

LA BÊTE DANS LA JUNGLE

CAHIER DE RÉPÉTITION

Sabine Quiriconi

Croquis de répétition
Planches de costumes
Photographies
Documents son
Directrice artistique
Réalisation graphique

Bruno Graziani
Paul Quenson
Alain Fonteray
Xavier Jacquot
Bénédicte Vigner
Florence Noury
& Bruno Graziani

CDDB
2001

La Bête dans la jungle
répétitions
dirigées par *Éric Vigner*
au CDDB-Théâtre de Lorient
du 30.07.2001 au 16.10.2001

journal
des 30 premières journées
du 1.08.2001 au 30.08.2001

La Bête dans la jungle

JAMES LORD

D'après la nouvelle de **HENRY JAMES**

Adaptation française de **MARGUERITE DURAS,**

in *Théâtre complet III*, Gallimard, 1984

Création au CDDB-Théâtre de Lorient le 17 octobre 2001

Avec

JUTTA JOHANNA WEISS

(dite Youtta)

et

JEAN-DAMIEN BARBIN

Mise en scène et scénographieÉRIC VIGNER
Assisté deBRUNO GRAZIANI
DramaturgieSABINE QUIRICONI
CostumesPAUL QUENSON
LumièresCHRISTOPHE DELARUE
Régie lumièresSOPHIE GUÉGAN
SonXAVIER JACQUOT
Régie sonFRÉDÉRIC LAÛGT
Réalisation des costumesMARIE-FRANÇOISE THOMAS
MaquillagesSOIZIC SIDOIT
Construction décor . .DIDIER CADOU, ÉRIC RAOUL, BRUNO ROBIN
Régisseur généralJOSEPH LE SAINT

Bambou : n. m., 1798, mot port., du malais *bambu*.

«[...] [G]éants de la famille des graminées [...], leur chaume, ligneux et persistant, peut atteindre quarante mètres de hauteur (*Gigantochloa*) et cinquante centimètres de diamètre. Ils prospèrent surtout dans les régions tropicales humides, où ils forment des "jungles". La floraison n'a lieu qu'au bout de trente ou quarante ans, sur des rameaux latéraux et, en général, à ce moment, le chaume meurt. La fleur des bambous offre des caractères primitifs (souvent six étamines, trois stigmates). Leur fruit peut être une baie charnue (*Melaconna*), au lieu d'une caryopse comme chez les autres "Graminales"».

**TRAVAIL À LA TABLE
DU 30.07.2001
AU 05.08.2001**

Lorient, mercredi 1^{er} août 2001

Dans la cour du théâtre, les filles de Madame Bing achèvent la confection d'un grand rideau de bambous. Le chaume est découpé en perles de 2,5 cm ou 5 cm. Certains morceaux sont teints à l'encre de Chine. Ils sèchent au soleil. Un tamis a été improvisé avec du grillage.

L'atelier est au premier étage d'un des bâtiments qui longent la cour.

À gauche en entrant, on aperçoit la maquette de la scénographie. Des figurines en fil de fer représentent les comédiens. À droite, on coud.

Sur les murs, un tableau noir, des dessins, des photographies de formats divers, qui représentent les étapes de la construction du plateau et les costumes.

De l'autre côté de la cour, par une large ouverture, on entre directement sur la scène.

C'est un cabinet d'amateur.

Des reproductions de tableaux de Van Dyck sont disposées à cour et à jardin, contre des colonnes.

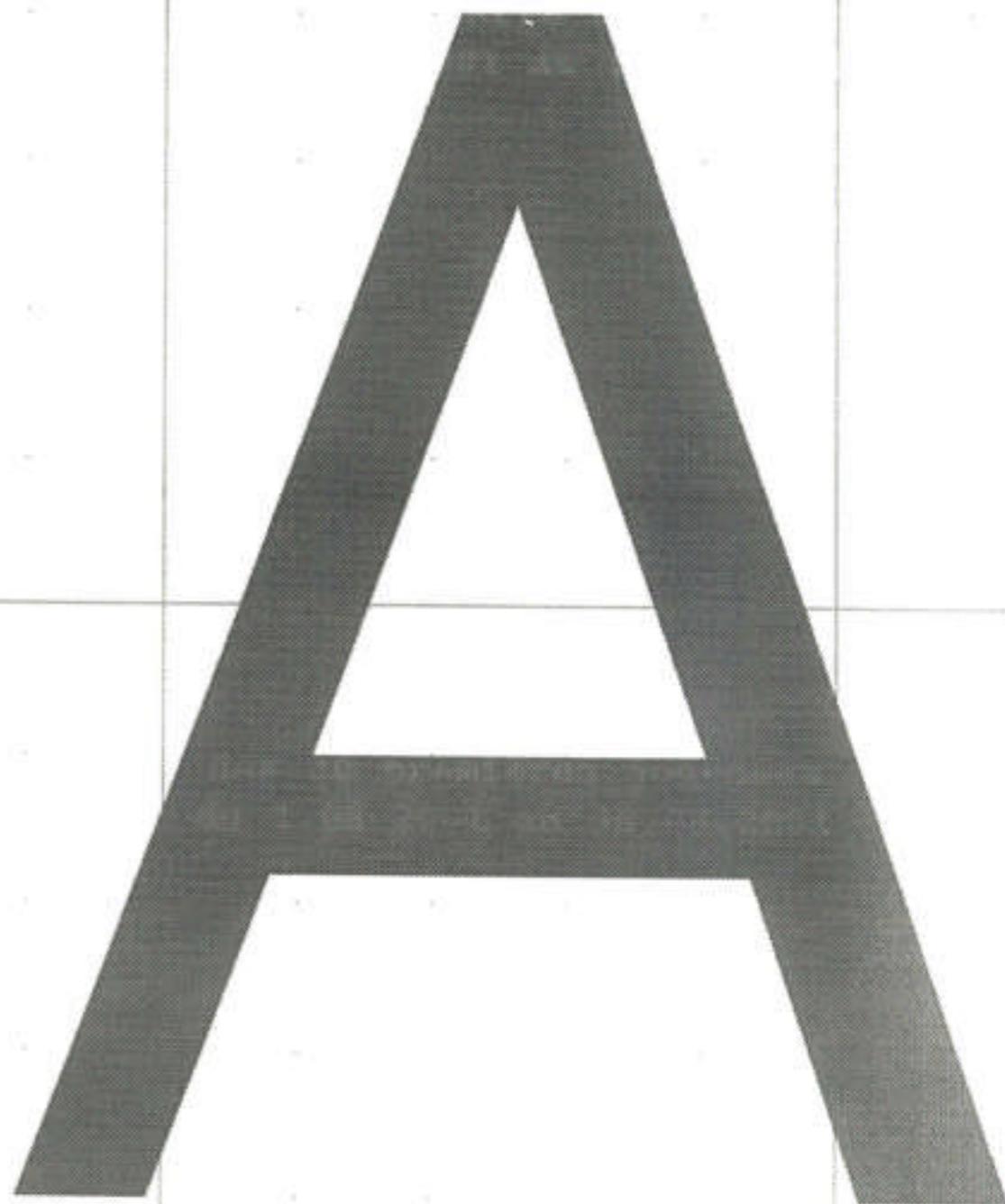
Trois colonnes sont à cour.

Trois sont à jardin.

Les dimensions des toiles sont identiques à celles des œuvres originales.

On reconnaît l'autoportrait au tournesol (60,3 x 73). Bruno présente Lord John Stuart (237,5 x 146,1), Thomas Kiligrew (237,5 x 146,1), le prince Charles-Louis (132 x 152), Georges Lord Digby (250 x 157), Georges Villiers (137,2 x 127,7), Henry Danvers (105,4 x 83,8), le marquis de Brignoles (282 x 199), Cattaneo (122 x 84) et Cornelis (37,5 x 32,5). Il y a un second autoportrait (116,5 x 93,5).

Le tableau du quatrième marquis de Pembroke (105,4 x 83,8 cm) a été choisi pour figurer celui que l'adaptation théâtrale appelle "le quatrième marquis de Weatherend", "le partisan du premier opposant à l'arbitraire de la royauté", le



complice de Cromwell. L'un des personnages de la pièce précise qu'il fut baffoué et calomnié à la Restauration par ses descendants.

On retrouve le quatrième marquis de Pembroke sur un paravent composé de trois chassis. Le marquis est en famille. L'ensemble mesure 330 x 510 cm.

Un grand mur en tulle rose, représentant un sous-bois de Fragonard, cache le fond de scène. Il est partiellement recouvert de tableaux. Un escalier, monté sur roulettes, est poussé au lointain.

Une table de bois brut et quelques chaises occupent le centre de la scène.

Une grande partie du rideau de bambous est déjà installée : elle sépare le plateau d'un étroit podium en avant-scène. L'alternance des perles de bambous noires et naturelles reproduit le dessin d'un paysage de Fragonard.

15h environ. Le travail à la table commence. Nous nous installons au milieu du plateau.

C'est bien le premier jour du mois d'août mais ce n'est pas le premier jour des répétitions : Jean-Damien Barbin et Jutta Yohanna Weiss, les comédiens, Éric Vigner et Bruno Graziani, son assistant, se sont déjà réunis deux fois.

C'est aujourd'hui que je les rejoins.

La pièce comporte six tableaux. Les discussions ont déjà porté sur les deux premiers. Aujourd'hui, il sera question des trois suivants.

Fragments sur le tableau III :

Éric indique rapidement ses intentions : il faut se détacher, dans le travail, de l'idée que John Marcher et Catherine Bertram subirait quelque chose. *Weatherend*, *Weather-end*, c'est "la fin du temps" et c'est aussi le lieu de tous les possibles : la peur de l'homme doit être excitante.

V

X

B

A

Il propose donc une situation que le texte n'a pas prévue : pendant le troisième tableau, elle fera son portrait ; il existera entre eux la relation qui unissait, au XIXème, le peintre à son modèle. Mais c'est une femme qui peindra l'homme. Elle portera un manteau de fourrure. Lui pourrait être ligoté dans un corset, lacé dans le dos ; elle le dénuderait, elle le préparerait. Ils se parleraient alors de la peur mais dans une certaine proximité.

Le geste du laçage se retrouvera peut-être à la fin mais c'est elle, alors, qui ressemblera à Bette Davis dans *What happened to baby Jane* : elle acceptera d'être comme une poupée que l'on gagne à la foire et qu'on laisse, la jupe en éventail, sur le couvre-lit d'une immense maison de commerçant.

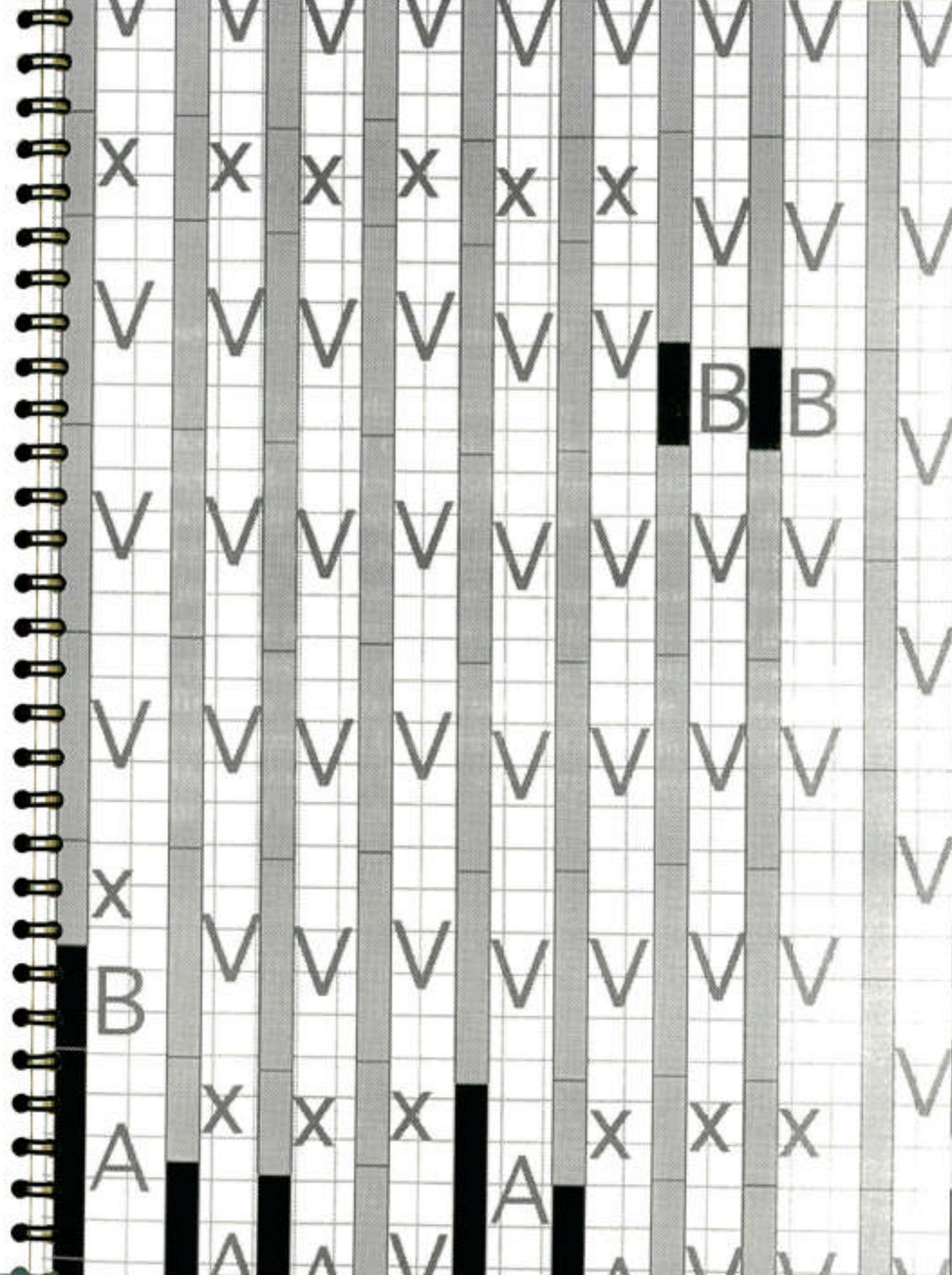
On s'interroge ensuite sur la place du tableau III dans l'économie générale de la pièce et sur le découpage de l'œuvre : «Le dessin qui pourrait représenter l'ensemble de la pièce serait un arc de cercle.

Et ce troisième tableau, c'est le centre : la "bête" est nommée. Les scènes précédentes fonctionnent comme un temps de préparation. Les tableaux sont construits de façon similaire à partir des mêmes motifs mais déplacés, transformés par des effets - jamesiens - de cristallisation, de dilatation, de réduction. La construction, ressassante, séquentielle évoque celle que Marguerite Duras adopte elle-même dans *Savannah Bay* ou *La Musica Deuxième* par exemple.

Entre les tableaux, des ellipses de quelques heures, de plusieurs mois, de plusieurs années. "On peut décider qu'ils ne se voient pas souvent, pas quotidiennement, mais, du coup, intensément. On avancera ainsi toujours un peu plus loin dans le tableau, plus loin dans l'intime."

"À un moment, de la neige pourrait tomber, continuellement, jusqu'à faire un tas... on obtiendrait la blancheur d'une lumière d'atelier, qui calmerait. L'extérieur serait alors à l'intérieur".

La conversation porte ensuite sur les modifications opérées entre la version de 1961 et celle de 1981. Les changements les plus intéressants sont d'ordre rythmique : Marguerite Duras, au gré de lectures enregistrées par Delphine



Seyrig et Sami Frey, a ajouté des mots, des répliques, des répétitions, étendu des phrases. Les ablations sont moins nombreuses que les greffes, ce qui est rarement le cas dans les autres travaux d'adaptation entrepris par l'écrivain.

Jean-Damien Barbin dit être frappé par la sonorité du texte : il "entend", à proprement parler, que l'écriture est conditionnée par le phrasé, les voix de Sami Frey et de Delphine Seyrig. S'il existe des enregistrements - oui, il en existe - il ne veut surtout pas les connaître. Mais s'il pouvait voir des photos de la représentation de 1981 ou du film..

Fragments sur le tableau IV :

On aborde donc la courbe descendante de l'arc...

Éric Vigner : "Au tableau IV, on est passé de l'autre côté. Au début, j'avais pensé que John Marcher aurait un dessin sur la peau. Et puis non, j'ai l'impression que c'est blanc parce qu'on ne parvient pas à projeter, à ce moment-là, et qu'il le faut.

D'ailleurs, si le rideau de bambous - le tableau de Fragonard -, qui ferme illusoirement la scène, doit disparaître, c'est là entre le troisième et le quatrième tableau.

A la fin du III, on est arrivé à blanchir les images. Il s'agit d'être là, débarrassé du costume, de la figure. Au tableau IV "tous les marquis de Weatherend ont réapparu sur le mur". Les partenaires de jeu se sont multipliés. C'est le soir d'un minable dîner d'anniversaire, une fête... à deux. Si le III est zénithal, blanc, le IV est de l'ordre de la théâtralité poussée, de la rampe. Le tulle du fond sera utilisé comme une toile peinte de ballet d'opéra.

Au début, on entendra l'ouverture de *Don Giovanni*, de Mozart. On pourra se dire : "Ça va enfin être du théâtre". Et tout cela ne sera qu'une fausse piste que je veux casser : ils feront un numéro de music-hall, en kilt, en dansant sur *You and me* de Victor Victoria. Ce qui m'intéresse, à ce moment-là, c'est le rapport de gemellité entre les deux personnages".



Youtta remarque que, "de l'opéra au music-hall, c'est une sorte de stand-up comedy : deux comiques qui s'adressent véritablement au public, presque un cirque... Et que veut dire "être satisfait *mondainement*" (rires) et "autrement que *mondainement*" (rires)? Ça me rappelle les Oscars".

Sur le poulet que Catherine Bertram et John Marcher mangent au début de la scène, Éric est intarissable :

"Ces mots sont fascinants : "Vous voulez l'aile". C'est de l'ordre de la comédie, de l'intrusion du réel.

Et il lui offre une broche : pourquoi ne s'agirait-il pas de la broche à cuire le poulet ? Mais on ne cuit pas de poulet à la rampe d'un théâtre. Ça ne marche pas".

Et puis...

John Marcher est un amateur de vin.

"Plusieurs panneaux de toile blanche ferment le mur à cour : l'un d'eux pourrait tomber, comme un souffle blanc, sans bruit, juste en déplaçant l'air".

Fragments sur le tableau V :

Éric: "Elle se prépare à autre chose qu'elle ne dit pas. C'est le développement de "Vous avez peur...", au deuxième tableau. Elle dit adieu à la maison, comme dans une pièce de Tchekhov. Le V, c'est donc l'échappée, la séparation. Elle fait ses valises avec calme. Je pense à la fin de *Jules et Jim*.

A deux, dans le quatrième tableau, ils seront dans une hystérie du jeu, ils frôleront la vulgarité d'une émission de Thierry Ardisson, et puis, à partir du tableau V, quelque chose de profondément émouvant se produit, quelque chose qui la concerne elle-même, de l'ordre de la disparition. Comme se laver ; comme se mettre quelque chose de blanc. Elle est en train de finir mais elle le sait très bien. Ça ne connecte plus entre eux.

Youtta : c'est un metteur en scène qui corrige les lumières qui n'étaient pas les bonnes, comme s'il ne trouvait pas la bonne ambiance.

Éric : A nouveau la lumière serait zénithale, électrique, non ?



Youtta : c'est le dernier acte de *Marion Delorme* de Victor Hugo.

Éric : Oui. C'est la lumière de service. C'est derrière le rideau. Il n'y a pas d'unité de tout ça. Je ne vois que des bouts.

Jean-Damien : Faut-il montrer leur vieillissement physique, comme l'indiquent les didascalies ? Et qu'est-ce que c'est que cette histoire de honte ? Elle me gêne*.

En vrac, quelques énigmes : la loi, la croyance, la honte, Cromwell et le secret.

- la loi, associée à la voix de Catherine, guide, rectrice, qui conduit le bateau de Sorrente hors de danger (comme "l'institutrice" du *Tour d'écrou*) et permet à John Marcher d'accéder à la révélation.

- la croyance, motif altéré par rapport à la nouvelle dans laquelle May (c'est ainsi qu'elle se nomme à l'origine) est une présence salvatrice aux côtés de John Marcher.

- La honte que redoute John Marcher au tableau V renvoie-t-elle, comme le suggère Éric, aux regards que les descendants du quatrième marquis portèrent sur leur ancêtre, "honte de la famille" à la Restauration car partisan du régicide Cromwell ?

- Cromwell

- Le secret.

jeudi 2 août 2001

Eric m'explique qu'il veut travailler sur le statut de l'image, et dans le même temps, sur le narratif. Il associe systématiquement les deux questionnements : pourquoi refuser l'histoire, pourquoi refuser l'image ?

Il n'emploie pas le mot "représentation".

Il insiste sur les matières employées pour le dispositif scénique : c'est de la surprise créée par leur découverte progressive que doivent naître les incertitudes de la vision. Parce que les matières se mélangent, l'image ne tient plus.

Il insiste encore : il veut mettre en scène les regards successifs pour montrer comment se fait le théâtre.

Où il est question d'un lys blanc, royal et mortel, du fantôme du père d'Hamlet, des fantômes et de la possibilité de jouer sans se voir, du cri d'Ernesto dans *La Pluie d'été*, des voix rapportées de Marguerite Duras, d'une robe, blanche, et de la rectitude de la loi, de la maladie, de la consolation, d'une fête mortuaire en habits de music-hall, d'un minable dîner d'anniversaire, de la figure d'Isabelle Huppert dans *Orlando* mis en scène par Robert Wilson, d'Alceste qui retourne au désert à la fin du *Misanthrope*, des promenades que l'on peut faire à deux, des yeux, de *L'Halluciné* de Courbet, de la possibilité de porter un bandeau sur l'œil comme Van Gogh le portrait à l'oreille, de ce qui touche, approche, cotoie sans qu'on puisse le voir, de Pierre Dac et de Francis Blanche. On s'arrête sur ces mots de John Marcher à Catherine Bertram au dernier tableau : "Je suis venu tous les jours".

Il faut bien que la représentation se termine.

Où l'on parle - un peu - de la lumière, de la possibilité de disperser toutes les images qui composent l'image en de multiples éléments indépendants, de faire disparaître le portrait, de blanchir les surfaces en éclairant les tableaux par derrière et en les retournant. Où l'on imagine une nuit totale dans laquelle on verrait tout, une sculpture de Virginia Woolf, au fond d'une roseraie blanche, signée par son amante.

Où l'on s'interroge encore sur les mots "loi", "honte"

«- Parfait, parlons du tableau.

- Je pense à la déesse de l'amour, descendue de l'Olympe visiter un mortel. Elle a froid, dans notre monde d'aujourd'hui ; aussi bien, elle essaie de se réchauffer. Elle enveloppe son corps sublime d'une somptueuse fourrure, elle cache son pied dans le sein de son amant. Et j'imagine le favori d'une femme-despote, qui fouette son esclave, lorsqu'elle est fatiguée de l'embrasser, son esclave qui l'aime d'autant plus follement qu'elle le foule plus cruellement aux pieds ; et j'intitulerais mon tableau *Vénus à la fourrure*.

Le travail du peintre avance lentement, mais sa passion augmente d'autant plus rapidement. Je crains que pour finir il ne se suicide. Elle se joue de lui, lui propose des devinettes, qu'il est incapable de résoudre, son cœur menace d'éclater... et elle, elle s'en amuse.

Pendant la séance, elle suce des bonbons, fait de petites boulettes avec les papiers, et l'en bombarde.

- Je suis heureux de vous voir d'excellente humeur, madame, dit le peintre. Cependant, votre visage a complètement perdu l'expression dont j'ai besoin pour mon tableau.

- L'expression dont vous avez besoin pour votre tableau? réplique-t-elle en souriant. Patientez seulement un instant.

Elle se dresse et me donne un coup de fouet ; le peintre

et "narcissisme". On ajoute encore le mot "croyance". On raconte *Gradiva* de Jensen.

Où la loi devient oraculaire, où la pénombre éclaire le Livre, où il semble que la femme ait déjà lu ce que lui dit l'ange de l'Annonciation, dans le polyptique de saint Antoine par Piero della Francesca - Éric raconte le tableau, longuement, explique comment le regard y est mis en scène -, où l'on tombe inévitablement dans le puits de Sainte Lucie. C'est la fin de la lumière.

A Pérouse

(entre 1460 et 1470)

Dimension de la toile : 338 x 230 cm

"[Piero della Francesca] se livrerait ici, [...], à un jeu de trompe-l'intelligence", au terme duquel l'"œil de l'intellect" serait convié à reconstituer une profondeur fictive que la construction de la perspective aurait antérieurement rendue imperceptible à l'œil sensible (Martone, résumé par Daniel Arasse, in *L'Annonciation italienne*, Hazan, 1999, p.41)".

Deux nouveaux tableaux sont arrivés. Ils représentent le premier conte de *Strafford* avec son chien (213,2 x 138,2) et un homme inconnu, peut-être un membre de la famille *Vinck* (199 x 126 cm).

la regarde fixement, son visage reflète un étonnement d'enfant, où se mêlent l'horreur et l'admiration.

Pendant qu'elle fouette, son visage retrouve de plus en plus ce caractère de cruauté dédaigneuse qui m'enchantait si mystérieusement.

- Est-ce maintenant l'expression dont vous avez besoin pour votre tableau ? crie-t-elle. Profondément troublé, le peintre baisse les yeux devant l'éclair glacé de ce regard.

- C'est l'expression..., bredouille-t-il, mais je ne peux plus travailler, maintenant...- Comment ? dit Wanda moqueuse, peut-être puis-je vous aider ?

- Oui, hurle l'Allemand comme un fou. Fouettez-moi aussi !

- Oh, avec plaisir, répond-elle, en haussant les épaules, mais si je fouette, je veux fouetter pour de bon.

- Fouettez-moi jusqu'à la mort ! crie le peintre».

vendredi 3 août 2001

La répétition s'arrête très tôt.

Le corps sera-t-il morcelé comme la pièce est fragmentée ?

