sur le papier. »

Nous sommes dans un palais vénitien. Mais on ne voit pas l'eau. Une ou deux pièces de mobilier, des jaunes, des ocres, et une terrasse baignée d'une nuit de pleine lune. C'est l'été. Le décor est posé. La première scène des *Papiers d'Aspern* peut commencer.

**Emmanuelle POLLE**

## La Muse critique

*Les Papiers d'Aspern* appartient à une série de récits mettant en scène des professionnels du milieu littéraire : écrivains, journalistes, critiques, biographes. Ces textes possèdent une dimension satirique, dissèquent les codes propres aux initiés, leurs mœurs, leurs ridicules, mais rendent surtout explicite, manifeste, la réflexion de James sur l'art de la fiction, qui, dans le reste de son œuvre s'avance masquée. Rédigé fin 1895, huit ans après *Aspern*, *Le Motif dans le tapis* est aussi la confession d'un échec : à la première personne du singulier, un narrateur anonyme dit sa passion obsédante pour une œuvre fictive, relève le défi que lui lance son auteur Vereker, narre ses vaines tentatives pour cerner l'essence de ses romans, et enferme le lecteur avec lui dans une quête sans fin. La seconde variation est plus amère, plus morbide, plus radicale : l'enjeu en est la lecture critique, la simple compréhension littéraire. Le lecteur est renvoyé à son aveuglement, l'auteur triomphe, l'invraisemblance de l'intrigue et la rapidité du récit tirent l'œuvre vers la fable. *Aspern*, par comparaison, gagne en ambiguïté, en retenue, en émotion. L'incompréhension du critique du *Motif dans le tapis* réduit la littérature à une énigme abstraite ; l'impossible lecture des papiers d'Aspern est mise en scène somptueusement. Le premier récit captive, le second exclut. Entre les deux, il y a eu l'expérience humiliante du théâtre, l'échec retentissant de *Guy Domville*, la première pièce que James fait jouer. *Le Motif dans le tapis* se ressent de cette réaction décevante du public : y domine la certitude d'un inévitable malentendu, de l'opacité de la création, de la solitude de l'artiste.

Dans les deux cas cependant, la déception, l'impuissance du narrateur communiquée au lecteur n'est pas seulement une part constitutive du plaisir, elle en est la condition même : les deux dénouements nous renvoient à notre statut d'interprète, nous en rappellent les devoirs, placent hors de notre portée toute résolution, toute révélation satisfaisante, nous laissent ainsi face au récit dans l'état d'esprit idéal aux yeux de James – celui de l'éternel questionnement.

Un autre enjeu commun aux deux textes réside dans la possibilité et la nécessité de faire croire à l'œuvre d'un écrivain fictif. D'y faire croire avec la ferveur, la piété, la dévotion mêmes d'un narrateur qui, contrairement au lecteur, y a accès ! Car James ne propose jamais d'échantillons, ni de la prose de Vereker dans *Le Motif dans le tapis*, ni de la poésie d'Aspern. Sans doute peu amateur de pastiche, il préfère renforcer l'ignorance du lecteur doublement éconduit : en plus de leur sens (*Le Motif*), ou de leurs sources (*Aspern*) les œuvres elles-mêmes se déroberont. Cette surenchère, cet approfondissement du manque du manque est gage d'un accroissement en proportion des pouvoirs du récit. La mise en abyme fonctionne au profit de James : la passion de ses exégètes reproduit celle que ses personnages vouent à des trésors d'autant plus attirants qu'ils sont invisibles.

**Julie WOLKENSTEIN**

Extrait de la présentation à l'édition des *Papiers d'Aspern*  
traduction Jean Pavans, GF-Flammarion © Flammarion, 2002