Notes et gros plan sur quelques parties du corps :

1. Pied :

Immanquablement Marcher appelle Mars Gradivus, le dieu de la guerre, s'en allant au combat et qui donne son nom à l'héroïne de Jensen, "celle qui marche", celle qui se révélera, à la fin, au milieu des ruines de Pompéï, être Zoé (la vie...) Bertgang, déjà rencontrée. La nouvelle de James est contemporaine du texte commenté par Freud mais rien ne semble attester que chacun des deux écrivains ait eu vent des travaux de l'autre. Sans doute James a-t-il pu avoir connaissance, par son frère William, membre de la Société Londonienne de Recherches Psychiques, des recherches de Freud, encore discret jusqu'en 1903, date à laquelle *La Bête dans la jungle* est publiée.

«Le pied gauche était posé en avant, et le droit, qui se disposait à le suivre, ne touchait le sol que de la pointe de ses orteils, cependant que sa plante et son talon s'élevaient presque verticalement. Ce mouvement exprimait à la fois l'aisance agile d'une jeune femme en marche, et un repos sûr de soi-même, ce qui lui donnait, en combinant une sorte de vol suspendu à une ferme démarche, ce charme particulier».

JENSEN Wilhelm, *Gradiva*, in FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Gallimard, Folio essais, 1991, pp. 10-11.

«Il s'agissait pour lui de porter un jugement critique : la démarche de Gradiva, telle que l'avait reproduite l'artiste, était-elle conforme à la vie ?

Mais il ne réussissait pas à tirer cette question au clair, et sa riche collection d'œuvres d'art de l'antiquité ne lui était à ce sujet d'aucun secours. La position presque verticale du pied droit lui semblait être exagérée. Chaque fois qu'il en avait fait lui-même l'expérience, le pied qui restait en arrière pendant son mouvement se trouvait toujours dans une position moins verticale ; pour le formuler mathématiquement, pendant le court instant où le pied demeurait en place, le sien ne faisait avec le sol qu'un demi-angle droit, ce qui lui semblait à la fois plus naturel et plus propre au mécanisme de la marche. Il profita même, une fois, de la présence d'un jeune anatomiste de ses amis, pour lui poser la question, mais celui-ci aussi fut incapable de trancher définitivement, parce qu'il n'avait jamais fait d'observation à ce sujet. L'expérience étant répétée, son ami lui trouva le même résultat, mais il ajouta qu'il ne saurait dire si la démarche féminine se distinguait de la masculine, et la question ne fut pas résolue».

Ibid., pp. 14-15.

2. Dos :

"J'avais eu un accident... (Henry James, *Lettres, 1902*)".
"Une blessure horrible bien qu'obscur...(Notes of a Son and Brother, 1914)".

Printemps 1861. Au cours d'un incendie Henry James est blessé. Il souffrira toute sa vie d'une claudication et d'une dorsalgie.

La bête bondit dans le dos.

Dos = surface invisible (secrète, cachée, suggérée, désignée, ignorée), point aveugle. Quelle direction pour le regard ? Qu'est-ce qui se montre ? Qu'est-ce qui se peint ? Est peint ?

- C'est le quatrième marquis de Weatherend, peint par Van Dyck.

Dos = mouvement circulaire continu ? interrompu ? - retournement, inversion (être de dos) - l'invisible devient visible : qu'est-ce qui a été peint ?

- Il croyait en Cromwell comme d'autres à autre chose.

Les tableaux sont d'une armature légère. Ils peuvent être portés sans effort. Si on les fait pivoter, si on les présente par le dos, on aperçoit, en transparence, les personnages du portrait, inversés, et leur chassis.

(Le tableau de Van Dyck est d'abord pris dans le mouvement de l'Histoire, ancré dans un espace-temps signifiant qui peut induire une certaine perspective de lecture).

Dos = point de dépravation des perspectives (détour, distraction, séduction, utiliser une surface réfléchissante pour voir ce que l'on a derrière soi - comme Persée, tenant le bouclier d'Athéna pour échapper au regard pétrificateur de Méduse -, déformation de la vision par changement, déplacement des points de vue).

«La posture intellectuelle de James - la vision indirecte, rétrograde - produit une écriture tenue pour/comme un bouclier [de Persée] réfléchissant, pour voir dans le dos la chose "horrible bien qu'obscur" ; ou plus radicalement peut-être : une écriture fondée sur l'impossibilité de voir les choses en face, sur l'appréhension du Réel comme une variété de choses qui se produisent dans notre dos" .

TERRAMORSI Bernard.
Henry James ou le sens des profondeurs : Essai sur les nouvelles fantastiques.
L'Harmattan, 1996, p. 34.

«[...] anamorphose picturale : véritable technique de l'hallucination, cette dépravation de la perspective se fonde sur la dislocation des formes et sur leur projection hors d'elles-mêmes; c'est en gagnant un point de vue privilégié que l'observateur du tableau *Les Ambassadeurs* de Holbein parvient à faire émerger une masse oblongue située au premier plan du tableau l'image même de la mort. Il y a là une philosophie de la réalité factice, une poétique de l'érection [...]».

PERROT Jean.
Henry James, une écriture énigmatique. Aubier, 1992, p. 251.

le dos d'un homme comme une tente
aux tableaux III -

Corset de femme, long à détour -
57 lipak dans un épice
l'ouverture sera dans son dos -
ce le dévotement - devoter le dos d'un homme
prépare - ce dos - -

3.Gil :

De quelques incertitudes possibles :

Le plateau est construit de façon à proposer aux spectateurs une aventure oculaire : le regard affronte les incertitudes de l'image, les pièges de la perspective.

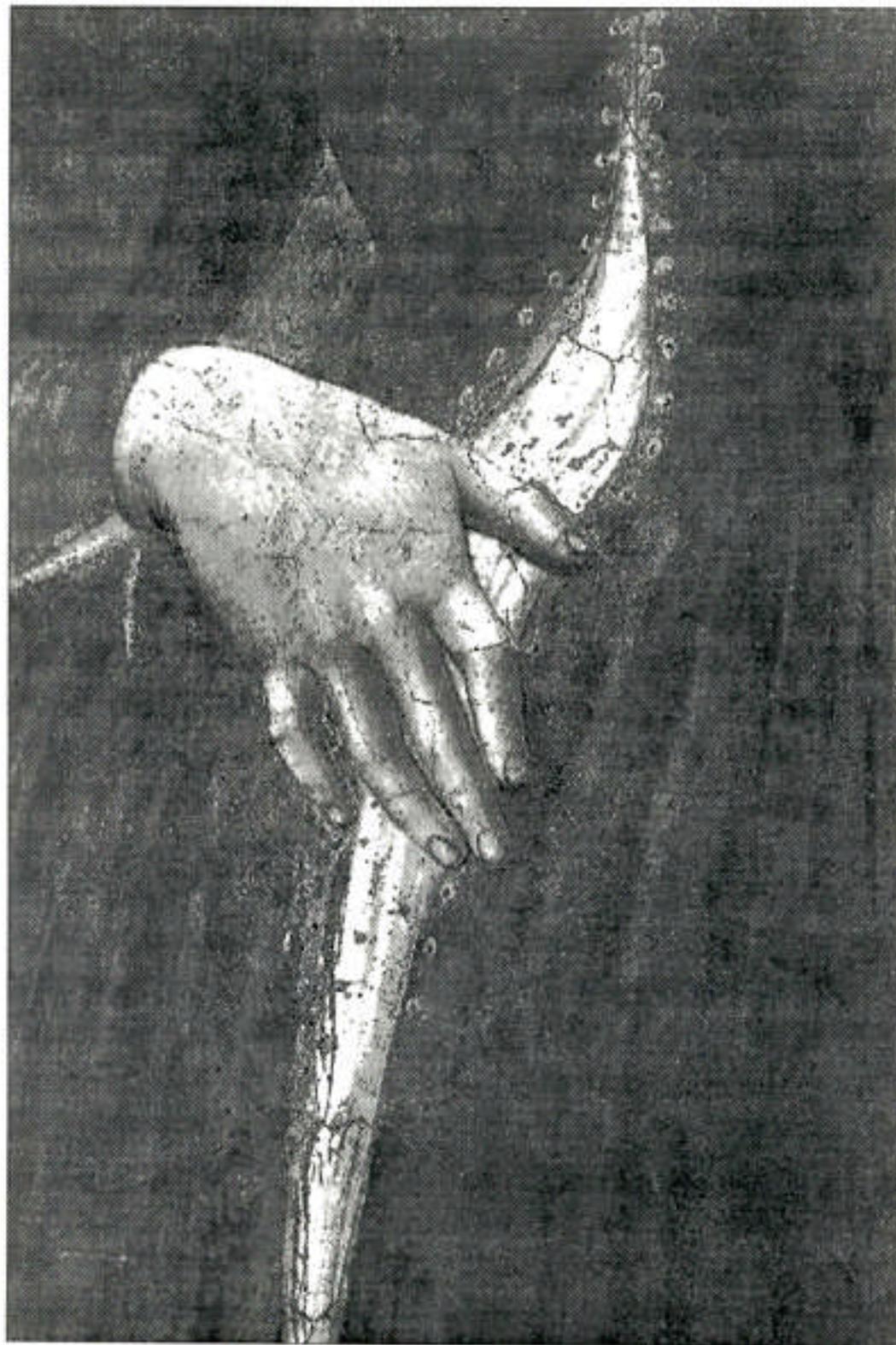
Le rideau de bambous représente bien un tableau de Fragonard. Au début du spectacle, quelqu'un se tiendra derrière ce rideau (?) et sans doute, de par la rondeur des perles qui le composent, offrira-t-il à chaque spectateur un point de vue particulier.

Le rideau devient mobile chaque fois qu'on l'effleure et propose alors d'autres illusions d'optique.

Sans les lumières du spectacle, au début de ces répétitions, le paysage de Fragonard n'apparaît pas. Bruno explique que le noir de l'encre de Chine est perçu comme un vide, un trou, qui se confond avec l'arrière-fond obscur du plateau. Il prend des photographies numériques : l'effet est exactement celui recherché ; l'écran présente ce que l'on voudrait voir à l'œil nu - le noir est une couleur, l'image est perceptible, on reconnaît le paysage.

Les bruits associés aux différentes matières peuvent aussi troubler, transformer la vision.

Persée ?



FRANCESCA Piero (della). *Vierge del Parto*, 206 x 203 cm.
détail, Monterchi, bâtiment de l'ancienne scuola.

J'écoute l'enregistrement du premier jour des répétitions.

lundi 29 juillet 2001, extraits :

Éric : ... pièce très construite : six tableaux, un prologue, un épilogue.

Jean-Damien : Les chapitres de la nouvelle ?

Éric : Non.

Jean-Damien : Adaptation anglaise de quelle année ?

Éric : De Lord. 1960. Adaptation anglaise inédite.

Jean-Damien : Peux-tu lire les didascalies ?

Éric lit la première didascalie
lit le prologue

Jean-Damien, répétant : «Le tableau, sorte de double...»

Youtta, continuant : «... de John Marcher...»

Éric : Pourquoi des couleurs aussi fortes pour les costumes ? Pour que la figure donne l'impression d'être sortie du tableau. Une sorte de bal masqué. LES YEUX SANS VISAGE de FRANJU.

Des gens dans une réception, qui se perdent ; ils ont gardé leur costume.

Des ombres. L'ombre...

Il faut peut-être commencer par la fin, par la bête ?

Qu'est-ce que c'est que le surgissement de la bête, cette échappée, ce bond, à la fin ?

Trouver le moyen de donner envie aux spectateurs de voir derrière le rideau.

Le début se joue sur le podium, entre la scène et la salle. Il faut tout traiter du point de vue du théâtre : il ne faut pas jouer ce qui s'est déroulé dans le passé - de toutes façons, selon moi, lui ne se souvient de rien - mais comment se nourrit un jeu entre deux acteurs, comment ils inventent une, des histoires, des événements.

"Son visage se décolora comme si elle devenait de marbre ; elle continua encore sa marche jusqu'au portique du temple, mais arrivée là, elle s'assit entre les colonnes, sur une marche où elle posa lentement la tête. Maintenant, les *lapilli* tombaient tellement nombreux qu'ils se rassemblaient en un rideau complètement opaque. En se hâtant vers elle, il trouva cependant le chemin de l'endroit où elle avait disparu à ses regards et elle était couchée là, sur la large marche, abritée par la saillie du toit. Elle semblait dormir, étendue, mais ne respirait plus ; les vapeurs de soufre l'avaient évidemment étouffée".

JENSEN Wilhelm, *Gradiva*, op. cit., p 18.

Penser à l'art de la statuaire



Éviter d'être rattrapé par une histoire qui préexisterait et qui entrainerait un rapport psychologique aux choses. Ne jouer ni le sentiment de culpabilité, ni le romantisme. La rencontre en Italie, préexistante aux retrouvailles entre John Marcher et Catherine Bertram, est un écueil si on la considère seulement comme une histoire d'amour que John Marcher aurait ratée et refoulée.

Il s'agit de faire du théâtre, de vivre intensément le plaisir de l'imagination, de travailler sur les tensions, l'excitation du jeu, le rapport au public. Aucun réalisme. Vivre le théâtre comme un révélateur de la conscience.

Jean-Damien : Pour moi, c'est une succession d'énigmes. C'est plaisant. C'est fatigant. Toi, tu te débarrasses de ça. Moi j'entre.

Éric : C'est aussi l'histoire de ce spectacle : avec Youtta, vous vous êtes rencontrés sur RHINOCÉROS de Ionesco. C'est sur ce spectacle que nous avons commencé à travailler ensemble. Qu'est-ce qu'on va pouvoir faire encore ensemble ?

La gemellité qui s'exprime dans les dessins de Paul à partir du quatrième tableau est précédée par une très grande différence : Catherine Bertram est dans l'ombre informe ; lui est dessiné et coloré. Elle lui enlève des peaux progressivement.

Je vois l'ensemble, y compris chaque tableau, comme très fragmenté.

Bruno : Van Dyck, c'est le peintre de la gemellité, du double.

Éric : Le miroir... au début, il pourrait être collé à sa propre image, contre un pilier en miroir. Elle se tiendrait dans une volute, dans un plis de velours.

Jean-Damien, lisant la première didascalie : Le tableau "serait comme emblématique de l'histoire"... ?

Éric : Il représenterait John Marcher de plusieurs points de vue. Et le marquis est allé au bout de son destin. Catherine Bertram, elle, c'est une étoile filante.

May (Bertram)

(John) Marcher

May, mois de mai

John le Marcheur

Mary

March, mois de mars

Mary and John
(scène crucifixion)

Mars Gradivus

Voir bio. H. James

MAY
dans
est l'adaptation théâtrale
devenue
CATHERINE

POURQUOI ?

Bruno : L'invisibilité du tableau est emblématique de l'histoire.

Éric : Qu'est-ce qui fait marcher John Marcher ? Certains diront l'amour ...

Jean-Damien : Le tableau est absent de la nouvelle. C'est une effraction incroyable.

Éric : L'œuvre d'art comme identification à quelque chose... Il faut commencer par quelque chose... John Marcher, au début, voit quelque chose. Je ne sais pas quoi dire de plus : visiblement, il y a un point de départ.

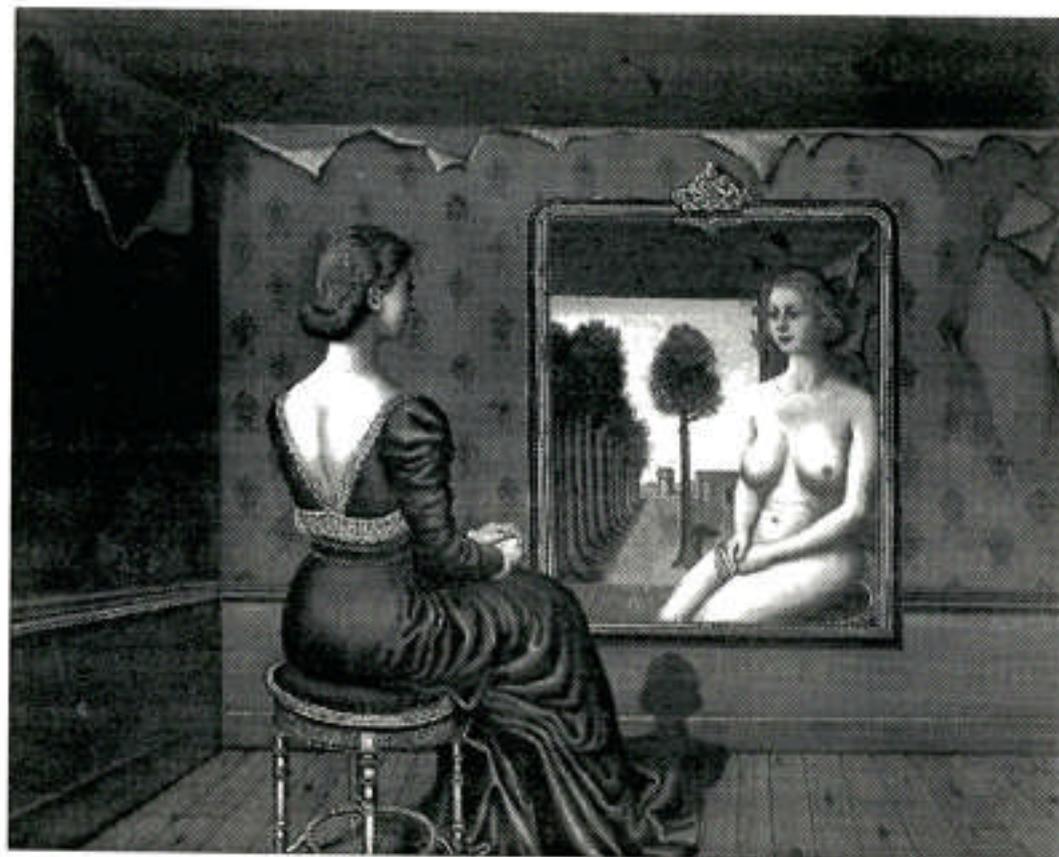
Bruno : James Lord a été le modèle de Giacometti. Il décrit ce travail comme interminable dans un article publié il y a quelques semaines dans Le Monde. La seule limite temporelle, le seul terme possible de l'acte de création, c'est "la guerre lasse entre le peintre et son modèle".

Éric : La phrase la plus importante de la pièce pour moi c'est celle de Catherine Bertram, dans le tableau I : "c'est une pensée de femme [...]. C'est une pensée très simple elle a trait à l'apparence des choses... Je crois que l'apparence des choses est toujours trompeuse mais qu'à la longue cette tromperie de l'apparence devient l'équivalent de leur vérité, leur vérité même, et que sans doute il n'y a que ce faux-semblant qui au jour le jour puisse supporter d'être vécu".

Ce n'est pas ce qui est représenté qui compte ; le sujet c'est la peinture elle-même. Le sujet du théâtre, c'est le théâtre lui-même, ses excès, ses effets, son imaginaire.

Jean-Damien : Ce que l'on joue est un empilement formidable, le résultat du travail de plusieurs intervenants. Les signatures sont fortes. Commencer par le tableau, qui n'appartient pas à la matrice..., c'est énorme.

Youtta : Au début elle parle du quatrième marquis, il pourrait exister. Puis elle dit que c'est le tableau d'un peintre : elle transforme alors la vie du quatrième marquis de Weatherend.



DELVAUX Paul, *Femme dans une grotte (Femme au miroir I)*,
1936, Huile sur toile, 71 x 91,5 cm,
coll. Thyssen - Bornemisza, Lougano.

Éric : Quand elle commence au début de la pièce, "C'est le quatrième marquis ...", un homme en armure peut arriver... Elle continue : "... peint par Van Dyck...", Ah, se dit-on, c'est un tableau. C'est vrai ? C'est faux ? Ah ? c'est faux ? Et on avance comme cela.

Un de mes professeurs d'arts plastiques, lorsqu'on lui demandait : "C'est Le marchand de Courbet ?" répondait : "Non, c'est une représentation du marchand de Courbet".

A la suite de la première réplique de Catherine Bertram, John Marcher dit : "On en parle beaucoup". Mais de quoi, au juste, parle-t-on beaucoup ? Pas forcément du quatrième marquis.

Pour l'acteur, c'est un mouvement de va-et-vient : c'est très excitant et très dangereux en même temps. La pièce de James Lord est très bien construite : la construction en tableaux pose la question de l'isolement d'une image qui fait partie d'un décor, d'un théâtre, du monde.

Bruno : Lui construit son souvenir. Seul le store blanc est vrai.

Éric : C'est aussi marrant la façon dont ils se renvoient la balle. Ça n'avance pas dans un seul sens. C'est elle qui commence : elle pose quelque chose sur lequel il faut travailler.

Elle avance... et ils construisent l'un l'autre une figure. Il dit : "Un héros, peut-être, un héros de sa propre vie". Le héros, c'est à la fois celui dont on parle et celui qu'on devient.

Rupture ensuite. Elle rattrape : "Oui."

Des passages sont au conditionnel, au passé... On va chercher dans le passé, pour en venir au présent et quand on arrive au présent, on l'a déjà dépassé.

Jean-Damien : Sur Cromwell...

Éric : Cromwell, moi ça me fait toujours penser à Victor Hugo, la préface de Cromwell, manifeste du théâtre romantique ...non... je n'arrive pas encore à comprendre très bien la phrase : "une vie c'est beaucoup même pour Cromwell". C'est vrai.

Depuis le temps que je la lis, je vois bien qu'il y a un nœud assez important sur cette toute petite réplique mais



je ne sais pas véritablement ce que ça veut dire...

Jean-Damien : "vous croyez en Cromwell comme d'autres à autre chose..."

Éric : Oui...

Jean-Damien : Le Jeu Cromwell,

Éric : Le Jeu Cromwell, ils n'aiment pas trop, ça n'accroche pas...

(rires)

Éric : C'est toujours la même chose, t'y vas, t'y vas pas, tu vas au bout des choses, tu ne vas pas au bout des choses, tu te donnes tout entier, c'est toujours la même chose ... non ? ...

[...]

"Une vie c'est beaucoup... même pour Cromwell", je ne sais pas si on peut sacrifier sa vie, je ne sais pas si on peut aller au bout des trucs pour quelqu'un d'autre... mais vous vous croyez au théâtre... "Il croyait en Cromwell comme d'autres à autre chose".

Alors après il continue son truc par "à la restauration le cinquième marquis et le sixième marquis de Weatherend ont retourné ce portrait face au mur pour bien marquer la honte de la famille d'avoir un tel ancêtre", alors ça veut dire quoi ça... ?

Youtta : ... qu'elle tourne la page.

Éric : Moi j'ai l'impression... tu as le sentiment que... poi... c'est la fin, on ne sait pas si elle arrête le jeu, on ne sait pas si elle claque la porte, elle tire le rideau elle éteint la lumière... tout d'un coup la figure n'existe plus, elle fait disparaître cette figure pour accéder à autre chose... On a pris comme exemple ce con de marquis de Weatherend, c'est pour avancer sur quelque chose... On aurait pu prendre autre chose, on le met dans une histoire de destin... Ce qui compte c'est d'aller au bout de l'histoire,



et allez hop on fait disparaître le marquis de Weatherend, donc on retourne à une sorte d'état du présent du théâtre, ça se réélargit. Il y a eu l'exemple particulier. "C'est intéressant, mais dans cette maison tout est intéressant"... Par quoi on commence ? Alors elle dit oui, il y a d'autres tiroirs, il y a eu beaucoup d'histoires. J'aime bien cette idée du théâtre comme étant un territoire dans lequel tu grattes et tu retrouves un bout de Hamlet c'est un fantôme c'est parce que tu retrouves le fantôme que tu commences à jouer Hamlet ce n'est pas parce que tu as décidé de jouer Hamlet c'est parce que il y a une espèce d'air qui est passé tout d'un coup... par quelle histoire on pourrait commencer... "beaucoup d'existences", en plus c'est magnifique, il y a toutes ces figures qui vont apparaître sans doute après. On ne les verra pas je pense dans toute la première partie, l'idée c'est que ce soit seulement à la fin du 1er tableau quand elle lui dit "maintenant il est temps de rejoindre les autres" que je demanderai à Christophe qu'il essaie de faire apparaître les visages des tableaux : un visage, deux visages, trois, quatre visages... et tout d'un coup : oh là là mais il y avait plein de monde qui regardait de l'autre côté, ce ne sont que des visages de tableaux qui regardent, en plus en lui disant : Est-ce que tu viens nous rejoindre, est-ce que vous venez nous rejoindre... ? Je n'arrive pas à savoir si elle est derrière comme une voix, si lui est devant, je ne sais pas encore...

Il va falloir qu'on essaie...

[...]

Au mot silence j'ai l'impression qu'on peut prendre un grand temps.

On fait silence, on voit ce que ça fait de ne plus faire de théâtre, pour que ce soit plus difficile de recommencer.

Jean-Damien : Ça, c'est une note pour Jacquot.

Éric : Je vois ça un peu comme un arrêt de jeu... Qu'est-ce que je fais, quoi... Par exemple dans la nouvelle il y a un truc qui apparaît très très fort c'est la peur... de John

Le père



210116 6ème - 2011/12



J'ai fait de même
restera ici



il parlait même ça
du temps de Cromwell



oui c'était dans les très
très vieilles maisons

Marcher, tu te dis mais de quoi a-t-il peur, on ne sait pas très bien de quoi il a peur, mais la peur... mais si on se met à jouer la peur, ce n'est pas un sentiment très actif, c'est un sentiment que l'on subirait, or un acteur ce n'est pas quelqu'un qui subit, c'est quelqu'un qui fait quelque chose et moi je trouve que c'est excitant de dire : " Bon, j'ai envie mais la dernière fois que j'ai joué Le Misanthrope j'ai fini par me retrouver au désert à la fin, tu vois... ou la dernière fois que j'ai dit la vérité ou que je me suis engagé complètement dans une aventure que je ne voulais pas, j'ai fini par y laisser des plumes comme à chaque fois. Il y a une espèce de truc comme ça : "Ce n'est pas facile, j'aime ça mais c'est profondément brûlant..." Et puis aussi il y a une ligne qui est proprement liée au théâtre, à ce que c'est le théâtre et on ne peut pas passer à côté. Si on fait sentir comme l'a dit Duras dans le texte qu'elle a écrit dans La Vie Matérielle ce qui se passe dans un théâtre à un moment donné quand des gens font du théâtre, si on le fait sentir ce que c'est ça et bien c'est déjà magnifique. Il y a beaucoup de choses comme ça, tu vois : "Il semblerait toujours que l'on puisse retrouver les traces de l'histoire ici". La connexion avec le spectateur se fait sur une histoire vécue ou une histoire imaginaire de ce théâtre... "Des riens..." Ils sont tellement fugitifs... "le soir à cette heure-ci surtout"... C'est comme L'Échange, c'est claudélien aussi. "... de rencontrer quoi, on le sait mal"... là c'est James, Lord et c'est Duras, là c'est sûr et c'est nous, c'est absolument notre endroit, j'adore ça c'est à pleurer c'est ce qui fait que l'on fait du théâtre et que les gens viennent voir ça, c'est les deux en même temps. C'est beau après, "vous habitez ici"... La connexion entre les deux c'est la maison comme maison, la maison dont parle Vilar, Vitez ou la Comédie Française c'est cette maison-là. "Je montre la maison à des invités qui ne la connaissent pas encore". C'est évident que ce type est tenté de rejoindre le public ou de rentrer, c'est pour cela qu'on a fait cette zone, on peut basculer d'un côté ou de l'autre... on fait comme on veut "comme moi"... (rires) "oui comme vous"... J'adore après : "Ça ne vous ennueie pas à la longue de faire visiter les choses, toujours les mêmes" c'est-à-dire tous les soirs de jouer la même pièce ?... Ça dépend de vous mon cher Jean-Damien, ça dépend du public,

" Aurais-tu, Vif, un peu quelque
indus Trésor dans les entrailles
de la Terre, ce pourquoi, dit-on
vous autres esprits vous
crevez seulement dans la nuit,
dis-le, Reste et parle »
Hamlet
I, 136. 137

ça dépend du jour qu'il fait, "pas toujours, non pas toujours"... silence... (rires) moi j'adore ça que vous apparteniez à la maison en quelque sorte, parce que c'est à la fois, le lieu, l'objet, le sujet, l'autre, l'inconnu, la femme, tu vois c'est une espèce d'entité, c'est le tableau dont je te parlais tout à l'heure, c'est à la fois la maison et à la fois c'est elle, il faut que je te montre ce tableau, c'est la sensation d'une rencontre d'un homme et d'une femme dans l'amour, c'est complètement spirituel et à la fois c'est complètement concret, c'est une histoire de bite aussi c'est une histoire de creux et de plein, tu as une espèce de tente ronde un peu comme ça pointue et l'intérieur est complètement comme une carapace de tatou mais tu sens que c'est mou, un peu matelassé elle est à l'intérieur de cette chose-là et tu as deux archanges qui sont très grands ce n'est pas du tout comme des enfants, ce sont des petits hommes qui ouvrent le rideau elle est complètement au milieu avec son visage complètement jouissant, rond, elle est en bleu elle a le ventre totalement plein à éclater avec une fente blanche sur lequel elle pose son doigt. Ce n'est pas possible ce mec a peint tout, il a peint la relation verticale au monde et en même temps complètement horizontale,... c'est un tableau fou, mais pourquoi j'ai dit ça,... ha oui, "vous apparteniez à la maison en quelque sorte", c'est à la fois vous êtes la maison et vous êtes dans la maison... c'est la même chose c'est comme dans La Maison d'os, tu te ballades à l'intérieur de ce corps, de cette tête, de cette fantaisie, tu montes des étages tu descends des escaliers tu voyages à l'intérieur de la maison comme à l'intérieur de toi-même aussi, c'est-à-dire c'est un corps, oui c'est comme un corps un peu.

Jean-Damien : Pourquoi tu touches ça ?

Éric : ... Je ne sais pas je trouve que c'est physique ce truc...

«Est-ce qu'il y a longtemps que vous habitez ici?»... "Un peu plus de quatre ans"... Je trouve que ça n'a pas beaucoup d'importance ce temps, non ? si, et "vous c'est votre premier séjour dans la région ? » - "Oui"... ce que j'aime beaucoup c'est "c'est mon premier séjour dans la région..." : je ne me réfère pas à une histoire passée d'une certaine

Tous nu de des personnes

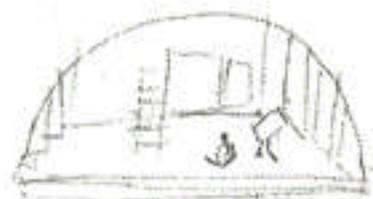


Dessin de Éric Vignec, en répétition.

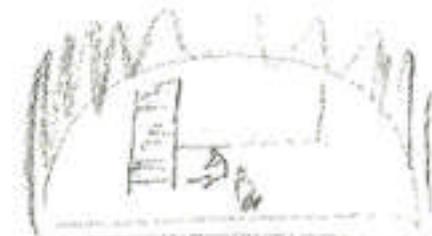
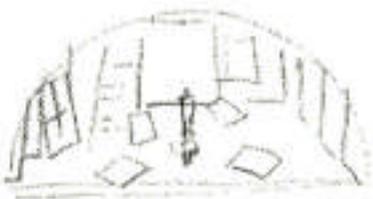
façon, je joue au présent. J'aime beaucoup cette espèce de... "J'ai eu une impression en vous regardant pendant le déjeuner une impression bien plus étrange, troublante"... Ce que j'aime bien c'est la pauvreté de ce que c'est le théâtre par rapport à l'illusion. Tu vois, j'aimais bien quand tu as dit c'est un décor d'opéra. Oui, c'est un décor d'opéra dans lequel il y a des petits personnages qui font des choses simples, très simples, très concrètes, claires. Les images, elles fonctionnent toutes seules. C'est vrai que c'est simple. "Nous allons rejoindre les autres". Fin du jeu. "Si vous le voulez". Il ne veut pas évidemment. "Ils doivent être trop loin de nous maintenant". Après elle pousse le truc, vous avez remarqué... C'est impossible de penser ce rapport seulement entre eux deux. C'est un rapport entre deux acteurs qui sont d'accord pour provoquer chez le spectateur le maximum d'attente, le maximum de désir, le maximum d'intérêt, sur une chose dont on ne parlera jamais. C'est une illusion c'est un leurre, ça pourrait durer 10 heures ou 5 secondes et tout notre boulot ça va être de tenir ce truc-là... Qu'est-ce qu'il y a derrière le rideau, on ne sait pas ce qu'ils font, tout est un leurre... c'est un mur de tableaux, et derrière les tableaux, encore un tableau. On peut traverser ce tableau, il y a une porte, je l'appelle "la porte d'Alice" à cause de cette robe rose et qu'à la fin elle traverse le tableau, comme Alice au pays des merveilles, elle meurt dans un univers de théâtre, et lui reste probablement seul avec tout ce fatras-là... C'est ça qui me plaît beaucoup. On ouvre la trappe on ouvre la cave, on n'avait pas vu qu'il y avait un dessous de scène. À un moment je pense qu'elle va faire disparaître le marquis de Weatherend parce que si cette image est là on ne peut plus travailler. À un moment donné il dit : Vous avez fait disparaître le tableau, il est parti... Elle lui dit : "non non il est puni, moi, c'est avec toi que j'ai envie de jouer, c'était un prétexte, un hameçon, un attrape-truc, maintenant que tu es là, tu es derrière le rideau, tu ne vas pas pouvoir repartir facilement de l'autre côté", un truc comme ça...

J'adore le tableau des kilts (le IV).

J'ai le sentiment aussi qu'il y a des moments d'épuisements



ASSIE



OUVERTURE TRAPPE



"
TAK EX L'ATOUR"

"
TAK OU LE JER#
T'ELLE" (ETRANGE)"

"
VOUS AVEZ PEUR"

"
VOUS AVEZ PEUR"

"
VOUS AVEZ PEUR"
JOHN " VOUS
ACCEPTÉ
DE LE FA"

du jeu. Je ne sais pas exactement les moments toujours mais il y a des moments où ils jouent, ils jouent, ils jouent, ils jouent, mais ils ne savent plus très bien exactement pourquoi ils ont joué ce qu'ils jouent, ils ont oublié d'où c'était parti quelque fois. Et puis ils s'arrêtent de jouer, et puis quand ils s'arrêtent de jouer c'est là que ça devient dur je trouve, parce qu'il y a un moment qui a été dépassé qu'à partir du quatre il y a un moment qui a été dépassé, elle lui dit : "Non je n'ai pas peur que vous deviniez, vous ne devinerez jamais".

[...]

Et puis après le cinq j'ai l'impression qu'il y a une sorte de séparation, il y a quelqu'un qui commence à être seul qui pose plein de questions et quelqu'un qui lui dit mais non je suis toujours là mais qui n'est plus là, elle fait ses affaires, elle dit adieu à l'endroit... tu vois son manteau de fourrure elle retourne les tableaux, elle a des activités secrètes, des activités qu'on ne comprend pas, si tu prends la pièce ou la nouvelle c'est quelqu'un qui essaie de faire accéder cet homme à quelque chose, lui montrer qui il est, de l'amener à qui il est et peut être que lui sait très bien qui il est. Il ne veut pas du tout... C'est une histoire de portrait, faire le portrait de... Il y a des choses comme ça... oui portrait... des idées que j'avais aussi, je me disais... sur la lumière... c'est quelqu'un qui pendant un temps...

Je le trouve passionnant ce personnage, on ne peut pas lui donner une ombre. C'est quelqu'un qui va fuir son ombre jusqu'à un certain moment où il va l'accepter parce qu'on va se rapprocher du nœud, le nœud central c'est le II. Parce qu'il se passe quelque chose entre eux. Parce qu'il fuit son ombre. C'est quelqu'un par exemple qui serait toujours dans l'ombre, toujours à la limite de l'ombre et de la lumière et s'il met un pied dans la lumière il disparaît, ce n'est pas bon pour lui à ce moment-là. Je me disais que la lumière ne tenait pas sur lui. La lumière ne peut pas tenir sur lui tant que lui-même n'a pas décidé complètement d'exister dans un espace dans une situation dans un truc qui tienne le coup, tout est



possible... Moi je trouve ça sublime ce texte...

[...]

Comment mettre en place un processus qui permette d'être complètement au présent à chaque fois ? Par exemple si je prends ça : "Voulez-vous continuer ?", et par exemple elle dit : " Vous êtes distrait maintenant" mais "vous êtes distrait maintenant" ça appartient à toute cette série d'affirmations pour essayer de définir quelque chose pour qu'on arrive à quelque chose, parce qu'il n'est peut-être pas distrait. Il peut être au contraire complètement passionné par autre chose ou regarder le public, je ne sais pas... C'est toujours pareil, même le public est distrait... Oui, ce n'est pas à lui, c'est au public que ça s'adresse... «vous êtes distrait maintenant».

"Je vous disais qu'il y avait des choses... des choses fascinantes ici, et que j'avais quelquefois l'impression qu'on pouvait passer sa vie à les voir à les regarder sans jamais les connaître qu'elles sont inconnaissables"... Je crois que le nœud c'est toujours de faire venir la question du théâtre sur ce qu'on fait, qu'est ce qu'on est en train de faire. Je crois que la question du théâtre puisqu'il n'y a pas d'objet, puisque l'objet, le sujet-même c'est une illusion pure, c'est comme la question de La Maison d'os, c'est je crois la question de l'existence. Dans La bête dans la jungle qu'est-ce qui existe, qu'est-ce qui n'existe pas, qu'est-ce qui existe à un moment donné et qui n'existe plus, qu'est-ce qui fait que ça existe, tu vois... cette espèce de va-et-vient entre les deux.

Moi je pensais au début que la question c'était l'amour quand j'ai lu la pièce et bien je ne pense pas que ce soit l'amour. [...] Philinte fait la même chose avec Alceste : comment tu amènes l'autre à jouer et comment il y vient ou comment il y va. Pas comment il a envie. C'est trop douloureux aussi. Tout est ensemble.

[...]

...Il faut que l'on parle de tout à fait autre chose il faut que ce soit complètement faux pour que ça devienne un peu vrai et que l'on commence une histoire... "Oui nous nous

R^h 46



sommes déjà rencontrés"... tu vois ça naît... "maintenant que j'entends votre voix je me souviens de tout"... "où était-ce ?"... là ça commence complètement l'amour, le jeu, le plaisir d'être ensemble. Alors où nous sommes-nous rencontrés ? ... Merde elle m'aide pas... Alors moi tout seul : "C'était en Italie, il y a des années", tu vois c'est trop, je ne sais pas comment dire... Oui vas-y, oui, oui invente cette histoire... C'est extraordinaire à quel point je me rappelle cette histoire...

Il y a quelque chose qui commence à naître en tout cas.

[...]

"La mémoire ne va pas toujours de soi il me semble, il arrive qu'elle soit très lente à revenir il n'empêche que si lente qu'elle soit elle peut être très violente tout d'un coup". On fait référence à ces moments initiaux. Comme dans toute l'oeuvre de Duras il y a un moment initial. Ce moment initial c'est un sentiment et sur ce sentiment tu peux construire toute une oeuvre. Toute la vie on va travailler sur cette chose-là. C'est ce qu'elle fait, elle. Et tu vois, le mec, il faut qu'il y arrive à tout prix : "Mais si, je me souviens comme si c'était hier, écoutez, je vous le prouverai." Elle : "Mais vous n'êtes pas obligé de le prouver"... Il insiste : c'est absolument nécessaire de retrouver ce moment. Et il se plante complètement ! C'est ça que j'adore : les Pemble c'était pas les Pemble, les Boyer c'est pas les Boyer c'était pas à Naples mais à truc ! Tu sens que ce type est pris par un truc qui est plus fort que lui, et parce qu'il a prouvé je dirais physiquement et par son énergie, par son invention qu'il allait mourir si ça ne continuait pas, à la fin elle lui dit : "Voilà, maintenant on peut ouvrir le rideau, maintenant tu peux rentrer un peu plus loin dans l'histoire". C'est là qu'il fait un pas en avant. Ils vont continuer à travailler parce qu'ils ont planté le décor, ils ont dit l'Italie ils ont dit le souvenir, ça y est maintenant ils peuvent commencer à aller plus loin et ce plus loin c'est pour arriver à l'essence à une autre essence qui est concrètement le secret quoi... On va pouvoir rentrer plus à l'intérieur du théâtre. Tu vois ce que je veux dire ? C'est-à-dire jouer ensemble dans un espace qui n'est maintenant plus devant un rideau. Il est un peu



La Baie de Naples.

plus loin dans Catherine Bertram si tu veux...

[rires]

je ne sais pas tu sens un peu quand je raconte

Jean-Damien : Très très bien...

[rires]

Éric : Bon voilà.

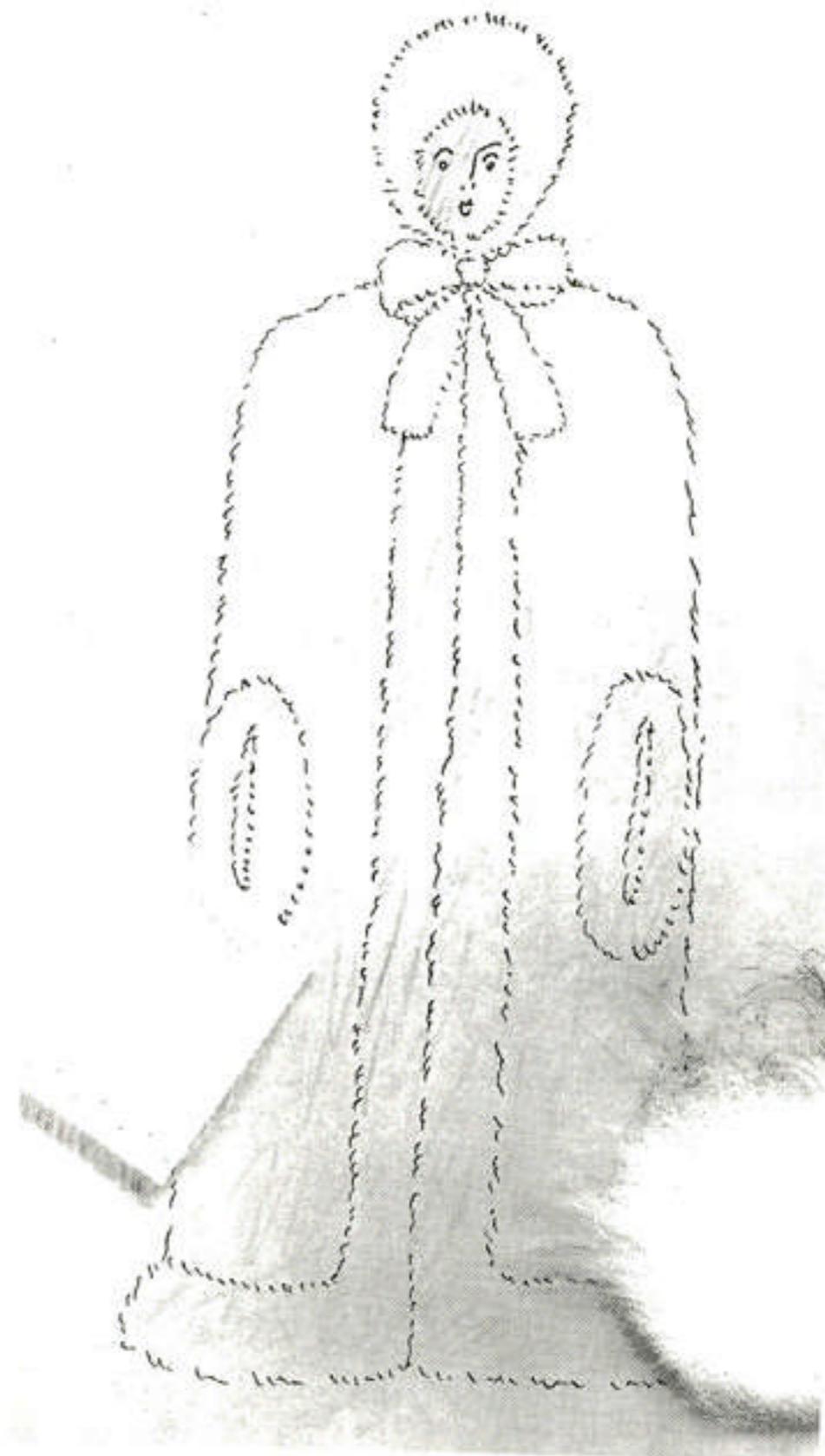
Jean-Damien : Très bien.

Éric : Tu vois, petit à petit cette semaine je vais essayer de te faire sentir un peu comment je rêve ça qui est vraiment loin d'un rapport de couple... je ne sais pas, c'est des gens qui ont voué leur vie au théâtre, on pourrait faire ça avec de très très vieux acteurs ; si tu veux, d'une certaine façon il y a des gens qui ont l'amour du théâtre et d'autres qui n'ont pas l'amour du théâtre, et moi je crois que c'est comme ça, ça ne s'apprend pas, tu crois pas ça toi?

Jean-Damien : Ah ça je suis sûr. Si. J'en suis convaincu.

Éric : Il y a des gens qui auront ça. Qui l'ont. C'est tout. Ça suffit...
Bon allez on va s'arrêter, on va s'arrêter là aujourd'hui ?

Jean-Damien : Oui .



J'ai pensé qu'il fallait commencer par la fin, par la bête.

Enigme, profondeur, surface : la peau

L'incroyable effraction du tableau

La scène des comédiens dans *Hamlet*

Notre histoire secrète ?

Cauchemar : la figure hors du tableau



CRIC LA VENS A LA
FOURRIERE ...

LE SPECTACLE LE
+ BRONNE DU SOIT

samedi 4 et dimanche 5 août 2001

La scénographie a été inspirée par trois auteurs : James, Lord et Duras, deux genres littéraires - une nouvelle, une pièce de théâtre -, deux langues - l'anglais et le français - et trois versions théâtrales, élaborées sur plusieurs années, au cours desquelles le texte dramatique français de 61-62 est encore modifié pour devenir celui que les éditions Gallimard publient.

L'élément central - le tableau - est une greffe (une "effraction" dit Jean-Damien) ajoutée à la nouvelle. C'est pourtant lui qui a suggéré en grande partie le dessin du dispositif scénique.

Certains motifs récurrents posent problème et empêchent l'intelligibilité du texte, ralentissent la lecture. Ils sont, me semble-t-il, la conséquence d'une écriture palimpsestueuse et conflictuelle, peut-être abhorrante, en tout cas d'une rencontre non résolue en un flux cohérent, admissible, des diverses strates de réécriture. Nous soupçonnons même un contre-sens à la fin.

On peut dire que, dans l'adaptation, tout est gardé et tout est recouvert.

Un processus de "dé-signification" est à l'œuvre. Il opère en redistribuant de façon incongrue les mots clés dans le texte. Il se fonde aussi sur une mise en relation inédite de certaines images employées par James et des éléments ajoutés par les adaptateurs : l'énigme de la "loi" qu'énonce pour John Marcher la pythie Catherine Bertram renvoie à l'énigme du tableau peint par Van Dyck. Il y a des inconvenances stimulantes. Il faut sans doute les faire entendre.

Ne pas oublier de retranscrire l'enregistrement du mardi 30 juillet 2001.

«Il se rapprocha davantage encore, tout comme ces images fantastiques grossissantes que projetait la lanterne magique de son enfance».

JAMES Henry, *The Jolly Corner*, 1908, *Le Coin plaisant*, Garnier Flammarion, p.71.



**RÉPÉTITIONS PLATEAU
DU 06.08.2001
AU 30.08.2001.**

lundi 6 août 2001

On attend le début de la répétition. Le rideau de bambous est fermé. Les acteurs sont assis sur le podium de bois qui va, en avant scène, de cour à jardin. Silence.

Comment ça commence ? Comment ça pourrait commencer ?

On écoute les essais de lecture enregistrés par Youtta pour le prologue.

On commence par le Tableau I.

Éric : "Le premier tableau ne bougerait pas, serait plat, à deux dimensions. Le jeu se concentrerait sur le rapport, direct à cause de l'éclairage, que les acteurs noueraient avec le public. La lumière serait blanche. On verrait tout. Mais pas d'ombre. Le costume serait déjà une ombre. Tous les éléments seraient là mais on ne serait pas encore dans la troisième dimension. Quelque chose n'existerait pas.

Youtta ne serait pas derrière le rideau de bambous mais se tiendrait, avec Jean-Damien, sur le podium.

Les questions sont : comment faire pour passer à l'intérieur ? comment faire sentir toutes les possibilités de ce qui peut arriver derrière le rideau et, dans le même temps, ne jamais rien dévoiler ?".

Au début, un homme couché, sur un podium.

Visible par tous ?

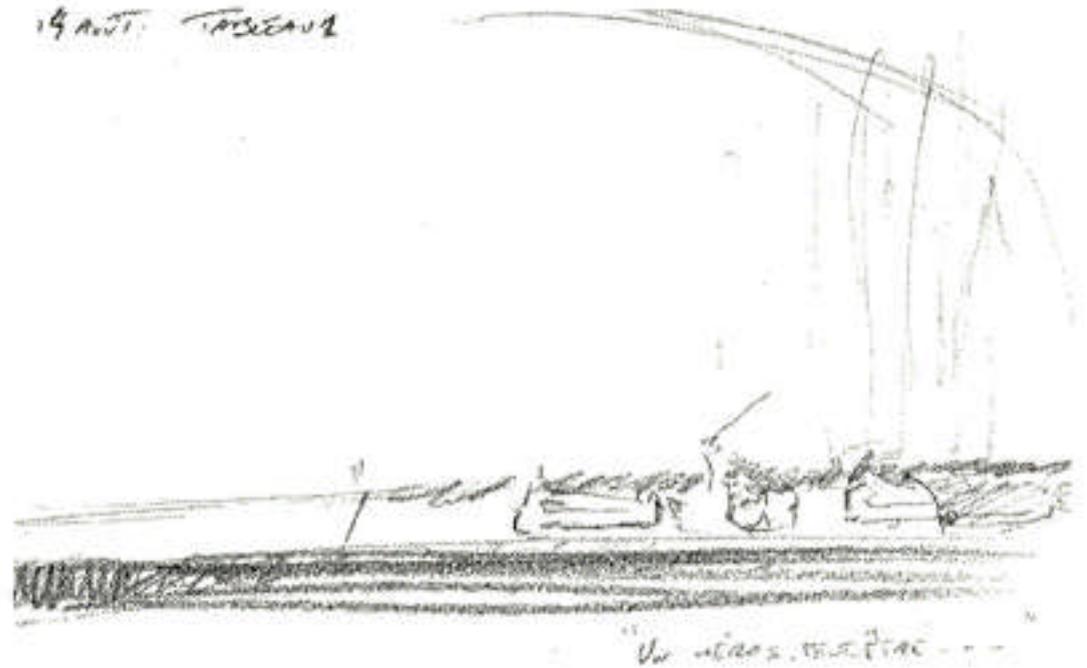
Caché ?

Éric : "Un homme et une femme, un couple de personnages, inséparables sont allongés dans des positions différentes, très proches. Ils dorment ensemble, elle les pieds croisés. Lui dans la pose d'Isabelle Huppert au début d'Orlando".

Les paumes de la femme sont ouvertes vers les cintres. Son visage roule de cour à jardin puis de jardin à cour. Elle dit : "-C'est le quatrième marquis de Weatherend, peint par Van Dyck."

Éric : "Comment faire pour que le public ne sache pas qui est le quatrième marquis, de qui elle parle ?

14 AÛT. TABLEAU



Peut-être faut-il essayer de trouver une action physique avant les premiers mots ? Imaginons que l'homme se lève, soit attiré par quelque chose, ce trou, à jardin. Il se tourne pour voir le fond du plateau. L'ombre arrive sur lui : la bête bondit, il tombe. Il doit y avoir quelque chose de la fin au début".

Jean-Damien demande qui déclenche le jeu.

Travailler sur la limite, le seuil entre le trou à jardin et le public.

Jean-Damien demande à revoir la planche du costume qu'il portera.

Ils se mettent en place : elle est debout à jardin ; il est allongé, à cour, sur le podium ; il adopte la pose d'Isabelle Huppert dans *Orlando*.

"On peut faire aussi exactement le contraire, dit Éric, mais ce qui apparaît c'est que la proximité des deux acteurs est nécessaire : trouvez des figures gemellaires. Le tableau dont il est question doit être absent. Il faut dire ce qui est écrit sans sous-entendu, sans en faire un commentaire. Tout s'invente".

Jean-Damien demande qu'on lui repasse la cassette de l'enregistrement du prologue par Youtta.

Je ne sais pas très bien comment retranscrire ce premier jour de travail sur le plateau : je pourrais décrire les faits, seulement les faits, et reproduire les interventions d'Éric, les remarques des acteurs mais l'ensemble est imprécis, improvisé, vite arrêté ; les propos sont tenus oralement, se répètent, se suspendent. A mesure que je note aussi précisément que possible les gestes, les mouvements, les moments où le texte est dit, je sais que je ne note que l'improbable, le brouillon, le faux départ, celui que nous nous sommes donné pour pouvoir commencer. Je pourrais chercher aussi comment traduire la fatigue du regard et de la main. Je suis à contre-temps de la répétition. Je fais des phrases quand la grammaire ne s'est

"Contre l'air, oui comme une chose"



"L'air est bien
pas vous une chose
quelque chose de cette genre"

pas encore inventée, je décris des actions physiques, quand c'est les relations entre la salle et le plateau qui sont testées. Je ne peux pas anticiper le geste de l'écriture parce que nous ne pouvons pas anticiper sur ce qui va arriver : Éric propose de travailler sur la curiosité, le caché et le montré... les acteurs proposent à leur tour et ce qui apparaît déplace le centre d'intérêt de la séquence : ils inventent une figure gemellaire, se tiennent assis, dos à dos, genoux pliés, sur le podium. Alors qu'ils ne se voient pas, ils lèvent ensemble les bras devant eux ; lui allonge un son, elle accompagne l'émission vocale d'un mouvement des bras qu'elle étend, loin devant elle. Un nouveau point d'exploration est alors proposé à l'improvisation.

Je pourrais retenir ce qu'on appelle "l'essentiel", faire la synthèse, résumer d'un trait les indications d'Éric, les tentatives des acteurs, les conclusions que nous en tirons. J'aurais alors la conscience tranquille.

Le premier tableau ne bougerait pas, serait plat, à deux dimensions, donc.

Éric Vigner propose aux comédiens d'improviser à partir des seuils et des zones qu'il définit préalablement avec eux : les acteurs se tiendront entre la scène et la salle, sur un long podium de bois qui court d'un bout à l'autre de la scène. Le rideau de bambous est fermé de sorte que le public ignore la plus grande partie du dispositif scénique. Le travail explore toutes les potentialités de jeu entre l'intérieur et l'extérieur du plateau : les deux acteurs sont-ils dès le début ensemble, devant ? Est-il préférable, envisageable que Youtta se tienne derrière et qu'ils se parlent à travers le rideau comme à travers une membrane semi-opaque ? Jean-Damien se retourne-t-il pour passer la tête à travers le rideau ? Désigne-t-il l'emplacement réel du tableau du quatrième marqué ou les deux acteurs en parlent-ils sans jamais le situer vraisemblablement dans l'espace scénique ?

Ces potentialités sont explorées conjointement aux différents rapports envisageables entre l'ère de jeu et l'espace de la salle. Éric Vigner parle alors d'alterner des moments "d'ouverture" et de "fermeture" quand il définit par les



elle avait
pas vu
devant lui

"Le spectateur sans
devenir lui, c'est
ce qui n'est pas
dès à venir..."

Reprise p18



"mais sans parler d'une chose"

"de moi que l'apparence des choses"

les moments de contact

termes "intérieur" et "extérieur" le découpage duel de la scène. Ces moments engagent les acteurs à investir l'intégralité du théâtre.

Ce jeu entre le "caché" et le "montré", le fermé et l'ouvert, doit permettre de trouver des décalages entre l'image et le sens du texte et de provoquer la curiosité du spectateur : de qui parle-t-on exactement quand le quatrième marquis est nommé, de l'homme sur le plateau ou de quelqu'un d'autre ? Qu'est-ce qui se trouve derrière le rideau ? Il faut que le pacte se noue autour de questions qui portent sur le statut de l'image.

On peut conclure, au terme de la répétition, que la proximité des deux acteurs est nécessaire. Il leur faut donc travailler, inventer des figures gemellaires, tous deux devant le rideau. Il ne faut pas forcément accomplir d'actions physiques avant que la figure ne se forme.

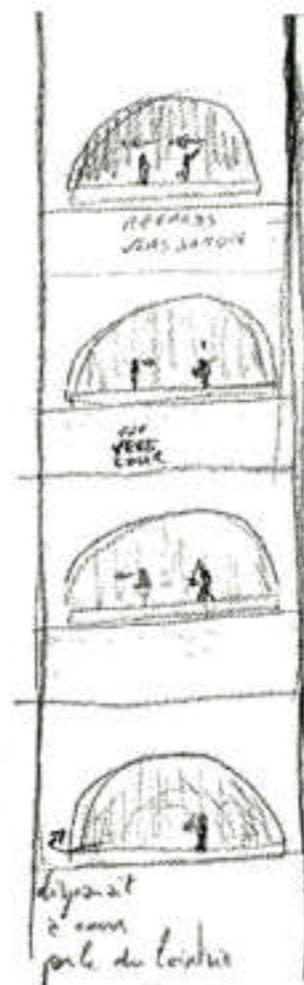
C'est Catherine Bertram qui s'adresse le plus souvent à la salle, ce qui ne veut pas dire qu'elle détienne la règle de leur jeu ni qu'elle prenne l'initiative de toutes les situations. Ce qui est le plus intéressant c'est la façon dont ils retardent le moment de jouer.

Dès que les acteurs dialoguent, on n'entend plus le texte ; le principe dialogique qui avance le plus souvent de question en réponse doit être travaillé de la même façon que les regards : il faut retarder le moment de l'échange et définir des directions - convergentes ou divergentes - mais qui ne prennent jamais le partenaire pour objet de la vision.

Le tableau du quatrième marquis ne doit être ni montré ni désigné de façon réaliste.

Ce qui est écrit ne peut s'énoncer que sans sous-entendu. Rien ne peut se donner comme un commentaire parce que les acteurs doivent se concentrer sur leur énonciation, actualiser les énoncés au mépris parfois du sens, donner à voir un processus : comment s'invente la parole (cette "pensée de femme"), comment s'invente un théâtre. La "pensée de femme" s'élabore frontalement. L'homme couché est en liaison avec la courbe demi circulaire du cadre de scène.

Si j'élaborais une synthèse, je ferais sans doute croire en l'incroyable efficacité de ce premier jour de répétition ; je donnerais à penser que tout y a été nécessaire et sensé, qu'il y a de l'ordre, du calme, de la technique,



est-ce que nous ne sommes pas en train de nous perdre ?

- au 11/15 ? au 12/15 ?
"oui c'est ça"

Je ne sais pas

"vous souvenez-vous... ?"

déjà
à
parle du linceul

16-15
en attendant l'intervention d'un

- la première est un signal sans que nous ne nous rendions compte
- la deuxième est un signal sans que nous ne nous rendions compte
- la troisième est un signal sans que nous ne nous rendions compte
- elle développe un aspect extraordinaire, par sa manière - elle est

la fin de l'acte, de la scène. Elle est un signal sans que nous ne nous rendions compte

- c'est la fin de l'acte
- elle est un signal sans que nous ne nous rendions compte
- elle est un signal sans que nous ne nous rendions compte

TV un signal
le qui s'agit
bien, c'est que ce jeu
est de faire l'acte
l'acte de l'acte

là où règne surtout une saine bonne volonté d'exécution ; ce serait oublier de rendre compte d'une infinité de micro-événements, de respirations, de passages d'énergie, de réflexions, de tentatives qui induiront sans doute la suite des répétitions et le spectacle lui-même autant que ce qu'il est possible de définir avec cohérence, à haute et intelligible voix. C'est à partir d'infimes "points de détails" que le secret autour duquel s'articulera le travail commence à se construire. Peut-être.
Par conséquent, je pourrais parler :

- de la conversation qui précède la répétition et porte sur César et Rosalie - Noirmoutier - La Pluie d'été - Piero della Francesca - Marguerite Duras et Yann Andréa - la dimension du cadre de scène - le théâtre de l'Odéon. Elle se tient à voix presque basse entre Éric Vigner et Jean-Damien Barbin, à cour, sur le podium. Youtta écoute au premier rang.
- des bras de Jean-Damien, levés au-dessus de son visage et qui retombent
- des mains de Youtta sur le front de Jean-Damien
- des jambes de Youtta, qui bougent vite, toujours à demi pliées, qui dansent des hésitations, scandent des suspens. Elles écoutent.
- de l'observation silencieuse d'Éric, de l'image des corps allongées, en croix, sur le podium, de la proximité de leur visage, des têtes qui tournent, de cour à jardin, de jardin à cour, de la baguette qui gêne et rappelle le portrait d'un quatrième marquis, qu'on ne voit pas.

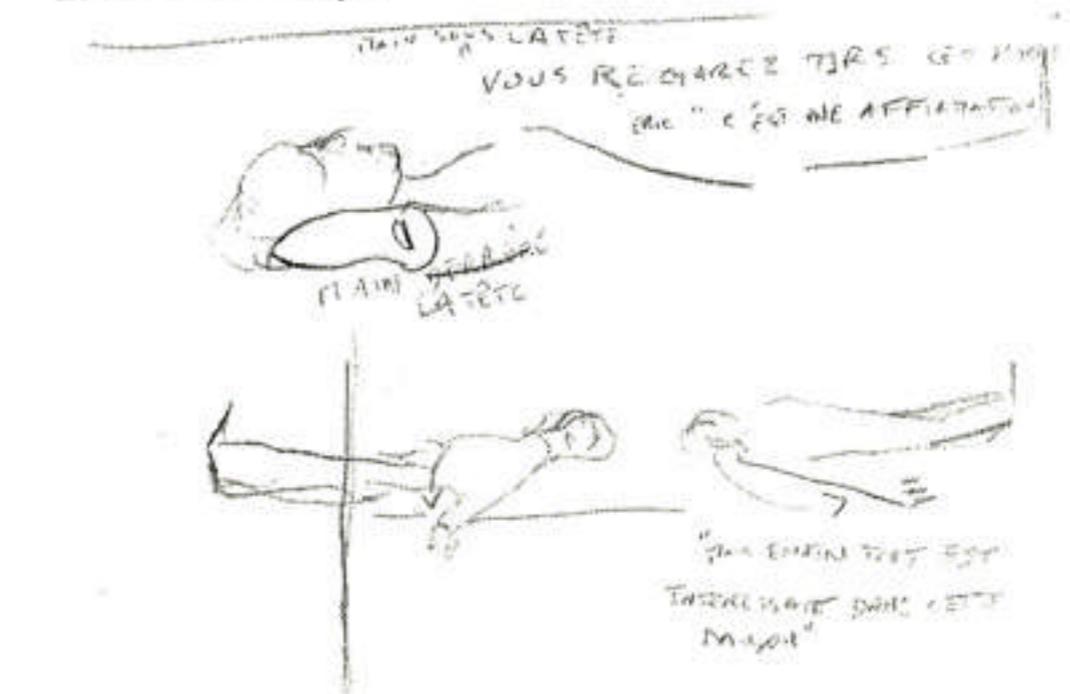
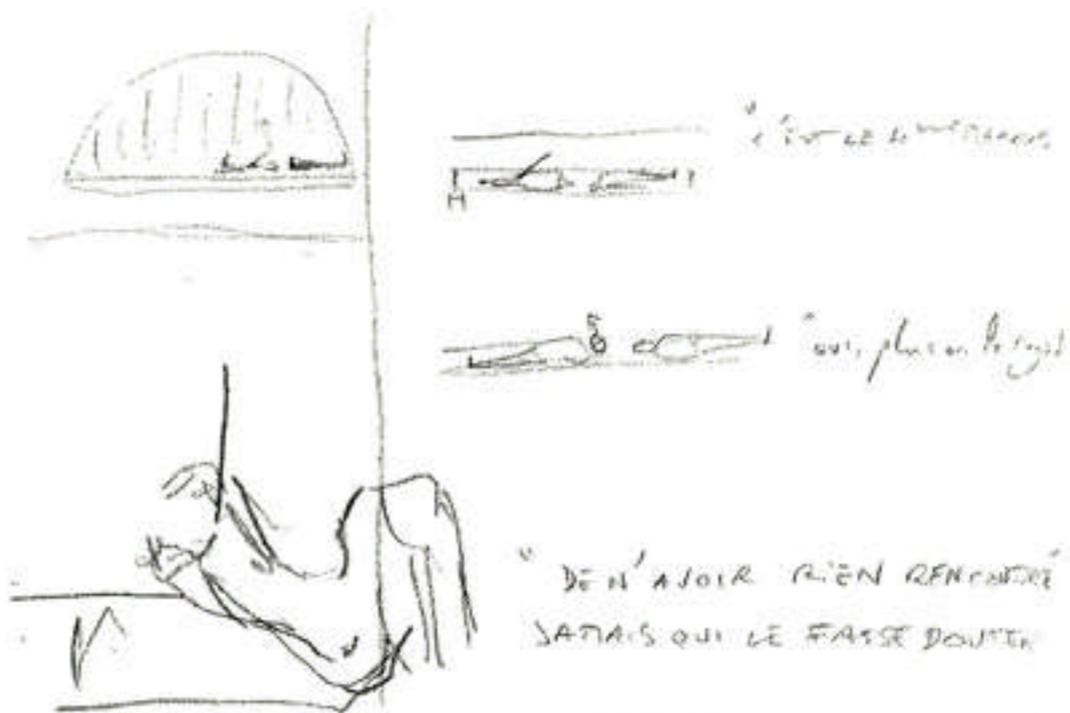
Je relis mes notes.

Je pourrais ajouter :

- Youtta presque immobile derrière le rideau ; elle bouge à peine les mains, le buste ; progressivement l'œil la devine : on ne voit que la blancheur de ses mains et de son visage.
- Détails sur la marche parallèle : Jean-Damien demande à revoir la planche du costume qu'il portera pendant ce tableau ; Jean-Damien demande à réentendre l'enregistrement de Youtta qui lit le prologue.
- A quelle distance le rideau de bambous sera-t-il du podium ?
- Il est question d'une épaisseur de 15 cm.

15^e Course Toulon

ESSAI POUR SUITE DE FIGURE 24/25



- Heure de la pause ?
- De dos : lui puis elle
- Qui ? (Parle ? Est dans le tableau ? regarder ? Regarde ?)
- De qui parle-t-on ?
- Où ?
- Éric : "La pièce commence par une indiscretion".
- Cromwell, encore
- Youtta se tient sur un pied
- Gros plan sur "C'est une pensée de femme, une pensée très simple..".

Éric à Youtta : "il croit quelque chose de toi et tu es quelqu'un d'autre ; tu construis ta présence dans la lumière, sans tristesse ; c'est un plaisir. Disparais. Affirme chaque chose. Tu ne sais pas ce qui arrive après. Prends ton texte, regarde-le écrit. Bouge toujours après la parole. C'est une pensée très simple... à l'intérieur, tu sais petit à petit ce que ça représente d'être dans ce costume ridicule de Paul Quenson. Parle. Oublie. Pense à tes seins. À ton sexe. "C'est une pensée très simple" : sers-toi de quelque chose de physique, de ta main, de ton pied ; qu'est-ce qu'il te demande de jouer ? Tu ne sais pas. Travaille avec tout le monde. Tu es en train de dire : "Moi j'existe peut-être, vous existez peut-être, si je le veux". Fais arriver ça avant les phrases".

- Sur "l'apparence des choses" : "La dame a l'air vieille ; c'est une petite fille, elle a quatre ans".

Je pourrais aussi relever ce que l'on ne relève pas, les évidences, les formules qu'on ne discute pas et qui pourtant me paraissent imprécises parce que galvaudées. Le plus grand travail en répétition est peut-être de se mettre d'accord avec les acteurs sur la définition d'un certain nombre de mots, définir un vocabulaire. Je serais encline à penser que ces mots pourraient bien être les mêmes d'un metteur en scène à l'autre. Les acteurs supportent bien la polysémie.

CONCRET

Ex : Cromwell, c'est concret.

(Ce qu'Éric appelle "être concret" passe-t-il par une actualisation systématique des énoncés ?)

ENTENDRE ou NE PAS ENTENDRE LE TEXTE

CONCRET, ÉTE adj. (lat.concretus). I.1. Qui se rapporte à la réalité, à ce qui est matériel (par opp. à hypothétique, à théorique). théorie susceptible d'applications concrètes. 2. Qui désigne un être ou un objet réel. Mot, terme concret (par opp. à abstrait). Psychol. Opérations concrètes de la pensée : activité de la pensée qui porte sur des objets manipulables et non sur des notions. (Son acquisition marque un stade dans le développement de l'enfant.) II. Cour. 1. Perceptible par les sens. Objet concret. 2. Tiré de l'expérience. Morale concrète. 3. Qui a le sens des réalités. Esprit concret. III. Mus. Musique concrète, construite à partir de matériaux sonores préexistants, enregistrés puis soumis à diverses transformations. IV. Vx De consistance épaisse (par opp. à fluide).

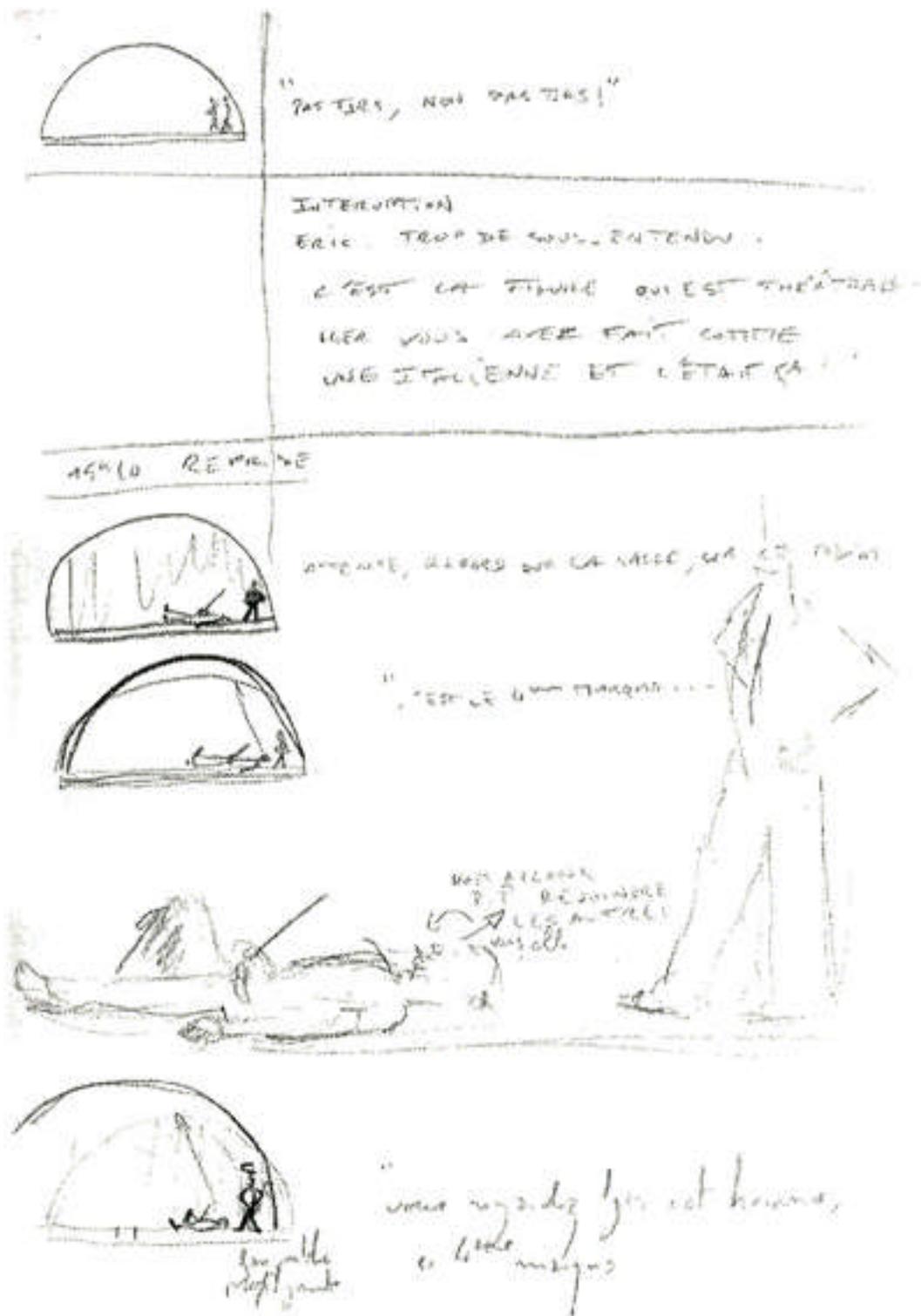
(Ce qu'on entend particulièrement bien, d'emblée, dans les premiers essais des acteurs, c'est "Vous habitez ici... etc".)

ACTUALISER

(Voir concret ?)

Le plus difficile, le plus intéressant, serait de montrer comment un processus est en train de se mettre en place. Comment ce début, assez traditionnel et tranquille, définit un départ de travail, soude une équipe, teste les forces. Tout ce que je peux dire c'est que les doutes n'apparaissent pas encore, puisque rien n'a vraiment commencé, puisque c'est le premier jour de travail sur le plateau, le premier jour où les acteurs disent le texte. Aucun sentiment d'acquis, de construction, de perte. Pas encore de passé commun, en tout cas pas autour de cette œuvre.

John Marcher ne se rappelle pas encore qu'il a rencontré Catherine Bertram en Italie.



mardi 7 août 2001

Répétition du tableau I

Comment ça commence ?

Où sont-ils au début ?

A qui s'adressent-ils ? Quand s'adressent-ils aux spectateurs, "ouvrent-ils" l'adresse ?

Le tableau est-il un référent visible, désigné d'un geste, apporté devant le public ?

Comment éviter la conversation ? Certaines parties du texte sont-elles nécessairement conversationnelles ?

Comment cela peut-il être drôle ?

Comment entrer dans le tableau ?

Entrer avec le tableau ?

Séquence 1 :

Youtta décide de porter le tableau du quatrième marquis. Elle est de dos, à cour ; de la salle, on ne voit pas le tableau.

Jean Damien est couché à jardin, comme Isabelle Huppert dans *Orlando* ; il tient dans sa main droite une baguette de bambous, celle que brandit sur le tableau le personnage peint par Van Dyck.

Elle s'avance vers lui, se retourne quand elle est arrivée jusqu'à lui, de sorte qu'on voit le tableau. Elle commence à dire le texte.

Arrêt.

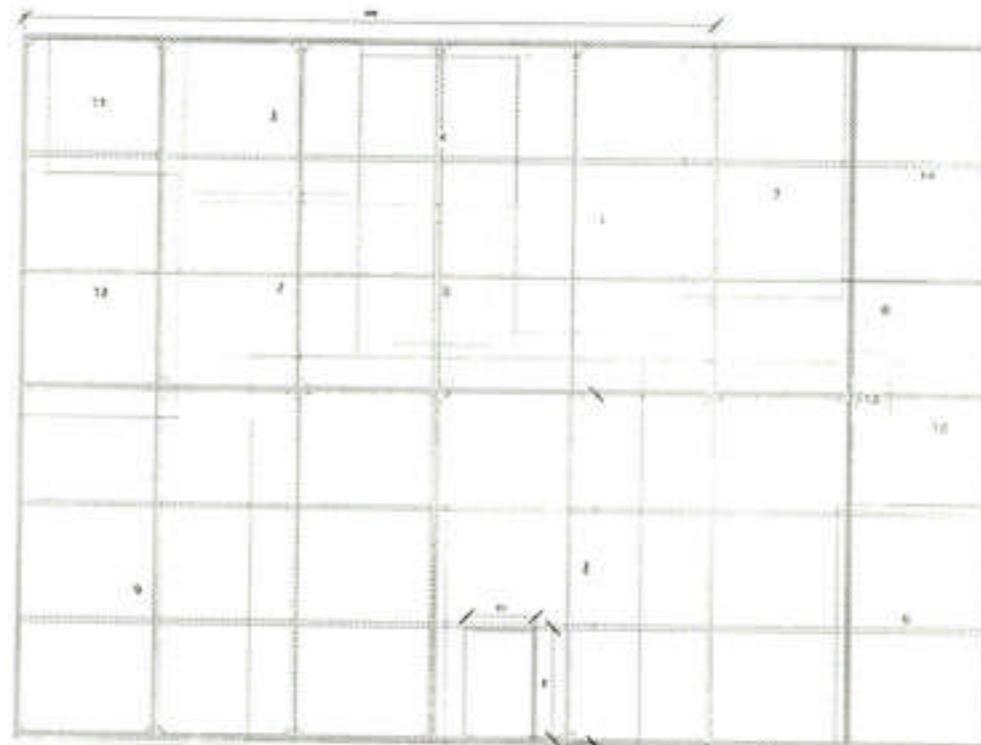
Une chaise est ajoutée derrière le rideau de bambous pour que les comédiens puissent s'en servir s'ils le désirent.

Séquence 2 :

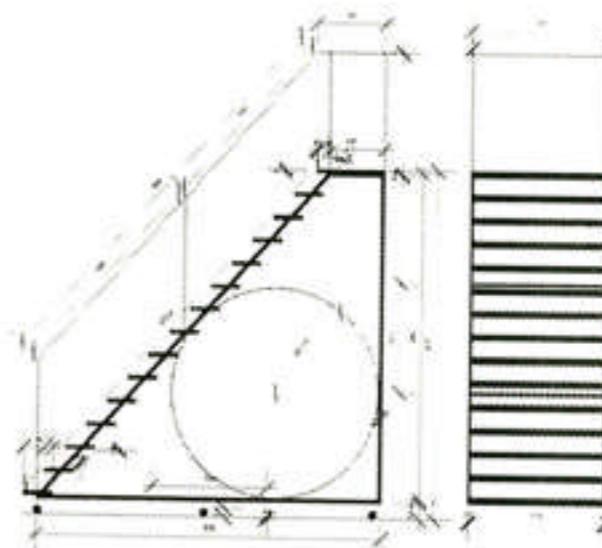
Youtta est derrière le rideau de bambous ; elle apporte la chaise à quelques centimètres du centre du plateau, à jardin, devant le rideau de bambous, derrière le podium de bois ; Jean-Damien s'assoit dessus.

Youtta va chercher derrière le rideau de bambous une deuxième chaise qu'elle place ensuite devant le rideau de bambous, à quelques centimètres du plateau, à cour. Jean-Damien se lève et va s'asseoir sur la deuxième chaise.

Youtta va chercher le tableau, revient de dos au centre du plateau, se retourne - on voit le personnage peint par Van Dyck -



implantation des tableaux sur le mur de Lointain



escalier de profil et de face

Jean-Damien essaie plusieurs positions avec le tableau dans les mains : sur le podium, derrière le podium, à bout de bras, de biais en l'air, contre son buste... Youtta essaie de trouver la place d'où elle pourrait le regarder : à jardin, sur le podium, devant le podium, dans la salle...

Elle se rapproche : ils jouent tous les deux sur le podium en regardant le tableau, qui disparaît un peu derrière le rideau de bambous à jardin.

Éric : Ce n'est pas ça, le début. Ce qui est intéressant ce n'est pas ce qui est montré mais ce qu'il y a derrière le rideau.

Youtta : Mais là on marche tous les deux dans la même direction, autour d'une action qui nous plaît. Alors pourquoi ne pas continuer à chercher ?

Éric : Si ça marchait hier à ce moment-là, c'est parce qu'ils n'avaient pas besoin de support pour passer le rideau, plus besoin d'images.

Jean-Damien : L'objet est peut-être en trop. Hier, il était très concrètement derrière mais c'est nous qui le faisons exister devant.

Éric : Il lui fait une proposition de jeu. Elle accepte. Hier, la clownerie était possible. Aujourd'hui avec le tableau, c'est difficile.

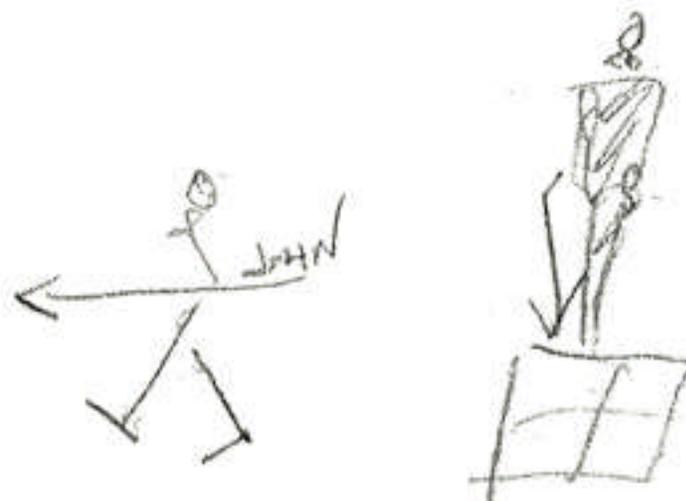
Youtta : Je peux présenter le quatrième marquis comme un partenaire qui ne va pas jouer dans le numéro que je propose... et le faire disparaître...

Éric : Non, ce qu'on a fait hier est plus intéressant. Il n'y a pas d'objet. Il n'y a pas de pièce. C'est bien ça l'insolence : nous faire croire qu'il y a une pièce et il n'y en a pas. Et puis j'ai le sentiment que ça passe toujours par le public. Le clown et l'Auguste passent toujours par le public.

Après quelques essais de jeu derrière le rideau pour voir quelles images peuvent naître et quelles distances créent des effets intéressants, les acteurs travaillent le premier tableau sur le podium, assis ou debout en se tenant à distance l'un de l'autre. Cela confirme que la proximité est plus intéressante : ils essaient alors de dire le texte assis, dos à dos, à cour. Cette figure nous paraissait



UNE FOIS QU'IL QUITTE LE JEU
TU PEUX TE DÉBARASSER DE TON
TABLEAU

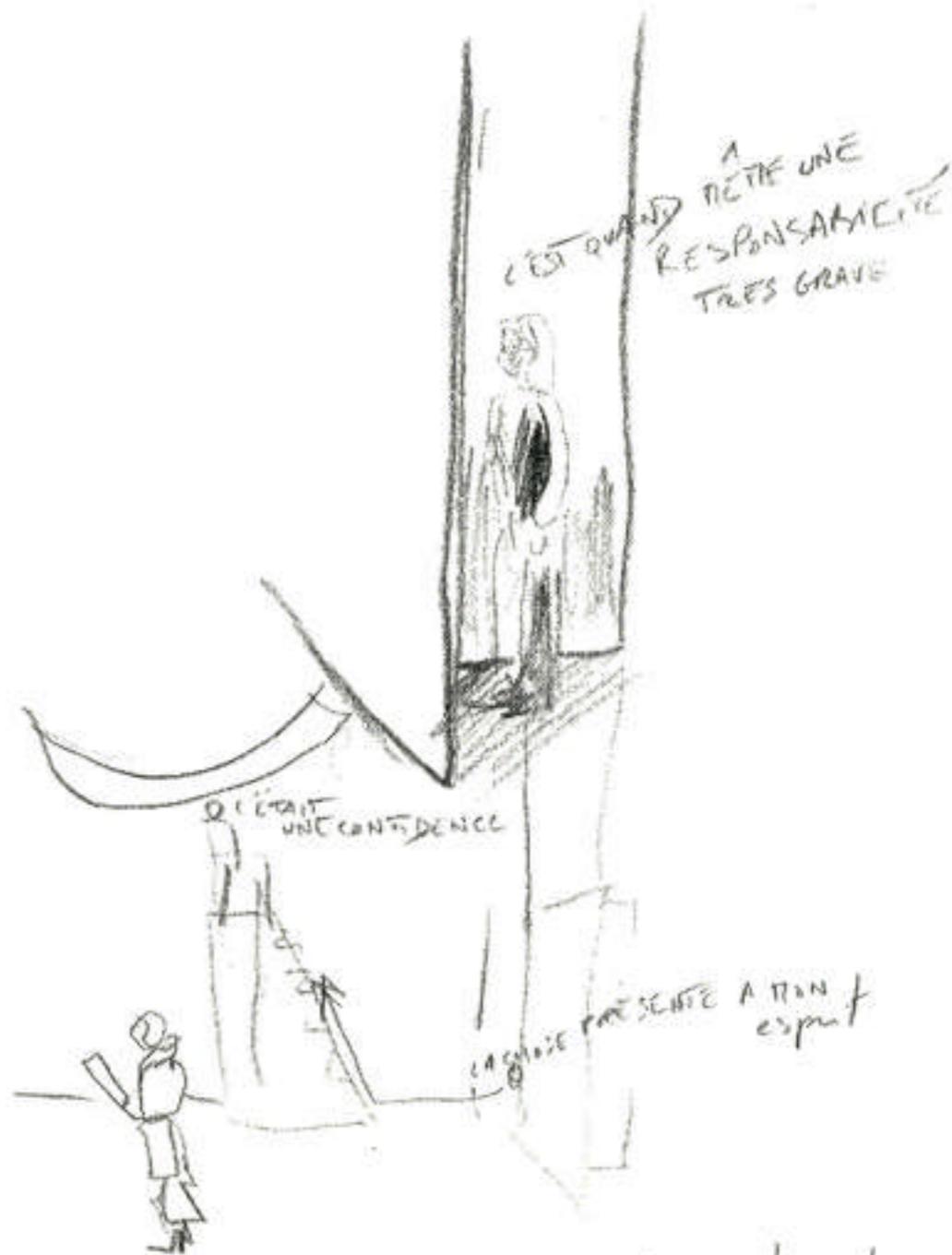


la plus étonnante hier car elle n'imposait "aucune direction trop affirmée" et "installait de la douceur entre eux". Enfin, malgré l'aveu de leur préférence, les acteurs reprennent la pose dite maintenant "des gisants", celle d'Isabelle Huppert dans *Orlando* : ils sont allongés, tous les deux, dans la même position, l'un derrière l'autre, côté cour. C'est elle qui occupe l'extrémité du podium. Chacun a les pieds superposés, plus à jardin que sa tête.

Le travail précise le découpage de la scène en plusieurs fragments et les moments d'ouverture vers le public. Les ruptures ne sont pas encore assez sensibles. Les acteurs, immobilisés, trouvent les moyens de mouvements gémellaires. C'est elle qui, placée derrière lui, prolonge, imite, complète le plus souvent les gestes de son partenaire : on garde surtout le fait que Youtta lève la tête quand Jean-Damien le fait.

La "pensée de femme" sera dite au centre du podium.

Ils essaient de se lever, de travailler sur d'autres figures : il y en a évidemment beaucoup trop.



Eme: il faut qu'elle soit isolée au
côté, non visible, elle vive

mercredi 8 août 2001

Les acteurs risquent leurs figures. Les figures hésitent. Les acteurs suspendent les figures puis les détruisent. Les corps montrent qu'ils agissent quand les bouches se taisent. Le premier tableau prend forme et bouge.

Ce qui apparaît, pendant cette répétition austère et difficile, c'est que la mise en scène est orientée par le travail de la seconde main.

Le travail de la seconde main se manifeste dans le texte le plus souvent par des ajouts de mots et peut se définir comme une pratique de la répétition :

- la mention, d'entrée de jeu, du quatrième marquis entraîne à sa suite d'autres greffes d'informations sur le sort du tableau qui pervertissent le style conversationnel et le sens en créant une fragmentation du propos et une multiplication des références.

- des répétitions de mots (exemple : force, peur, store blanc) élargissent les rythmes, appauvrissent la langue tout en donnant l'impression que la syntaxe devient plus complexe. Les phrases se construisent selon un système d'échos.

- les répétitions ont pour corollaire l'ajout de temps et de silences, de suspens. Ces temps et silences correspondent parfois au retrait d'un passage de la première version théâtrale. Le palimpseste inscrit alors en creux la trace de l'œuvre antérieure, et, du coup, s'élabore comme la mémoire de John Marcher : il est tout autant l'impression de ce dont on se souvient que de ce que l'on a oublié.

- "Oui", inlassablement, au début des répliques, constitue moins une réponse adressée au partenaire qu'une marque de compréhension, de compassion. C'est le signe extérieur d'un accord intime.

- les prénoms "John" et "Catherine" ne sont pas employés pour s'assurer de l'écoute de l'autre. Ils n'ont pas de fonction phatique. Ils insufflent aux énoncés un mouvement et des propriétés sonores qui font le jeu du désir. On les prononce comme on caresse, avec plaisir.

Sans connaître la première version, Éric et les acteurs se heurtent à ces ajouts, à ces transformations. Quelque chose résiste à partir de quoi les débats s'engagent et les questions naissent. Le travail de la seconde main empêche que la parole se développe en un flux continu et

CATHERINE - Je voulais vous parler d'une chose à laquelle je pense de temps en temps... qui me vient de temps à autre à l'esprit, et qu'on pourrait appeler une pensée de femme, vous voyez, mais je crois que cela n'a pas beaucoup d'importance... venez.

homogène. Comment avancer, dès lors, sinon en s'appuyant sur ces fragments de texte, ces aspérités qui ralentissent, empêchent le drame qui retardent le début de la fable et obligent à mesurer les respirations, les longueurs de phrases, à articuler les redites.

Le travail pourrait devenir plus musculaire, abdominal. Éric insiste sur le mouvement des phrases, sur la complexité des successions de temps et de modes. Le processus qu'il disait vouloir chercher pour bâtir le fil de chaque scène se cherche désormais dans le détail de l'écriture et l'ensemble du tableau I se construit comme une série de moments, une succession de fragments connectés entre eux par le retour de certains motifs et la situation d'énonciation choisie - ce sont des acteurs qui tentent de commencer à jouer, à improviser, cherchent une histoire à raconter - mais non par l'évolution de la relation entre les protagonistes.

On n'entend donc pas la fable. Ce que l'on voit, c'est l'effort des comédiens pour construire une histoire de théâtre à partir d'un texte désarticulé, tissé de quelques éléments apparemment hétérogènes, affublé de protubérances monstrueuses - le quatrième marquis, en particulier, cette fausse piste qui en est pourtant une.

Youtta énonce clairement que les décalages entre les gestes et la parole l'aident. Dès que les mouvements illustrent - on montrait, lors des premières répétitions sur le plateau, le tableau, au moment où on en parlait - quelque chose de nécessaire s'absente. Le texte n'est plus entendu, il est simplement compris, rendu à sa fonction utilitaire. S'il ne provoque sur la scène que des mouvements qui prolongent ou confirment son contenu, on s'ennuie.

Le paradoxe est inscrit dans la langue. Dire une chose, chez Duras, c'est aussi faire entendre le contraire. "J'ai tout vu à Hiroshima, tout. - Tu n'as rien vu à Hiroshima, rien".
Tout et rien c'est pareil.

Aujourd'hui, surtout ces mots :

"Vous habitez ici ?"

Qu'est-ce qu'on n'entend plus ? Qu'est-ce qu'ils ont

JOHN - J'aimerais bien que vous me disiez quelque chose de cette pensée, avant que nous partions.

perdu à quoi ils en venaient inmanquablement pendant les deux jours précédents ? "Où" ? Éric pose la question. "Ici", c'est où ? comment faire entendre qu'il s'agit d'un théâtre ?

On peut dire aussi : j'habite une grande maison avec un jardin, une bibliothèque, un prunier. Il y a un chat sauvage dans la cave qui miaule quand il veut se restaurer. J'habite une maison blanche, bleue et verte, dans une rue qui porte un nom qu'on oublie toujours ; j'habite un appartement ; c'est dans le 11ème arrondissement de Paris ; deux pièces ; j'habite un bateau ; c'est un théâtre. J'habite là, ici, très exactement sous le soleil, mais ce n'est pas chez moi, j'ai construit ma maison, je l'ai dessinée, quelqu'un a dessiné pour moi une maison, j'ai des plans, j'habite un bateau de théâtre, "mais vous savez, ce n'est pas chez moi".

CATHERINE - Oh c'est... c'est une pensée très simple, elle a trait à l'apparence des choses... Je crois que l'apparence des choses est toujours trompeuse mais qu'à la longue cette tromperie de l'apparence devient l'équivalent de leur vérité, leur vérité même, et que sans doute il n'y a que ce faux-semblant qui au jour le jour puisse supporter d'être vécu.

V. Guisil,
L'homme sans
qualité

La Bête dans la jungle, pp. 18-19.

jeudi 9 août 2001

Un nouveau tableau est arrivé : il représente Robert Rich, deuxième comte de Warwick (vers 1634, 208 x 128)

"Vous habitez ici ?"

La séance commence par un long retour sur ce point, pivot de la première scène, selon Éric. Quelque chose ne s'entend plus. Il insiste sur l'adverbe : "c'est bien le théâtre que *ici* désigne. Jusque-là, les deux acteurs parlent d'un ailleurs, d'un songe, ils traînent encore dans leur parole Weatherend, la fiction de Weatherend - et c'est plus facile à jouer. Puis, John Marcher dit: *vous habitez ici*. On passe au *ici* et *maintenant* du théâtre. On n'est plus dans la fiction, excepté par le costume, qui fait son boulot".

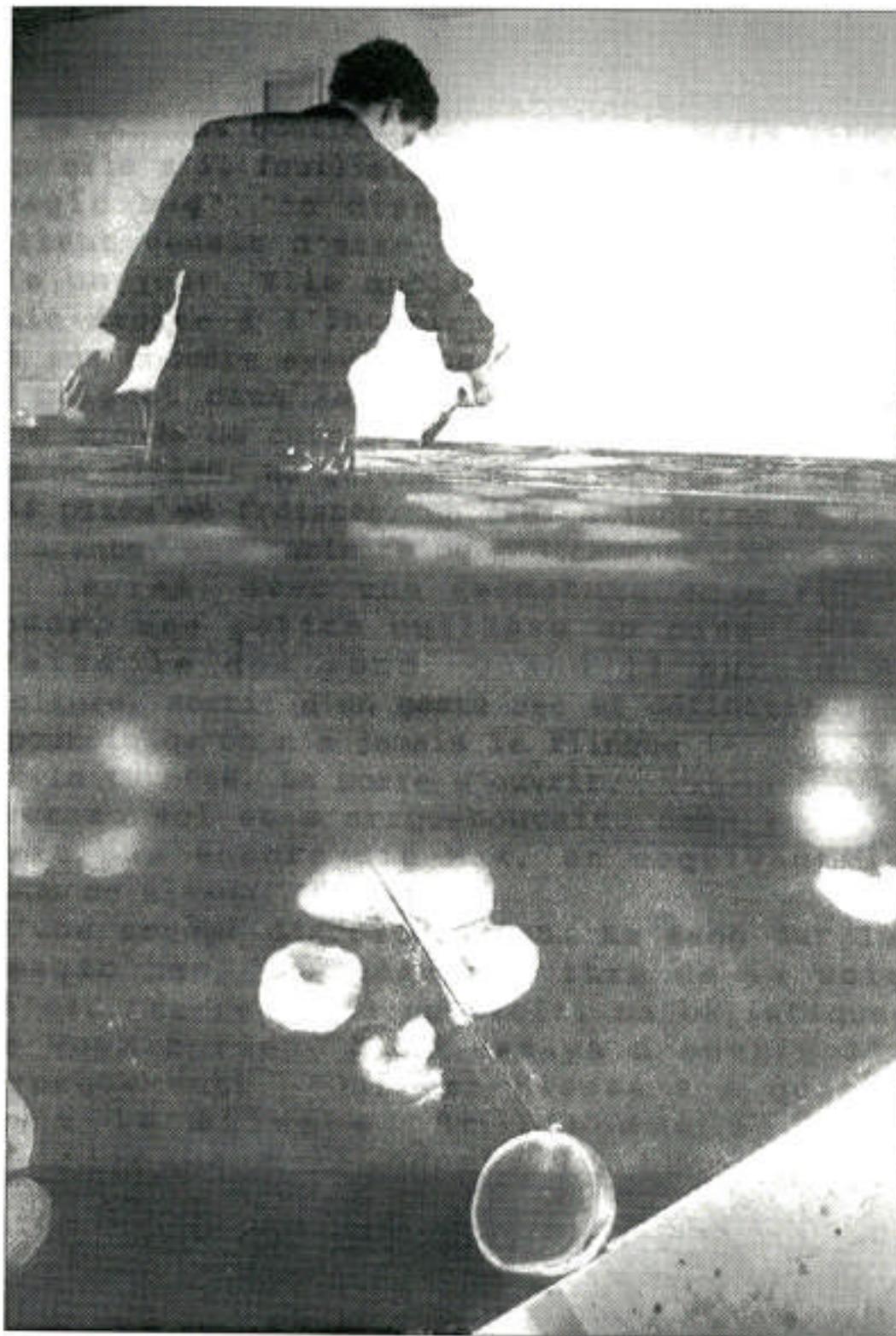
Ce "Vous habitez ici ?", c'est le début d'une séquence. Il faut préciser tout au long du tableau les "début" sur lesquels on s'appuiera pour commencer chaque fragment...

"Le secret qui l'agite, il n'y accède pas tout seul. De même, nous avons besoin du théâtre pour accéder à autre chose, nous avons besoin de miroirs pour nous souvenir de ce que nous ne savions pas avoir oublié".

Éric enchaîne sur le travail de la mémoire et de l'oubli chez Marguerite Duras, de façon à souligner que l'écriture s'élabore selon ce processus, à la fois continu et discontinu. Il faut trouver le mouvement perpétuel et les intermittences à l'œuvre dans la langue. Jean-Damien doit s'appuyer sur les trous, les blancs du texte, se "mettre dans un état d'oublier", être conscient qu'après avoir dit: "j'entends votre voix, je me souviens de tout", il demande aussitôt et paradoxalement: "Où était-ce ?".

Éric évoque un documentaire :

"Une maladie terrible peut affecter le cerveau. Il y a un homme qui n'a pas la notion du temps. Il oublie tout. Si sa femme part faire des courses, il lui téléphone quinze fois de suite pour savoir où elle est et, chaque fois qu'il la revoie, il tombe amoureux d'elle. Et ce type a conscience d'avoir cette maladie. Il était organiste, il avait du talent. Dans le reportage, sa femme l'amène sur



les lieux où il exerçait avant. Il salue les gens mais ne reconnaît personne. On lui propose de jouer de l'orgue : il rit et dit ne pas savoir. Puis il commence et découvre qu'il sait. Il s'étonne. Quelque chose - une mémoire physique ? - se met en marche à l'intérieur de lui, dont il n'a pas le savoir conscient. Ce n'est pas une mémoire de l'intelligence. Puis il se lève. Il a tout oublié. La scène peut recommencer".

Il ne s'agit pas de jouer que John Marcher se souvient mais il faut construire le jeu et la parole à partir des pertes de mémoire. Avancer dans les phrases à partir du "vide désespérant d'une mémoire intermittente".

"Chaque parole posée par John Marcher est sans sous-entendus. Elle ne renvoie à rien qu'il sache. "Cette impression" qu'il dit avoir eue, pendant le déjeuner qui précède leur premier dialogue, il essaie de la retrouver, mais il ne sait pas de quoi elle est faite. Il ne dit rien, à proprement parler à Catherine Bertram. Il ne se confie pas".

Éric veut trouver un processus, déjà à l'œuvre dans son travail sur *La Pluie d'été* et *Bajazet*, en particulier, qui participait de cette exploration du poétique par les moyens propres au théâtre, de cette volonté de trouver l'origine organique, biologique de l'écriture. Lenteur de l'échauffement, observation de la prosodie, mouvements ralentis, sur-articulation et actualisation de chaque énoncé... ces spectacles tenaient de la pénombre, du cheminement secret vers la lumière, de la retraite labyrinthique, du chuchotement. Mais il veut, dans *La Bête dans la jungle*, trouver la voie par ou pour "un excès de jeu". Tout, d'ailleurs, est déjà de l'ordre de l'excès : la multitude des tableaux dans l'espace, les couleurs et la diversité des costumes...

Les premiers essais, aujourd'hui, confirment que les acteurs ne doivent pas installer une mécanique dialogique. Dès qu'ils enchaînent question et réponse, l'image des gisants s'épuise, on n'entend plus rien. Renoncer au dialogue modifie la distance entre eux et leur relation avec le public.

Ensemble et séparément.

«L'INTERROGATEUR - Ces pensées avaient trait à quoi ?
À votre vie ?

CLAIRE - À ma vie, elles n'auraient fait se retourner personne. Non, elles avaient trait à bien d'autres choses. J'ai eu des pensées sur le bonheur, sur les plantes en hiver, certaines plantes, certaines choses...

L'INTERROGATEUR - Quoi ?

CLAIRE - La nourriture, la politique, l'eau, sur l'eau, les lacs froids, les fonds des lacs, les lacs du fond des lacs, sur l'eau qui boit, qui prend, qui se ferme, sur cette chose-là, l'eau, beaucoup, sur les bêtes qui se traînent sans répit, sans mains, sur ce qui va et vient, beaucoup aussi, sur la pensée de Cahors quand j'y pense, et quand je n'y pense pas, sur la télévision qui se mélange avec le reste, une histoire montée sur une autre montée sur une autre, sur le grouillement, beaucoup, grouillement sur grouillement, résultat : grouillement et caetera, sur le mélange et la séparation, beaucoup beaucoup, le grouillement séparé et non, vous voyez, détaché grain par grain mais collé aussi, sur le grouillement multiplication et division, sur le gâchis et tout ce qui se perd, et caetera et caetera, est-ce que je sais.

L'INTERROGATEUR - Sur Alfonso ?

CLAIRE - Oui, beaucoup, beaucoup. Il est sans limites. Le cœur ouvert. Les mains ouvertes. La cabane vide. La valise vide. Et personne pour voir qu'il est idéal».

DURAS Marguerite, *Le Théâtre de l'Amant anglais*, L'Imaginaire Gallimard, 1991, pp. 89-89.

Le marquis devient le septième cavalier de l'Apocalypse et tout à la fois, l'ange de l'Annonciation.

La lumière pourrait être bleue.

L'ensemble ressemblerait à du cabaret chinois.

Ce qu'on verrait, c'est une forêt, un trou noir dans lequel on peut pénétrer.

C'est Hänsel et Gretel.

On pense encore à Robert Wilson.

Les acteurs, donc, prennent des poses de gisants.

L'une est derrière l'autre. Ils sont tous les deux à cour, et non à jardin, ce qui est perçu par le regard comme une inversion par rapport au mouvement de l'écriture", remarque Éric. Jean-Damien est allongé légèrement de biais, comme mal posé. Les deux acteurs regardent les cintres, parlent vers les cintres. Seul Jean-Damien conserve le mouvement de ses bras vers le haut pour "un héros" et prolonge ce mouvement. Youtta reste immobile, parle avec douceur.

Au moment où ils devraient se lever, ils restent allongés. Ils ne parviennent plus à se mettre debout.

Ils recommencent, reprennent depuis le début : à quel moment se lever ? Ils ne trouvent pas la réponse.

Après "comme vous, comme moi", on imagine un noir, qui leur permettrait de se relever sans être vus. On répète l'enchaînement "gisants/noirs/station debout". Ils se tiennent maintenant debout, tout à fait à cour, l'un derrière l'autre le pied droit en avant. Ils regardent vers la coulisse à jardin : l'espace et les directions ont donc basculé.

On pense encore à Robert Wilson.

Les acteurs ne bougent plus, disent le texte.

Ils ne bougent plus parce qu'ils ne peuvent plus bouger. Cette position, disent-ils, les empêchent d'avancer. Ils sont coincés. Impossible d'avancer sur le podium. Le moment d'entrer dans la lumière est retardé. Ils l'attendent, le guettent mais aucun d'eux ne se décide. Tout est rendu difficile par la simplicité de ce qu'ils ont à faire.

Ils sont au départ, à l'exact endroit d'où l'on peut bouger et, tout aussi bien, décider de ne pas le faire. Comment ça commence, alors ? Par l'instant tremblé d'une tension. Peut-être qu'il n'y a pas un seul début, définitif mais qu'il faut tenter plusieurs figures statiques, multiplier les possibilités de départ.

"C'est terrible que ce soit aussi simple", dit Éric.

Ils recommencent. Ils sont allongés, ils se lèvent après le noir et c'est juste avant "une pensée de femme" que Youtta se déplace vers le jardin, dépasse Jean-Damien, lentement, suit une ligne continue en regardant devant elle la coulisse.

Ce qui devient sûr, c'est que, contrairement aux essais des jours précédents, ils ne peuvent pas occuper le centre du plateau et ils ne peuvent pas tout de suite ouvrir l'adresse, parler vers le public.

La situation d'énonciation choisie par Éric pour guider les comédiens vers un jeu affranchi des nécessités de la fable, les incitait à donner le spectacle d'une histoire d'acteurs. Un nouveau rapport psychologique risquait de se substituer finalement à un psychologique plus redouté. Les figures statiques annulent définitivement la possibilité d'une construction motivée et logique de la gestuelle, d'une illusion référentielle tout en rendant perceptible que, sur ce podium, ils sont au seuil d'un espace théâtral.

Au début, une figure est déjà là, construite : ça a déjà commencé.

Puis la figure retient, empêche : ça commence.

Dans le même temps la figure des gisants annoncent la mort de Catherine Bertram, la pierre tombale que fixe John Marcher, la fin de la pièce.

On connaît les débuts. On connaît la fin.

La question est désormais celle du passage, de la traversée, du *poros*.

Le *poros*, aptitude intellectuelle et divinité grecque primordiale (l'initiative, l'inventivité), opposée à *Aisa*, le principe du Destin inévitable. *Poros* agit avec *tekmor*, le principe de différenciation au sein de l'obscurité, pour dissiper ce que James appelle *the Depths*, à la fois les ténèbres et les profondeurs insondables ; pour les Grecs, la Nuit des eaux primordiales :

«Le *poros*, c'est le trajet, le passage à travers [...] ; à côté d'une divinité de la mer, il exprime le passage d'une étendue marine chaotique à un espace qualifié et ordonné [...]. *Pontos*, désigne la haute mer, l'inconnu du large [...] sans point de repère pour s'orienter. [...] *pontos* s'applique aussi par opposition à la surface de l'eau, au fond de la mer, vu comme un gouffre, *laitma*, [...]. *Pontos* est cet *abysson pelagos*, cet abîme marin qu'il n'est pas facile de traverser. [...] Toute navigation en haute mer, en tant que franchissement du *pontos*, est [...] un *poros* qu'il faut ouvrir et tracer sans cesse sur l'étendue liquide comme si jamais encore il n'avait été frayé" ; "Qualifié d'*apeiron*, [...] *pontos* trouve sa contrepartie dans *poros* , puissance cosmogonique [...] et le passage ouvert dans un point d'eau, la route, le chemin que le navigateur doit s'ouvrir dans le *pontos*...».

DETIIENNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre. *Les Ruses de l'intelligence*. Flammarion, 1989, pp. 151-152 et p.211. cité par TERRAMORSI Bernard, in *Henry James ou le sens des profondeurs*, *op.cit.*, p. 150.

vendredi 10 août 2001

Éric parle beaucoup, toujours, au début des séances.

"Une vie c'est beaucoup même pour Cromwell".

Il y a ces mots, ces images qui reviennent par vague à l'intérieur du texte (Cromwell, le déjeuner) et dont le ressassement pose problème. Il y a ces déictiques qui tantôt désignent le théâtre tantôt renvoient à des lieux fictifs. Il y a ces "pièces" du château qui "communiquent". On entend la voix de Madeleine, la vieille actrice de Savannah Bay :

"[...] Jamais rien n'est complètement joué au théâtre... alors... On croit jouer ça alors qu'on joue ça... Moi j'ai vu des grands acteurs se tromper de pièce tout à coup... et personne pour s'en apercevoir. (temps). Tout communique au théâtre, toutes les pièces entre elles mais jamais rien n'est joué vraiment, on fait toujours comme si c'était possible de... Mais..."

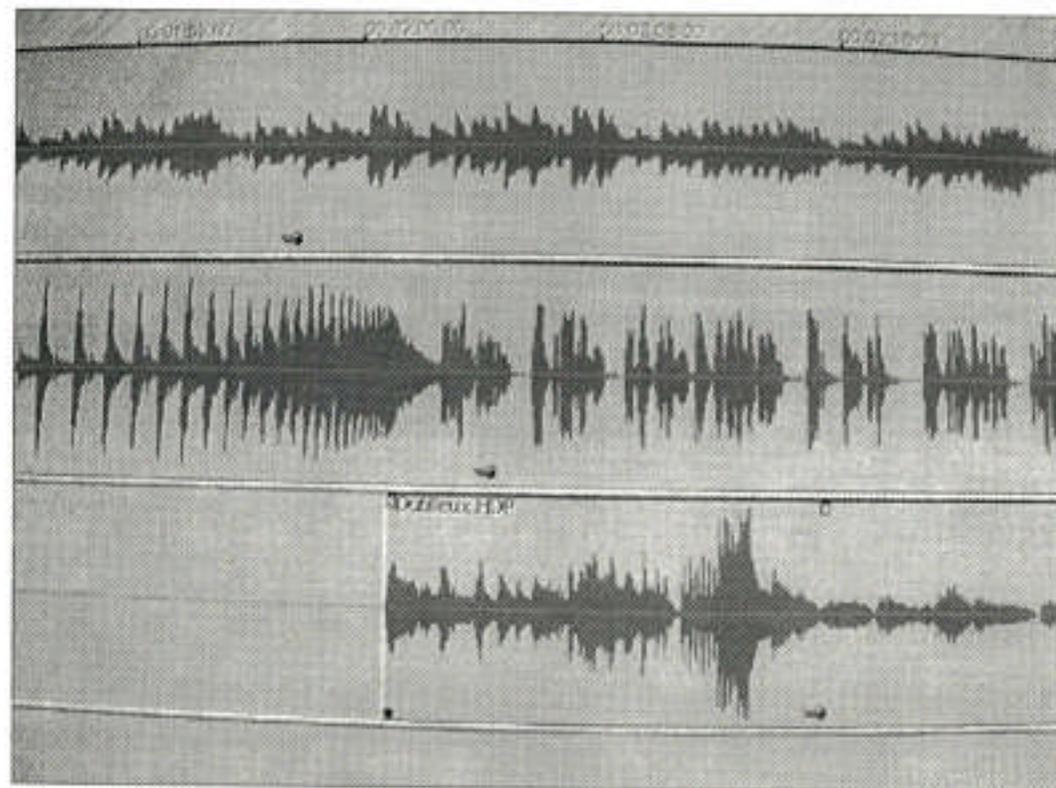
DURAS Marguerite, *Savannah Bay*, Les Éditions de Minuit, 1983, p.129.

On multiplie les associations. Elles disent toutes que la mémoire, c'est aussi bien celle de l'oubli : le souvenir italien culmine dans la vision du store blanc, écrit Henry James. Lord fait à nouveau entendre l'image et Duras répète les mots, "un store blanc", qui rythment le retour éblouissant de la scène initiale, vident les signes, creusent l'espace, le sens, la phrase, jusqu'à la possibilité de construire des histoires. À reculons.

"Mais je me souviens d'une excursion, d'une voiture - vous ne vous souvenez pas ? Je me souviens d'un store blanc, d'une chaleur étouffante, terrible, et d'un store blanc..."

Si John Marcher se retourne, se brûle-t-il les yeux ?

Clapot : les indications temporelles n'aident en rien John Marcher à se constituer ; il est par excellence celui qui n'a pas le sens du temps, voit, comprend trop tard, anticipe aveuglément.



(Temps) "Vous êtes distrait". Qu'est-ce que c'est que cette rupture dans le texte, ajoutée par Duras et préparée par une autre greffe de seconde main ?

Accident, fondu au noir, black out. John Marcher coule à pic - il fermera juste les yeux -. Dans le texte, retours en arrière, redites, répétitions, rappels, étendent, à l'échelle du tableau entier, le vain exercice de mémoire auquel vont se livrer le personnage dans la fable, l'acteur sur le plateau.

"[...] Et maintenant, maintenant que nous parlons et que j'entends votre voix je me souviens de tout. Où était-ce ? (Temps) C'était en Italie, il y a des années..." ?

On refuse de s'interroger, finalement sur Cromwell.

Silence. Les acteurs se concentrent. Éric aujourd'hui a beaucoup parlé, s'en veut de l'avoir fait.
Reprise : Jean-Damien fixe ses mouvements très précisément, refait le canevas d'hier. Youtta chante. Ils flottent après la longue parole. Tout est grave et nostalgique.

Arrive l'Ambassadeur de Perse à Rome, Sir Robert Shirley (1622).

«Ce qui est étrange... c'est que quelqu'un doive mourir pour se retrouver en vie».

JENSEN Wilhelm. *Gravida, op. cit.*, p.128.

lundi 13 août 2001

Jean-Damien affirme qu'il lui est difficile de mémoriser le texte.
Xavier Jacquot vient d'arriver. Il assiste à la répétition.

Premières tentatives autour du tableau II :

Comment passer le rideau de bambous, entrer dans la cage ?
Qui parle, à qui, de quel côté du rideau ?

Il est possible de monter un escalier, de descendre dans une trappe.

C'est au cours du deuxième tableau que "la chose", le secret de John Marcher, est plusieurs fois nommée : le dialogue se construit à partir des mots qui la recouvrent, tentent de la cerner. Mais aucun ne la dit précisément ; elle est toujours désignée en fonction d'une situation, de la relation que chacun des protagonistes entretient avec elle. Elle s'impose comme le centre vide d'un réseau de forces. Elle se déplace à mesure qu'on veut la saisir par le langage. On tourne autour. Elle tourne sur elle-même, en spirale, et vrille le texte.

Le centre du plateau est défini : ce n'est pas l'exact milieu de la scène ; c'est une large trouée de lumière, dans le paysage de Fragonard, un peu à jardin.

La cuisine occupait le rez-de chaussée de la grande maison. Une porte, presque toujours fermée, donnait sur des escaliers - longs ? étroits ? pentus ? - qui descendaient, quoiqu'il en fût de leur forme et de leur inclinaison, jusqu'à la cave. Les autres pièces de la maison ne nous importe pas. Un enfant habitait là. Il refusait d'entrer dans la cuisine, prétendait qu'une bête se cachait dans la cave. Pour l'instruire, le guérir de sa peur, le raisonner, ses parents agacés décidèrent de l'enfermer une nuit entière dans la pièce qui le terrorisait et de laisser la porte de la cave ouverte. Pendant de longues minutes, cette nuit-là, on entendit l'enfant pleurer, crier, appeler. Les parents, qui savaient être durs quand il le fallait, refusèrent de céder, firent la sourde oreille. Puis ce fut le silence.

TOC READING

GRAMO TBL 1

Yesterday

GRAMO tbl 2 Yesterday

POLNAREFF court

Berceuse CHOPIN

Ravel STRECH

Ravel St Rv

viet nam

Stromboli

you and me

Strom delay (retard)

Strom long

Stromboli musique

poussière

Weatherend

meterlink 1

india song

nostalgie

flûte courte

meterlink 2

meterlink 3

meterlink 4

meterlink 5

meterlink 6

weather INV (inversé)

noir et blanc

début

résonnance

valse ravel 5

ravel tbl 3

ravel tbl 4

ravel tbl 5

ravel final

ravel long

yesterday

21 oiseaux 12 no name

yesterday gramo

une souris verte

qui courait

dans l'her

HF JDB

HF YOU

8h30 Zoo Paul Scott

RJL

Le lendemain, lorsqu'ils ouvrirent la porte de la cuisine, ils découvrirent un carnage d'os, de sang, de membres : la bête était montée de la cave et avait dévoré l'enfant. Qui a écrit cette histoire ?

Être cru ou non.

Le plus inquiétant dans cette affaire - qui a écrit cette histoire ? - ce n'est pas la présence de la bête au fond de la cave ; c'est l'incrédulité du monde face à l'évidence du secret, de la présence. Il arrive que l'on ne soit pas cru. Cette éventualité est plus vertigineuse que les escaliers qui descendent de la cuisine à l'antre.

John Marcher, c'est autre chose.

Cru, il ne fut pas mangé, mais terrassé, d'un bond.

«L'INTERROGATEUR - On entend mieux derrière les portes ?

CLAIRE - Tout. C'est une merveille de la vie. De cette façon j'ai vu Alfonso jusqu'au fond, où lui ne voit pas.»

DURAS, Marguerite, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, op. cit., p. 94.

mardi 14 août 2001

Essais, déception, on n'entend rien.

Qu'est-ce que cela veut dire, "ne pas entendre le texte" ? La formule est couramment employée par les metteurs en scène. On pourrait croire qu'elle porte sur la hauteur de voix, l'articulation des acteurs. Il n'en est rien. On pourrait penser que la négation accuse l'absence de sens clairement énoncé, l'inaptitude à faire partager un point de vue, et leur corollaire : le manque d'intentions et d'humeur lisibles par le spectateur. Là encore, il y a erreur. "Entendre" ou "ne pas entendre" le texte est une histoire d'entente, à tous les sens du terme : on se met d'accord, la plupart du temps tacitement, sur l'écoute qu'il faudra induire chez le spectateur ; on définit, empiriquement, au fur et à mesure des répétitions, une posture athlétique d'énonciation qui ne peut s'élaborer qu'à partir d'une certaine lecture, non pas entendue comme interprétation savante du texte, mais plutôt comme aventure sensorielle, intime qui cherche à rencontrer, à provoquer les sensations du public. "Je n'entends pas le texte" veut dire, ici : "Moi qui t'écoute, je ne suis pas rendu à l'intimité de ma propre lecture. Je ne comprends pas en moi le prolongement des sons que tu émetts. Ce n'est pas toujours que tu parles trop vite, ou trop fort ou trop haut. C'est une affaire de mouvement. C'est une affaire d'oralité".

"Faire entendre le texte" est aussi un acte ironique : c'est dire une chose et laisser parler son contraire. Ce qui est sûr, c'est que, lorsque "ça parle" vraiment, tout le monde sait qu'on "entend le texte".

Éric a beaucoup parlé.

Il revient toujours sur les mêmes points : ne pas construire logiquement l'ensemble ; juxtaposer une série de fragments ; trouver le processus par lequel chacun se développe ; être sensible aux échos ; "jouer la tête vide" ; aller et venir ; travailler sur le processus intermittent de la mémoire - faillites et visions - ; déplacer la situation d'énonciation : ce sont des acteurs qui détruisent ou inventent le théâtre ; être d'une "merveilleuse" ironie : privilégier les paradoxes dans le

15^h 30
Reprise du travail sur la dictée & la dynamique du texte
entendre le texte en scène



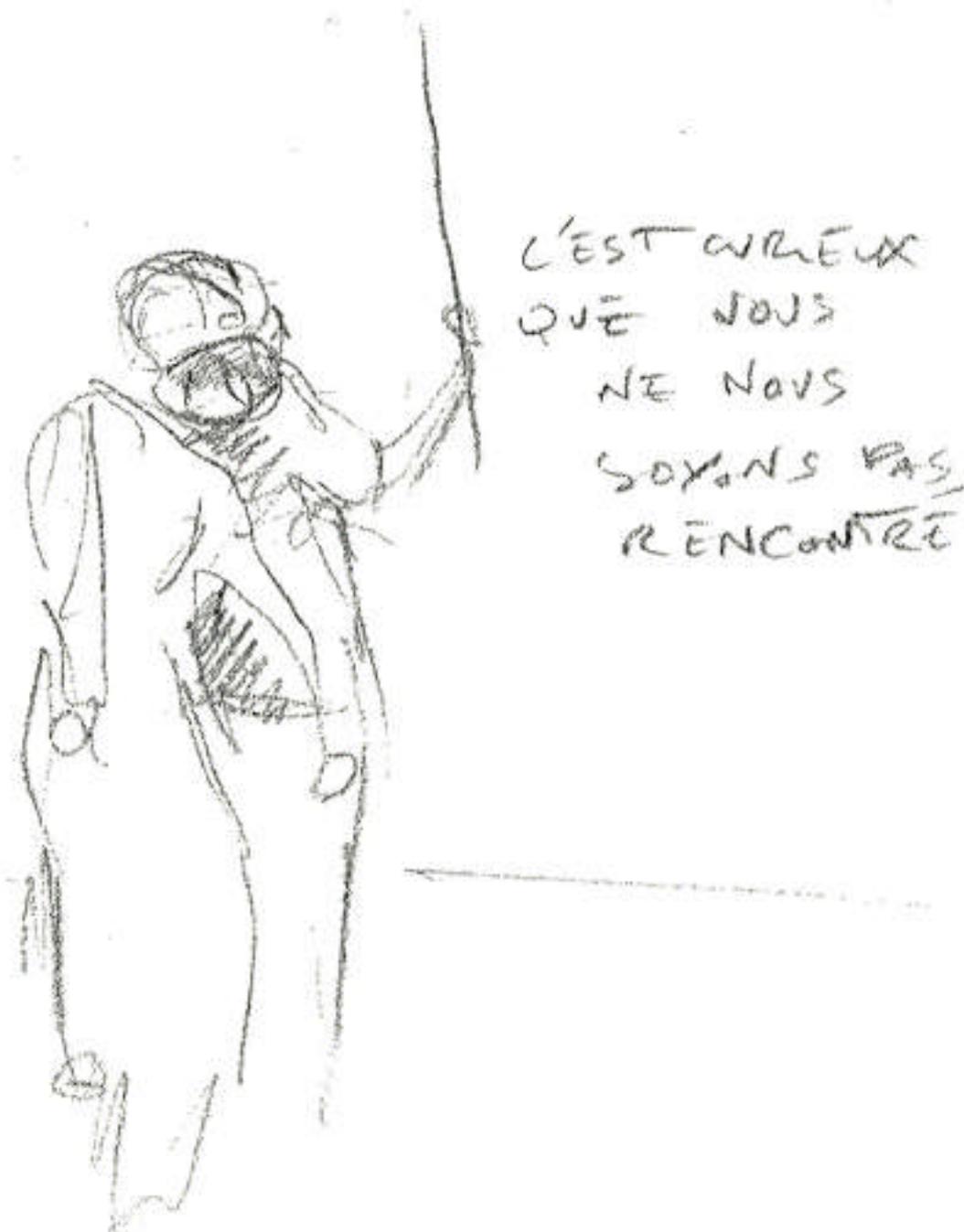
ON TOURNE EN ROND, LES TEMPS S'ALLONGENT
ON LAISSE REPOSER, ÇA NE VEUT RIEN DIRE DE JETER SON
LA FATIGUE

texte et dans le rapport texte/figures ; poser toujours la question : comment entrer dans le tableau ?

La répétition se termine tôt. Les acteurs dorment sur le plateau.

Toucher le visage/défaire la figure.

Impossible de retrouver l'enregistrement du 30 juillet.



Texte en main, ils reprennent le travail à la table : mouvement des phrases, ambiguïtés, jeux de mots, homophonies signifiantes, constructions abyssales, rythmes... ce qui dépasse le sens constitue un nouveau départ pour les acteurs et les engage à avancer avec précaution, mot à mot.

Dynamisme de l'écrit.

Bien sûr que Duras, c'est ça. C'est le mot. Si les acteurs ne se concentrent pas sur l'énonciation, s'ils ne font pas de la profération le drame même du théâtre, si parler n'est pas une action en soi, qui réclame tous les soins, toutes les attentions, si l'anecdote et la situation priment, rien ne se produit. Ou le pire : on n'est jamais très loin avec Duras - comme avec James d'ailleurs -, de schémas narratifs désuètement bourgeois.

Le store blanc s'impose alors, image hallucinante, aveuglante, jamesienne et dont Duras ressasse l'apparition, trouvant par là la possibilité de mettre en valeur un motif récurrent dans ses propres textes. Le rectangle lumineux est un périmètre qui se dessine au sein de l'obscurité, dont il fait partie. Il n'en est pas le contraire.

Dans le noir, en effet, grouillent des présences, des regards de voyeur, tourné vers le territoire incandescent, le plus souvent désert, ou peuplé de quelques fantômes. L'absence de lumière caractérise une aire dans laquelle on parle, on raconte, tourné vers un troisième objet, absent, un territoire blanc d'incandescence. C'est le fait de voir à peine ou de ne pas voir, tout en conservant la distance nécessaire à l'exercice du regard, qui motive la parole.

Dans Savannah Bay, Madeleine et la jeune femme articulent des histoires possibles, narrent ce qui a, aurait pu arriver à ceux qui ont disparu. Le rectangle de lumière blanche spatialise l'oubli. Il est le lieu de la scène primitive, invivable, insaisissable autrement que par la douleur de l'aveuglement, irréprésentable. Ce territoire de l'absence est aussi associé au mode dramatique.

(Ce dispositif est récurrent dans les pièces de Duras : lorsque les acteurs habitent l'espace blanc et prêtent leur voix aux passages dramatiques, ils sont des morts vivants. Cela exclut la possibilité d'un traitement réaliste

Eric parle. Pour séduire, pour dérouter, pour provoquer, pour conjurer les superstitions, prendre sur lui, assumer ses responsabilités («C'est moi qui... j'ai eu tort de vous dire que... j'aurais dû... je pense maintenant que...»).

Il parle pour occuper le temps, rassurer, se rassurer, travailler «quand même», les jours où les acteurs sont égarés. Combler les moments de fatigue, oublier les difficultés par un effort d'articulation, d'énonciation, d'organisation. Calmer sa propre angoisse, avoir raison de ses doutes, revenir sur la légitimité de ses choix en faisant l'inventaire des pistes, en retrouvant l'histoire de son propre désir.

Le discours a sa physique. Il cherche son rythme, se nourrit de son mouvement, avance au gré d'associations d'idées et d'images, se façonne au fil des minutes plus facilement, plus clairement. Il opère par constant va-et-vient entre le texte, qu'Éric relit sans cesse, et le réseau d'images, de références - très précises, très approximatives, très personnelles - que les mots lui inspirent. Les digressions sont interminables. Pas de contre-sens mais des décalages, certains discutables, qui n'ont d'autres enjeux que de surprendre, jeter le doute sur l'évidence d'une direction interprétative. Il tisse un discours hybride, fait de petits récits, d'anecdotes, de souvenirs de spectacles ou de films, de descriptions de tableaux qu'on ne voit pas, de visions intérieures, de réflexions, de confidences sur des impressions enfantines, de bribes de phrases prononcées en accentuant leur rythme, en modulant la voix. L'exercice verbal ne dédaigne pas les rencontres récentes ; il pétrit et restitue en vrac tout ce qui traverse le metteur en scène : un film vu hier soir à la TV avec Josiane Balasko, un voyage à Pompéï, il y a quelques années, La Tempête de Giorgione, l'écholalie du texte, la façon dont l'écriture s'approche du cris, (de la stridence).

des parties dialoguées dans les textes de Duras). À l'extérieur, dans l'obscurité, des voix narratrices articulent un récit épique et incertain, né de leur fascination pour le désert de blancheur dont elles sont séparées.

De même l'écrit est d'une double nature : il naît de l'ombre et de la clarté. Les profondeurs abyssales, la confusion originelle avec la matière - le noir - sont déchirées d'une lumière - toujours artificielle pour éviter la confusion avec les valeurs classiques et morales qu'on accorde généralement aux lumières naturelles -.

Le théâtre de Marguerite Duras se joue au seuil de ces deux espaces pétris d'une même matière. C'est dans une zone transitionnelle que s'invente tout à la fois le risque de l'écrit, la forme ambivalente de la mémoire, l'infime possibilité du théâtre, la parole. Il s'agit de se mettre d'accord, avec les acteurs, sur ce qui restera sans solution, sans éclaircissement tout au long du travail, et non de s'unir autour d'une compréhension commune du texte, d'une interprétation, même ouverte, de l'œuvre.

Nous nous racontons des histoires, nous échangeons des livres - succès total du *Boa* de Marguerite Duras -.

Les acteurs essaient de ne pas écouter.

Nous partageons des silences.

Nous attendons. Nous nous rencontrons. Nous avons des fou-rires.



Ce n'est pas toujours ce qu'il énonce qui compte mais le geste par lequel il veut rejoindre les acteurs en parlant, les aspirer dans son propre mouvement. Son discours n'attend ni réponse ni riposte. Il met en circulation des fragments hétéroclites. Mais le pouvoir de la parole est ambigu : si le discours stimule, rassure, il peut tout aussi bien agir comme un anesthésiant, annuler les forces, plonger dans un doute paralysant. Impossible de rester concentré aussi longtemps que le nécessite ce temps "pris" sur l'exercice des acteurs. On reste aux aguets, on se fatigue, on s'agace parfois, on prend des notes, on baisse la garde, on renonce, on se rattrape en acquiescant, on laisse parler, on se dit qu'on va trier, on opte pour une écoute flottante, plus détendue, on revient à soi, on se souvient de soi, on s'échappe, on relit le texte, on tente ses propres associations d'idées, on demande aux autres s'ils se souviennent du jour où..., on écoute à nouveau, très sérieusement. On attend. Le processus de la mémoire et de l'oubli joue à plein.

Éric explore interminablement les mêmes pistes, les mêmes désirs, les mêmes fantasmes, jusqu'à l'épuisement, l'altération de son propre discours, jusqu'à la clarification, en quelques phrases, d'un long parcours digressif. Il trouve alors parfois une formule limpide que l'on peut retenir sans effort et emporter avec soi pour travailler : quelques mots qui font image et résume le centre de la scène, énonce un étonnement, une question, souligne une évidence qui, du coup, s'obscurcit.

Il a écarté toutes les interrogations portant sur la Bête ; il m'a demandé de ne pas formuler les explications possibles, psychanalytiques surtout, qui donnent un sens à l'aventure de John Marcher. Il y a aussi ce qu'Éric ne dit pas. Et ce qu'il ne dit plus, ce à quoi il renonce.

jeudi 16 août 2001

Éric écrit sur son manuscrit, avant la répétition :
"La jouissance sèche de se souvenir, peu importe de
quoi on se souvient".

Depuis quelques jours, des "temps" plus ou moins longs
espacent systématiquement les répliques. Les acteurs
semblent avoir opté pour la lenteur. Ces temps morts
sont incompatibles avec les suspensions. Éric leur
propose d'enchaîner plus rapidement l'échange afin de
trouver comment chaque réplique se développe dans le
moment de suspens ménagé par le locuteur précédent. Le
travail doit être mené mécaniquement, sans affect,
même de façon superficielle. Les interventions, au
premier tableau, se succéderont comme les voix de
"deux instruments mal accordés" ou comme "des balles
d'échauffement au ping-pong" : elles vont dans des
directions différentes, préparent le jeu, ne sont pas
encore le jeu. C'est donc avec le temps qu'il faut
jouer et moins avec le sentiment de la peur ou de la
nostalgie.

*Le théâtre de Marguerite Duras n'est pas "adressé". Il
n'est pas dit aux spectateurs ni aux partenaires. Sa
transmission dépend de la façon dont il est "prononcé"
sans effort d'adresse, sans intention phatique. Le
travail sur la prosodie devrait mettre en lumière le
geste du texte pour rejoindre ceux qui écoutent.*

Les acteurs essaient sur le premier tableau : le
paradoxe est trop grand entre la figure statique
qu'ils forment et le rythme de l'échange verbal. Ils
préfèrent reprendre le travail à la table.
La rapidité gêne encore les acteurs. Éric justifie sa
proposition : "ce qui se passe à l'intérieur de vous
ne parvient pas à s'incarner dans les mots, dans les
sons ; ça passe trop vite. Il faut créer un retard
entre ce qui est dit et ce que vous ressentez".

Par ce jeu, la rencontre entre John Marcher et
Catherine Bertram se définit comme une recherche d'accord
(sur la façon de dire les mots, par exemple), une

«JOHN - C'est vrai ? C'est intéressant. Mais
enfin dans cette maison tout est intéressant
non ?

CATHERINE - Oui, comme dans les très très
vieilles maisons où il s'est passé beaucoup
d'histoires, beaucoup d'existences et où tout
est enseveli à jamais dans le silence.

JOHN - Mais il semblerait toujours, que...
qu'on puisse retrouver des traces de l'histoire
ici...

CATHERINE - Des riens, des sentiments très
fugitifs, le soir, à cette heure-ci surtout,
des peurs de voir, de rencontrer, de... comprendre...
quoi ? on le sait mal».

"compréhension" qui culmine provisoirement dans la scène au moment où les voix, à égalité, tournées vers un même objet, invisible, écrivent ensemble la vision qu'elles partagent.

Il apparaît que John Marcher "accède lui aussi à la vision", que les répliques pourraient être échangées. C'est flagrant dans le deuxième tableau.

La "chose" arrive dès le deuxième tableau.

"Vous savez" : à prendre au pied de la lettre.

"Qui sait ?" : la "chose" advient ? La bête a surgi ?

"Dieu sait" : à prendre au pied de la lettre.

Pompéi, lieu de la première rencontre oubliée, c'est Weatherend, comme Hiroshima, c'est Nevers en France. La fin du temps.

L'histoire individuelle croise l'Histoire collective. La catastrophe intime devient transpersonnelle.

Travailler sur les sensations plus que sur les sentiments. « Cette "pensée de femme", c'est une sensation ».

Le travail à la table renvoie toujours à ce qui nous relie au sacré. Pourquoi rend-il familières, simples, accessibles, presque évidentes ces sensations si difficiles à retrouver sur le plateau ?

Première lecture du troisième tableau :

Le troisième tableau ne plaît à personne : le mode de lecture auquel se prêtent les acteurs depuis quelques jours ne permet pas d'"entendre" cette scène. La posture adoptée pour le début de la pièce est intenable. Faut-il changer de registre de jeu, travailler différemment ?

A quels autres auteurs ce passage fait-il penser ?

Sans souci d'exactitude et sans vérifier, on évoque Svevo, Zweig, les textes libertins du XVIII^{ème}, Crébillon fils, Choderlos de Laclos.

Pratique du double langage, code puritain, bavardage mondain qui masque la cruauté des sentiments, allusion cynique, criminelle au couple que les protagonistes pourraient former et ne forment pas, parole qui effleure et qui garde ses distances... la langue se soumet à des contorsions spectaculaires et devient moins suggestive.



Est-ce un paradoxe si c'est le moment où la "chose" qui doit arriver à John Marcher est désignée par la métaphore du titre : "la bête de la jungle" ?

Et pourquoi Marguerite Duras a-t-elle cru nécessaire de supprimer les liens logiques de certains passages dans la version de 80 :

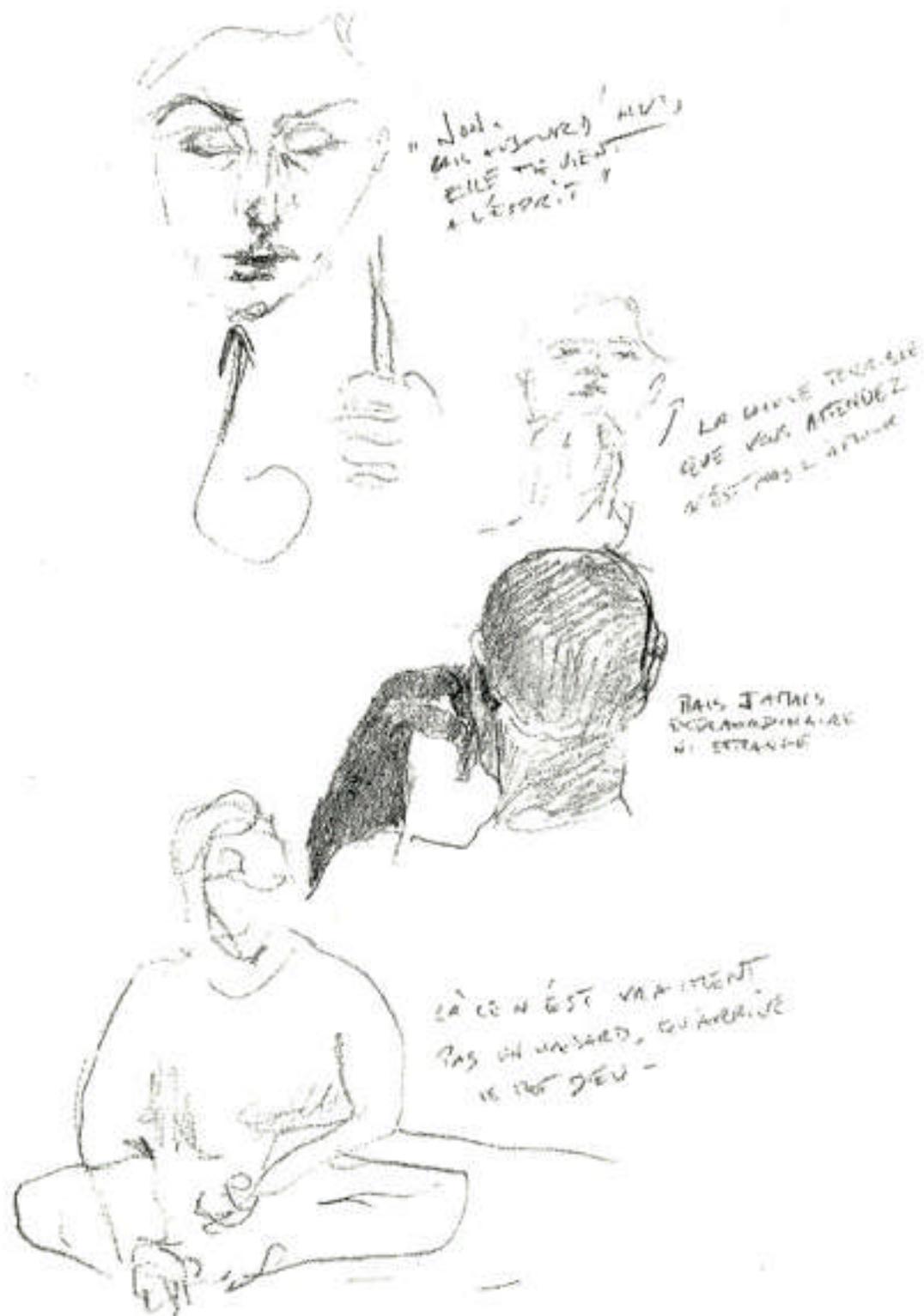
Cela rend-il ces passages plus suggestifs ?

L'incompréhension qu'ils suscitent si on les lit à la manière du I et du II est-elle opérante ? Quelles images peuvent naître ? N'est-il pas préférable, pour une fois, de faire entendre la complexité logique du discours, de rendre clair le mouvement rhétorique continu de l'ensemble, de souligner à quel point cette langue a horreur du vide afin de révéler la vacuité de la situation, le silence autour duquel tout s'organise et dans lequel tout résonne ?

Et ces "plis et replis du temps" ? Et la bête "tapie dans la jungle" et "l'indépendance" de Catherine Bertram... des clichés ? À réactualiser ? investir jusqu'à les rendre inouïs ? Des vanités ? des mots dont il faut souligner la vacuité ?

Éric redéfinit ses choix : c'est une scène d'intérieur, d'intimité, dans un minable atelier de peinture. Assis sur une pelure de bête, comme après l'amour, ils tenteront de dire des phrases sublimes, pleines de clichés. C'est la femme qui peint l'homme. Elle porte un manteau de fourrure. Il faut trouver le type d'attente propre au tableau III, une certaine qualité d'ennui.

(Il ne parle plus du corset rose...)



vendredi 17 août 2001

On redit tout le mal qu'on pense du tableau III. Finalement, Éric a décidé qu'il valait mieux que John Marcher et Catherine Bertram passe le rideau du II au III sans que le public les voit.

Pour la première fois, texte en main, les acteurs travaillent de l'autre côté du rideau de bambous, à l'intérieur de l'espace.

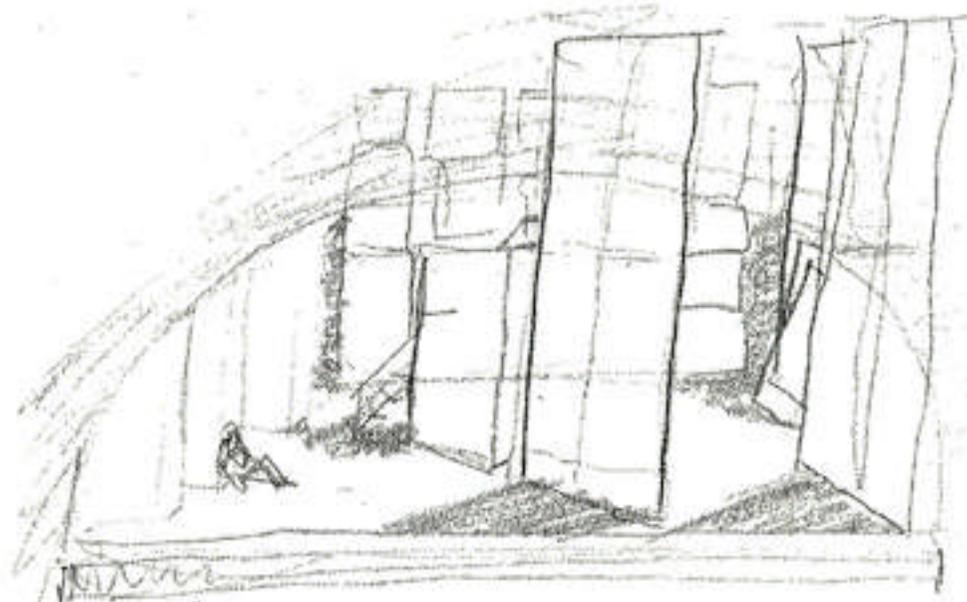
Espace démonté, préparé ; tableaux décrochés ; dispersion ; panneaux déplacés ; encombrements du centre ; arrière-plans accidentés, labyrinthiques et nombreux ; escalier à demi visible ; passer à jardin pour l'atteindre ; possibilité de disparaître ; plans verticaux dominants ; zone horizontale réduite ; découpage.

C'est bien immédiatement, très clair, très simple. Elle porte un manteau de fourrure brune. Elle est assise à jardin, contre le panneau central, de profil, les jambes allongées devant elle. Lui se tient debout, texte en main. Il improvise avec l'espace, se cache pour parler, réapparaît. Il parle quand il est immobile. Ils sont loin l'un de l'autre.

Elle répond, le plus souvent sous la forme de questions, elle esquive, elle élargit le propos, transforme le secret en allusion à la vie sociale, au monde extérieur. Elle tient longtemps la même note ou opère d'infimes variations, en gardant la même amplitude vocale : ça bouge - ça ne bouge pas. Elle ne le regarde pas. Elle n'admire pas celui qui se mire au féminin qu'elle incarne. Elle est strictement sa voix, sa loi. Il cherche des raisons, il lui invente une vie plus personnelle que celle qu'elle mène ponctuellement avec lui depuis des années. Parfois il s'étonne - mais c'est l'acteur qui s'étonne - et rit des coïncidences et des paradoxes entre la place qu'il occupe dans l'espace et ce qu'il dit. Il fonce à cache-cache et teste les différences sonores de l'espace. Il marche d'un pas égal. Il se concentre sur les ruptures, les changements de directions. Peu importe ce qui arrive d'un suspens à l'autre, d'un moment à l'autre. Quand il parle de très loin, on dirait le narrateur de sa propre histoire : quand il remonte du lointain, Éric croit qu'il a mille

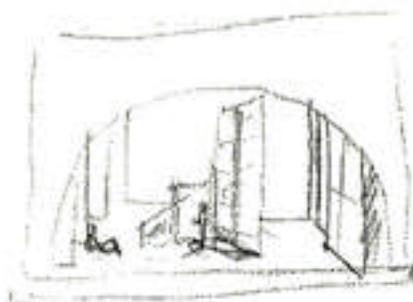
17 AOÛT 2001

14h30 : TABLEAU III. ESSAYER L'ESPACE AVEC UN ZONE + INTÉRIEUR

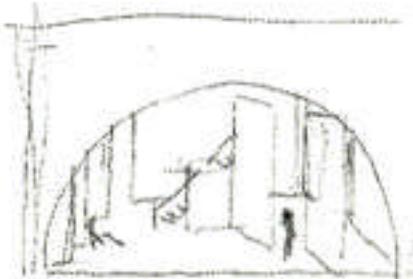


↑
OUI, SI TOUJOURS
S'ACCEPTAIS IL ÉTAIT

"J'ai AVEUGÉ
LE DE SOUVIENS..."



JE REGARDE UN PEU L'AVANT



JE N'AI PAS JAMAIS PENSÉ

ans. Il aborde les mots, les seuils comme les courbes de l'espace. Disparaît. Elle ne s'étonne de rien. Son attente est sans objet. On dirait qu'elle écoute à peine l'histoire. C'est par ses yeux qu'on le voit, alors qu'elle ne le regarde pas.

Il occupe le plateau en étranger.

À mesure qu'il se rapproche d'elle, ils sont de plus en plus perdus dans l'espace. Il est ensuite assis à côté d'elle, à jardin, vers le fond de la scène.

Le périmètre de la parole a été décidé par elle.

Immobilité. Un long temps. Fou-rire. Ils continuent. Moins ils bougent et plus c'est le désert autour d'eux... Leurs confidences sont usées. Enorme fou-rire. Ils se blotissent l'un contre l'autre et l'on voit que rien n'abrite, ne protège, n'isole. Ils sont en grand danger. Le secret se déplace. Qui écoute ? Un technicien passe malencontreusement une des portes latérales du plateau, ils le regardent. Brouillon des corps : ils s'appuient l'un sur l'autre, s'installent, culbutent tellement ils rient, se cognent la tête. Leur intimité rend le discours précieux inconvenant. Le désir est absent. Tout est consommé. Ils sont fatigués, perdus, s'ennuient. Légèreté du désastre. Ils miment tout : le danger, l'animal, la mort avec la grammaire des gestes du tableau I.

La bête est nommée : c'est une blague, des mots, du vent. Fou-rire inextinguible des acteurs tout au long de la scène et longtemps pendant la pause.

Voilà John Marcher et Catherine Bertram.

Après la pause.

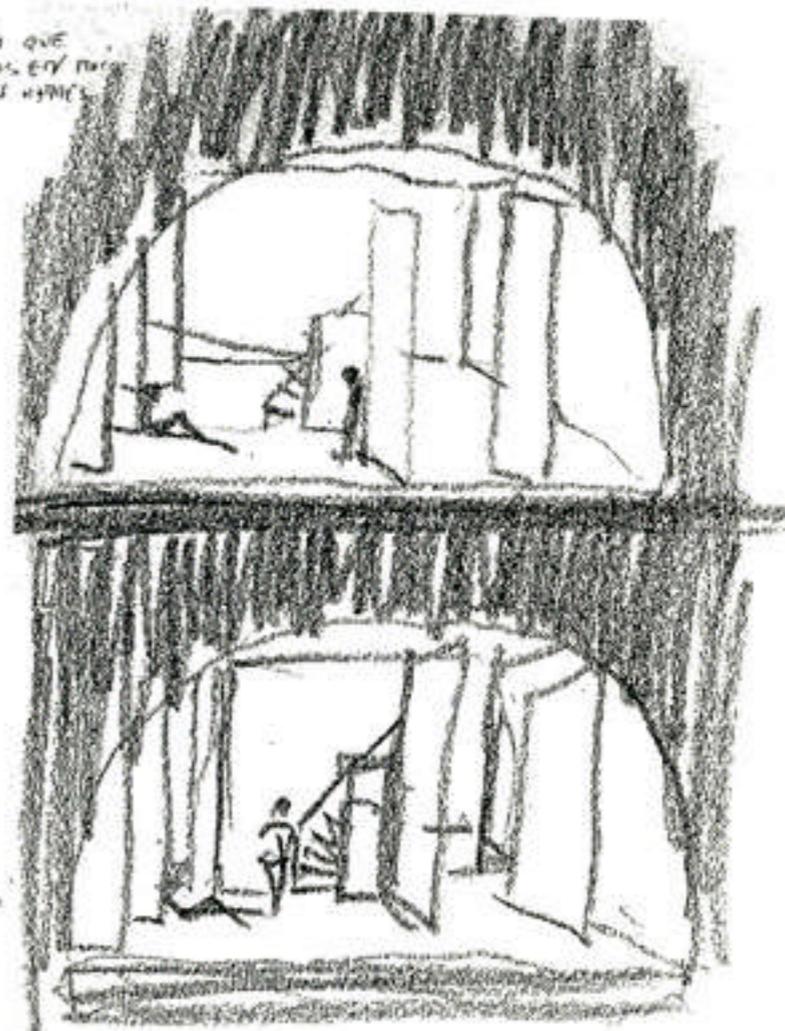
À la demande d'Éric, Bruno montre toutes les possibilités de transformations spatiales. Xavier est dans la salle avec son assistant et passe de la musique.

Sont aussi présents les acteurs, qui s'échappent un instant pour essayer un de leurs costumes et reviennent en kilt. Paul Quenson, le créateur des costumes, qui a suivi les comédiens, Éric Vigner et moi-même.

Tous les éléments de l'espace sont mobiles et transformables. Qu'ils roulent, glissent, tombent, se transportent, ils peuvent être manipulés par une seule personne, et changer, au hasard des mouvements et des rencontres, de nature et de fonction dans l'architecture générale.

Bruno connaît parfaitement les ressources de l'espace. Il

C'EST DÉJÀ RIEN QUE
VOUS NE VOIEZ PAS, ET C'EST
LE CAS CONTRAIRE DES HOMES

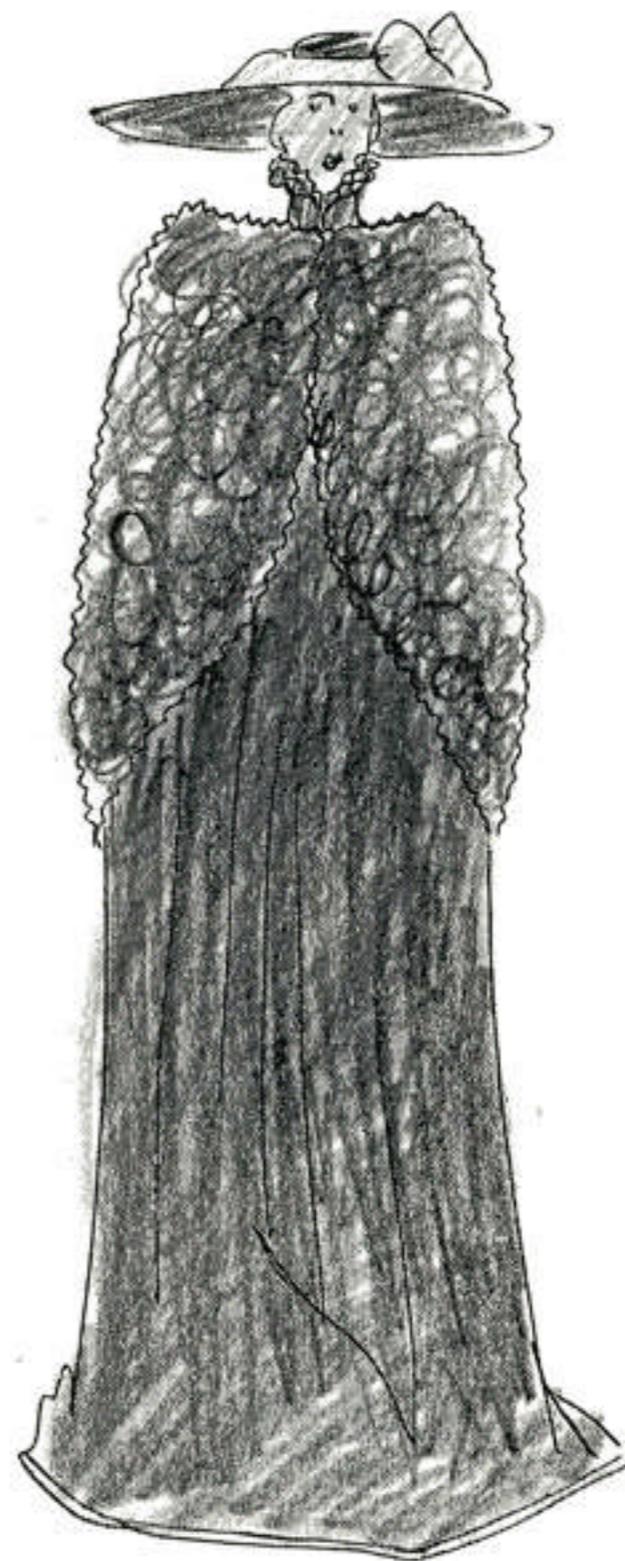


20 MRS VITE ANU



22-23-24-25-26-27-28-29-30-31-32-33-34-35-36-37-38-39-40-41-42-43-44-45-46-47-48-49-50-51-52-53-54-55-56-57-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72-73-74-75-76-77-78-79-80-81-82-83-84-85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100-101-102-103-104-105-106-107-108-109-110-111-112-113-114-115-116-117-118-119-120-121-122-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-133-134-135-136-137-138-139-140-141-142-143-144-145-146-147-148-149-150-151-152-153-154-155-156-157-158-159-160-161-162-163-164-165-166-167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179-180-181-182-183-184-185-186-187-188-189-190-191-192-193-194-195-196-197-198-199-200-201-202-203-204-205-206-207-208-209-210-211-212-213-214-215-216-217-218-219-220-221-222-223-224-225-226-227-228-229-230-231-232-233-234-235-236-237-238-239-240-241-242-243-244-245-246-247-248-249-250-251-252-253-254-255-256-257-258-259-260-261-262-263-264-265-266-267-268-269-270-271-272-273-274-275-276-277-278-279-280-281-282-283-284-285-286-287-288-289-290-291-292-293-294-295-296-297-298-299-300-301-302-303-304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-315-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-327-328-329-330-331-332-333-334-335-336-337-338-339-340-341-342-343-344-345-346-347-348-349-350-351-352-353-354-355-356-357-358-359-360-361-362-363-364-365-366-367-368-369-370-371-372-373-374-375-376-377-378-379-380-381-382-383-384-385-386-387-388-389-390-391-392-393-394-395-396-397-398-399-400-401-402-403-404-405-406-407-408-409-410-411-412-413-414-415-416-417-418-419-420-421-422-423-424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000

anticipe les images qu'il construit, les effets possibles. Et le mouvement qu'il entreprend, le temps qu'il s'accorde, dominés par la musique, sont en eux-mêmes un spectacle. Bruno pousse des panneaux latéraux au centre du plateau, les déplace de façon à créer un espace accidenté, connotant, de par son abstraction, tout à la fois l'intime et le monde, l'intérieur et l'extérieur ; il fait tomber un des parallélépipèdes rectangulaires, en calculant du pas et de l'œil la trajectoire qu'il décrira dans sa chute. Allongé sur le sol, le long rectangle de bois forme un théâtre de marionnettes qui coupe la silhouette humaine, permet de manipuler les tableaux, par exemple, sans être vu. Le plaisir naît du jeu qui s'installe entre lui et nous : nous jugeons des effets, nous attendons d'être surpris, par ce qu'il nous montre comme par ce qu'il fait apparaître. Nous essayons d'anticiper un peu sur ses propositions, nous attendons qu'il nous fasse croire qu'il n'est responsable de rien, pour nous raconter des histoires. Les illusions d'optique nous amusent : les portraits de Van Dyck perdent de leur autorité. Tout ce que le tableau ne représente pas ménage la possibilité d'un mouvement, d'une invention. La proximité du corps en action ou son éloignement calculé permettent de compléter les portraits, qui ont des tailles humaines. Le marquis à la baguette est doté d'un buste mais n'a pas de quoi courir. On lui prête deux demi-jambes et des sandales de cuir pour qu'il descende l'escalier. L'aristocrate s'écrase en avant-scène. Le raide et fier ambassadeur de Perse à Rome tourne comme l'aiguille d'une montre plusieurs fois, au son de la musique. Il se retourne, il n'existe pas : on découvre l'armature de la toile ; elle quadrille la vue. Les deux jumeaux, petits garçons blafards, font de la balançoire. Même les fêtes mortuaires et irrespectueuses s'organisent. Tous les morts qui ont des oreilles mais n'entendent pas, qui ont des yeux et ne voient pas, dansent. Quand ils se posent, quand ils s'approchent, c'est tout autre chose qui se produit : d'un tournemain, Bruno les destitue de cette illusion de vie qui nous rappelait, l'instant d'avant qu'ils étaient morts. Abandonnés, ils ne sont plus que surfaces, matières, formes. Ils perdent tout pouvoir de suggestion. Dans le même instant, découvrant qu'ils l'ont perdu, nous nous interrogeons sur ce pouvoir. Les tableaux masquaient l'essentiel : la structure archi-



tecturale de l'ensemble. Bruno fait voir, parfois, le gigantisme de l'espace ; à d'autres moments, il constitue un univers à hauteur d'homme. Ces impressions variables dépendent de l'objet, de la forme qu'il choisit comme centre et à partir desquels le mouvement s'organise. Bruno ouvre la trappe, par laquelle les tableaux peuvent disparaître. Puis il dégage toutes les portes obstruées : les toiles en dissimulaient plusieurs. Les voilà qui creusent maintenant le rideau de tulle rose au fond de la scène : des ouvertures de différentes grandeurs encadrent l'obscurité, là où les œuvres de Van Dyck arrêtaient la vision, la soumettaient à des perspectives reproduites. Hegel disait de Van Dyck que "dans les premiers portraits par exemple, le cadre, surtout la figure est représentée non de face mais un peu de côté, [...] [lui] faisant penser à la porte s'ouvrant sur un monde dans lequel l'homme faisait son entrée". Les portes ouvertes devant nous inversent le mouvement : notre regard est attiré vers le fond du plateau, se perd dans la profondeur du champ suggéré. Vers quel univers ? Sur quel seuil, bien loin de nous cependant, nous tenons-nous ?

Les tableaux abandonnés en avant-scène trahissent, de par leur position, la marque du mouvement qui les a déplacés. Ils ressemblent pourtant à ce qu'ils étaient depuis le début. Leur immuabilité frappe. C'est notre regard qui a changé.

Le plateau offre le spectacle du chaos. Nous avons assisté à une entreprise de démolition, de dislocation des formes, de bouleversement des perspectives, d'annulation de la fonction représentative des portraits.

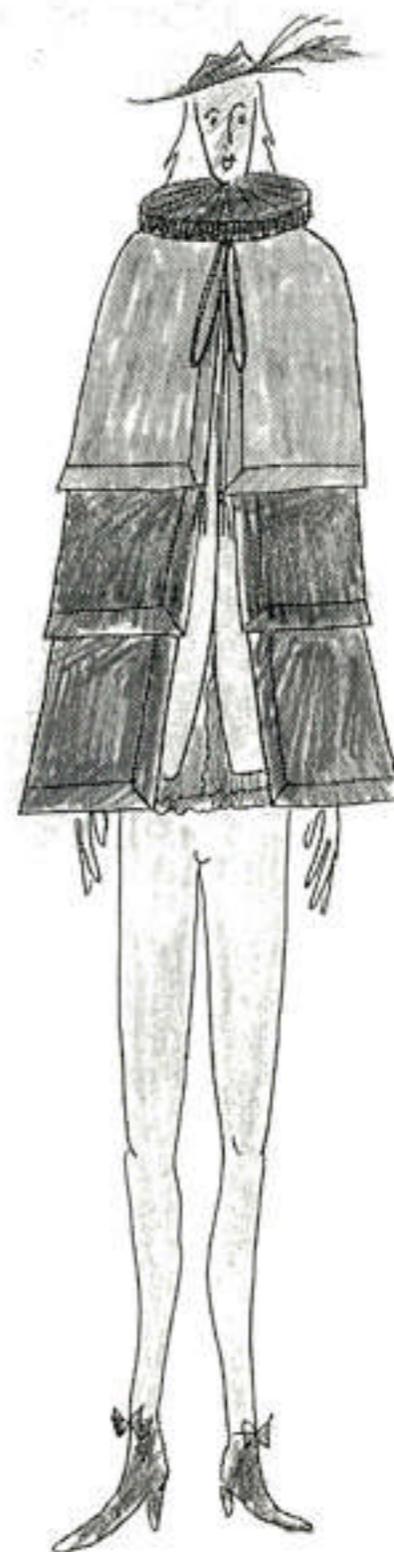
Au terme de la démonstration, l'espace théâtral en tant que tel apparaît.

Environ 30 minutes pour découvrir toutes les potentialités de l'espace, on a un peu le vertige.

- Pas besoin de mise en scène, dit Éric
- Pas besoin d'acteurs sur le plateau, dit Jean-Damien.

Des voix *off*, c'est bien.

Les acteurs se sont approchés peu à peu. Ils ont rejoint Bruno. Jean-Damien s'est assis sur le podium, de dos au public ; il regarde Youtta qui danse sur le plateau. Ils ont l'air de figurines affolées, égarées dans le tableau général : l'image n'absorbe pas leur costume ; ils ne se



confondent pas avec les couleurs et les formes qui les entourent.

V. Le Cauchemar de Füssli

Éric propose à Bruno de participer au spectacle.

Le déroulement des répétitions n'est jamais aussi émouvant et stimulant que lorsqu'il n'a pas été prévu mais qu'il s'est improvisé au hasard des présences, des responsabilités et des envies de chacun, des moyens du bord. Les acteurs désormais pourront imaginer leurs parcours à partir d'une vision extérieure de l'espace.

Cependant, Éric ne veut pas déroger à la règle qu'il s'est donnée : il travaillera à la constitution des images en marge des moments de répétition avec les comédiens. De plus, convaincu par la démonstration, il hésite à peindre, comme c'était prévu, les panneaux en bleu. Bruno affirme que c'est essentiel.

Faut-il donner des dossiers dramaturgiques aux acteurs ?



lundi 20 août 2001

Ils sont trois.

Reste à en convaincre Bruno.

- les désignations ambiguës d'un même personnage à l'intérieur d'une phrase.
- la chronologie de la conception du spectacle.
- la multiplicité des actions possibles et des images.
- les problèmes que posent les changements de décor entre les tableaux.
- le lien qui doit unir les acteurs à l'espace de Weatherend.
- la qualité de sa prestation de vendredi.

Les arguments convergent. Passé le week-end, nous sommes tous d'accord : Bruno doit être sur le plateau pendant la représentation, non comme un personnage mais comme "l'incarnation de l'espace".

L'œuvre à plusieurs mains appelle un spectacle où les présences n'ont pas le même statut. À l'enchevêtrement des voix et des histoires s'ajoutent d'autres voix, d'autres histoires.

Cette fiction de théâtre qu'Éric voudrait raconter, sur laquelle il faut s'entendre - deux acteurs qui inventeraient le monde, seuls devant les spectateurs - c'est une utopie de metteur en scène, fasciné par les pouvoirs de l'acteur jusqu'à envisager, à contre-cœur, à son corps défendant, son propre effacement.

Voilà donc le faiseur d'espace, le constructeur, au sein de la représentation, participant de la mise en jeu du texte, à la mise en théâtre de l'œuvre, dirigeant les acteurs. Bruno pourrait être ce point aveugle dans la représentation où l'acte de mise en scène s'avoue.

Il faudra bien que les acteurs prennent le pouvoir et se définissent à l'intérieur du territoire qui leur est proposé. Où l'on croit encore une fois au pouvoir de la parole, au rayonnement des corps : on espère une levée d'acteurs à un endroit inattendu, qui rétablirait le déséquilibre nécessaire.

Le statut du prologue et de l'épilogue n'est pas trouvé. On pense à *India Song*. Le prologue s'écrit comme une

«La pénombre dense et obscure servait virtuellement d'écran à une figure aussi silencieuse qu'une image dressée dans une niche ou une sentinelle à visière noire gardant un trésor. [...] Il vit, dans sa grande marge grise chatoyante, le centre se réduire vaguement, et sentit qu'il prenait la forme même à laquelle, depuis tant de jours, aspirait sa curiosité passionnée. Cela se devinait, cela se dessinait sinistrement, c'était quelque chose, c'était quelqu'un, le prodige d'une présence personnelle.

Rigide et conscient, spectral mais humain, un homme de sa propre substance et de sa stature attendait là, pour se mesurer avec son pouvoir terrifiant. Ce ne pouvait être que cela, jusqu'à l'instant où Brydon reconnut, en avançant, que ce qui brouillait les traits de ce visage, c'était la paire de mains levées qui le recouvraient et dans lesquelles, loin qu'elles fussent tendues en un geste de défi, il se trouvait enfoui comme en proie à un sombre désespoir. Ainsi Brydon, devant lui, se pénétra de sa présence. Maintenant, tous les détails de sa personne se précisaient et s'accusaient dans la lumière accrue : son immobilité figée, sa vivante réalité, sa tête grise penchée et les mains blanches qui la masquaient, l'étrange réalité de son habit de soirée, de son pince-nez ballotant, le chatolement de ses revers de soie, de sa chemise blanche, de ses boutons de perle, sa chaîne de montre en or et ses souliers vernis».

JAMES Henry. *The Jolly Corner*, 1908. *Le Coin plaisant*. Garnier Flammarion, pp. 167-169.

convocation du texte de James, comme un souvenir de l'originel : "C'est en 1903...", date de publication de la nouvelle. Éric veut partager le début du texte entre les voix des différents membres de l'équipe, tous corps de métier confondus. Il pourrait lire lui-même l'épilogue et peut-être reprendre en écho une réplique de John Marcher qui semble répéter, sur un mode narratif, une bribe du dialogue qui la précède. Les acteurs ne sont jamais seuls. Au sein du monde inventé, porter l'œuvre, cette origine ; rejouer le passage, protéger le secret. Les acteurs sont ceux qui parlent le moins, voient le moins. S'exposent. De leur effacement faire naître la possibilité d'un moment de théâtre.

Extrait des notes de Youtta :

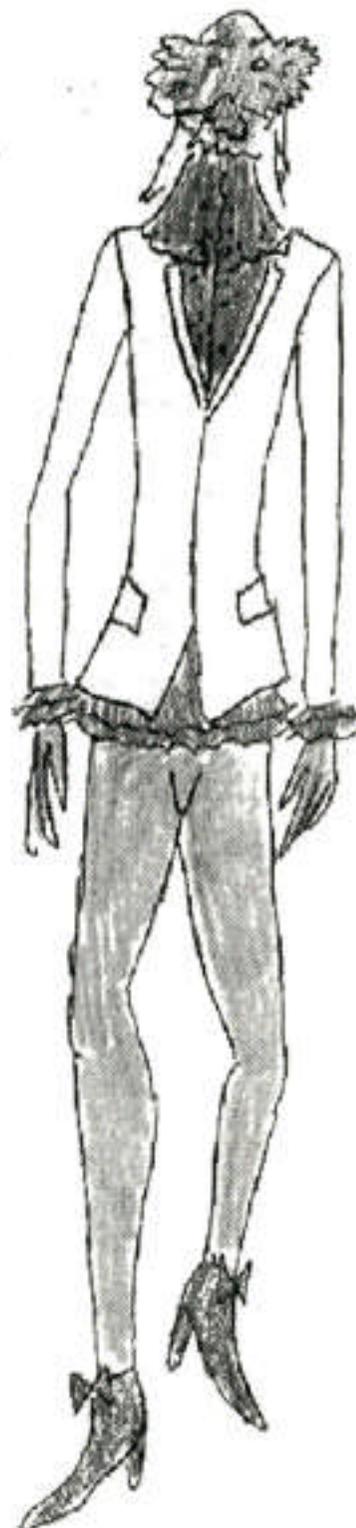
"Je porte un costume pour faire du théâtre : mais comment faire du théâtre ? Les acteurs de John Marcher et Catherine Bertram connaissent La Bête dans la jungle mais c'est la pièce qu'ils ne joueront pas ce soir. Ils se demandent comment faire du théâtre avec des bouts de mots mais ils ne joueront pas ce soir. A la fin, on pourrait avoir l'impression qu'on a vu une pièce qu'on n'a vraiment jamais vue."

Le surgissement de la bête ?

C'est un long panneau rectangulaire, posé sur sa base la plus étroite et qui bascule sur la scène, sans bruit, en créant juste un appel d'air. Sa chute inattendue fait monter le cœur dans la poitrine et l'on s'étonne, à l'arrêt du mouvement, qu'il se soit révélé si léger, qu'il ait déplacé juste assez d'air pour que l'on puisse croire encore que quelque chose a eu lieu. C'était beaucoup. On attendait la catastrophe, énorme. Ce n'est rien ; sinon ce qu'il nous est permis de percevoir de nous-mêmes, après coup : ce cœur qui a bondi dans la poitrine, cette certitude que le désastre serait spectaculaire, tout le temps de l'effondrement. Nous testons notre aptitude à croire que le mystère fait une tragédie. Nous lui prêtons une densité, un poids qu'il n'a jamais.

A la fin de la chute, il apparaît que l'extraordinaire n'est pas la bascule dangereuse d'un mobile criminel sur un sol sonore. L'accident n'est d'aucun poids. Au bruit qu'on n'entend pas, aux bris qu'on ne voit pas, aux

Jean Damien



Jukka



failles qui ne se creusent pas, la surface légère des apparences, prise par le mouvement, révèle tout autrement qu'on aurait pu le penser la pesanteur du monde, trahit la lourdeur qu'on attribue aux choses. La peur ne permet pas d'anticiper sur la catastrophe. La bête, l'apparition, la mort, c'est du vent. Juste un appel d'air. Rien. Ou presque. "La vieille terreur sacrée" qui nous relie aux monde n'est ni l'apparition, ni la bête, ni la mort. Quand "la chose" advient, c'est quelque chose d'autre qui s'ouvre. Furtif, léger, infime, ce qui se passe sans bruit, presque sans effort crée les bouleversements les plus poignants. Nous craignons le pire ; nous espérons l'extrême ; mais si nous anticipons sur leur forme, leur matière, leur valeur, leur densité, nous devenons des illusionnistes. Alors le théâtre bavarde. Avec retard, nous constatons notre aveuglement. Entre perception immédiate et conscience - active, secondaire - qui corrige cette perception et reformule ce qu'on a cru réel, il nous faut bien reconnaître que nous ne savons jamais, ce qui nous est arrivé, nous arrive. Et la pratique assidue de cette inconnissance, de ce retard, nous fait soupçonner que nous dormons vivants, comme nous nous éveillons parfois à des sommeils étonnants, que nous vivons la mort et que l'instant qui nous bouleverse se révèle toujours malgré nous. Avec douceur. Quand la chose "advient", ce n'est jamais comme on l'attendait, de la façon dont il est supportable, envisageable de l'imaginer. On ne peut jamais prévoir sa fadeur, sa souplesse, sa futilité. Quand le théâtre veut préparer l'illusion pour révéler la mort-vie, l'instant où elle culmine dans sa plus tangible et immatérielle présence, il doit s'inventer avec souplesse, prendre tout, les acteurs et les autres, les hasards. Au "petit bonheur la chance" des répétitions. Trouver le processus jusqu'à l'incandescence qui ne brûle pas. Sauter dans le vide et le faire de bas en haut ; fixer la terre en la situant dans les cintres ; fermer les yeux pour incarner des visions ; marcher devant en observant ce que l'on a dans le dos ; prendre à rebours la vieille peur, qui enkylose et inocule la vie sans mort, la mort morte, qui façonne le masque du faux réalisme, du bavardage conversationnel, où, l'on peut avoir l'impression que quelque chose se passe, où nous confirmons notre bonne santé sans le vif du tragique, notre héroïsme sans imagination,

Vocal/Piano

YOU AND ME

M - Henry Mancini L - Leslie Bricusan

Moderate Swing

The musical score for "You and Me" is presented in three systems. The first system shows the piano introduction with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The chords indicated above the staff are G, G^{dim}, Am⁷, D⁷, G, and G^{dim}. The second system introduces the vocal melody. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp. The lyrics are: "You and me we're the kind of". The piano accompaniment continues with chords Am⁷, D⁷, G, B⁷, and E⁷. The third system continues the vocal melody with the lyrics: "people other people would like to be." The piano accompaniment continues with a final chord of A⁷ and D⁷.

nos fantômes sans prétention. Nous échappons au désespoir,
certes.

Qu'en est-il de la joie ? Du livre ? Du sexe ? Du tombeau ?



NOUS
AVRIONS
DU NOUS
REVOIR



NIEN CEN'EST
PAS ÉTONNANT



JE NE CROIS PAS
AUX CHANCES
DU HASARD

Mais il semblerait toujours que...

On puisse retrouver des traces de l'histoire ici...

Des riens, des sentiments très fugitifs, le soir, à cette heure-ci surtout, des peurs de voir, de rencontrer, de...

comprendre...

quoi ? On le sait mal.

(Un temps) :

«Quand on arrivait trop tard, on trouvait le boa déjà somnolant dans un lit de plumes de poulet. On restait tout de même devant sa cage un bon moment. Il n'y avait plus rien à voir, mais on savait ce qui s'était passé il y avait un instant, et chacun se tenait devant le boa, lourd de pensées. Cette paix après ce meurtre. Ce crime impeccable, consommé dans la neige tiède de ces plumes, qui ajoutaient à l'innocence du poulet une réalité fascinante. Ce crime sans tache, sans trace de sang versé, sans remords. Cet ordre après la catastrophe, la paix dans la chambre du crime.

Enroulé sur lui-même, noir, luisant d'une rosée plus pure que celle du matin sur l'aubépine, d'une forme admirable, d'une rondeur rebondie, tendre et musclée, colonne de marbre noir qui tout à coup chavirerait d'une lassitude millénaire et s'enroulerait enfin sur elle-même tout à coup dédaigneuse de cette pesante fierté, d'une lenteur ondulante, toute parcourue des frémissements de la puissance contenue, le boa s'intégrait ce poulet au cours d'une digestion d'une aisance souveraine, aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert, transsubstantiation accomplie dans un calme sacré. Dans ce formidable silence intérieur, le poulet devenait serpent. Avec un bonheur à vous donner le vertige, la chair du bipède se coulait dans celle du reptile, dans le long tuyau uniforme. Forme à elle seule confondante, ronde et sans prise visible sur l'extérieur, et cependant plus préhensive que nulle serre, main, griffe, corne ou croc, mais cependant encore nue comme l'eau et comme rien dans la multitude des espèces n'est nu.

La Barbet était, de par son âge et sa virginité très avancée, indifférente au boa. Personnellement il me faisait un effet considérable. C'était un spectacle qui me rendait songeuse, qui aurait pu me faire remonter, si j'avais été douée d'un esprit plus vif et plus nourri, d'une âme plus scrupuleuse, d'un cœur plus avenant et plus grand, jusqu'à la redécouverte d'un Dieu créateur et d'un partage absolu du monde entre les forces mauvaises et les bonnes puissances, toutes deux éternelles, et au conflit desquelles toute chose avait son origine ; ou, à l'inverse, jusqu'à la révolte contre le discrédit dans lequel on tient le crime et contre le crédit que l'on confère à l'innocence».

DURAS Marguerite. *Le Boa*. 1954. Gallimard. collection Quarto. 1997. p. 388.

mercredi 22 août 2001

Deux mains dessinent un murmure sourd, impossible à saisir par les oreilles, même en tendant le cou. Ces mains sculptent l'espace. Si je reconstitue un angle d'elles jusqu'à leurs épaules, si je complète l'image à partir de leurs mouvements, je me dis que quelqu'un - un homme - est couché sur le sol, dans l'ombre, entre le podium et la première rangée de sièges. Je n'entends pas très bien ce qu'il dit mais je vois très distinctement qu'il parle, et la nature de sa parole.

Jean-Damien est silencieux. Il dit son texte à mi-voix, allongé dans le couloir entre la première rangée de fauteuil et le podium.

Extrait des notes de Youtta :

CATHERINE BERTRAM - *Des riens, des sentiments très fugitifs, le soir, à cette heure-ci surtout, des peurs de voir, de rencontrer, de... comprendre... (comme si je décrivais l'acteur) ... Quoi ? (à Jean-Damien : Tu n'es pas d'accord avec ma description ?).*

JOHN MARCHER - *Vous habitez ici (est-ce que tu fais partie de ce théâtre ? Tu es l'actrice que tu décris là ?) ?*

CATHERINE BERTRAM - *Oui, (oui, j'invente une histoire, je fais ce que fait un acteur) la marquise est ma grand-tante..*

JOHN MARCHER - *Comme moi (oui je suis acteur, j'accepte de jouer).*

CATHERINE BERTRAM - *Oui, comme vous (accord de jeu, un acteur avec l'autre, on est pareil, histoire de double).*

jeudi 23 août 2001

A Hänsel,
A Gretel,

On fabrique avec des bouts de ficelle, des fausses fourrures, des laines colorées, du papier crépon, du coton, des coussins et des plumes. On découpe des figurines dans de vieux torchons de cuisine qui s'effilochent. On récupère dans les salles des ventes le linge des familles mortes. On tournicote le doudou ; on s'entortille dans les fils de couleurs qui se brisent comme un cheveu long. Avec la bouche on casse le nylon jusqu'à risquer l'entaille aux commissures des lèvres. On aime la robe, la rose, avec toutes les perles qui brillent, le jupon transparent qui gratte, et, la taille bien prise, on pourrait tourbillonner au bal de S.Thala. Allez. La poupée descend de l'armoire, se prend inmanquablement le pied dans l'édredon au crochet. Elle se maquille les joues pour le bal de Lola Valeria Steiner. Il n'y a pas de breloque qui tienne, la doublure est usée, elle remonte le jupon jusqu'à ses fesses de cellulose. On découvre l'imposture : elle n'a pas de culotte.

On fabrique une aventure en Alaska qui ne supporte pas les décolletés. On découpe droit des bandes de fourrure synthétique, en tirant la langue. On fait les ours et les fauves, - tigrés, tachetés, bigarrés - avec des moustaches et des queues de castors. On ajuste de grandes chaussures, on coiffe des chapeaux très hauts qui font plat le dos de la tête ; on n'entend plus rien dessous. On joue au fouet qui vrille. De la baguette, on fend l'espace : - Monsieur, je retourne au désert ! On regarde la boucle de ses chaussures, si ça brille. On ajoute un peu de lumière avant de sauter dans la trappe.

Ça se passerait dans la neige et on hurlerait de temps en temps plus fort que des loups. On ferait semblant d'avoir peur. On ajouterait, aux crayons de couleur, des empiècements irisés sur les costumes du dimanche, des ors, des verts, des rouges de grenadine, on dessinerait des blessures qui saigneraient et des cœurs d'amour. On essaierait sans poches. Avec des

cahier de service
41

~~WINDI 8~~ ~~SEPTEMBRE~~ OCTOBRE

	ACTION	PLATEAU	LUMIERE	SON	AUTRES
8h		▲ Jo/Brano.			
9h			↑ sophie		
10h			↑ olivia		
11h					
12h		▼			
13h	MISE DU I	—	▼		
14h	↑ MISE DU I	↑ Didier. ERIC. Brano.	↑	↑	
15h					
16h					
17h	▼ MISE DU I	▼	▼	▼	
18h					
19h	↑ MISE DU I	↑ Didier. Eric.			
20h					
21h					
22h	▼	▼			
23h					
24h					

poches. Avec un col. Plus court. Plus long. Quand ça gratte, on arrache. On recoudrait avec du scotch, sans que personne ne le sache. On assemblerait.

Parfois ça a l'air de tenir ensemble. On fait des trous pour passer les bras.

On serait soldat rose, impeccable ballerine embourbée dans l'épaisseur de ses tulles. Marquis, on naviguerait au long cours ; on palperait en amoureuse dans un déshabillé de soie orange ; on ferait avec de l'eau la pluie des fleuves et les fièvres de la malaria. On surfile. On volerait le corset de sa grand-mère pour voir comment ça plaît le soir devant la glace et on s'emmêlerait les doigts dans les lacets. Tout le monde serait derrière la porte à trouver le temps long. La dame est vieille, elle a quatre ans. C'est elle la ballerine. Elle grimace le piou-piou des oiseaux. Sur la figure d'une poupée on dessinerait des tâches, au feutre indélébile, pour voir comment ça ferait si elle était morte et avant, malade et laide.

On n'aime plus ce qu'on a fait. Ça pend, c'est pas coupé droit. Ça se décolle. On voit des trous. On se prend les doigts dans la machine à coudre. On cache les délits derrière le canapé.

On trafique au pied de biche dans le mur et dans le miroir la robe blanche et la fraise du mariage. Sous les dentelles on aperçoit un peu la peau. On ajoute par ci par là une queue de pie en crépon, des collants verts qui plissent, un petit boléro espagnol pour piquer le rhinocéros s'il approche, une jupe dont on ne distingue pas le devant du revers. On se prépare à danser la comédie, en chaussures souples, devant la glace. Et puis on apprend le piano.

" ET L'Angleterre est petite oh! "

vendredi 24 août 2001

Pas de répétition.

Eric parle de cinéma, des rapports du théâtre et du cinéma.

Xavier Jacquot réunit quelques textes qu'il lira pendant le week-end. Il aime tout particulièrement l'histoire de Persée et de Méduse.

Pas de répétitions du 24 au 27 août

«Quand on écrit il y a comme un instinct qui joue. L'écrit est déjà là dans la nuit. Écrire serait à l'extérieur de soi dans une confusion des temps : entre écrire et avoir écrit, entre avoir écrit et devoir écrire encore, entre savoir et ignorer ce qu'il en est, partir du sens plein, en être submergé et arriver jusqu'au non-sens. [...]

Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence».

DURAS Marguerite. *La Vie matérielle*. P.O.L., 1987, pp. 30-32

mardi 28 août 2001

Youtta est assise à deux mètres d'Éric, sur le podium en bois, elle côté jardin, lui à cour. Jean-Damien est assis au milieu de la première rangée de sièges. Je ne vois que son dos.

Éric relit l'épilogue à haute voix, ce qu'il fait volontiers depuis deux jours, dès qu'il croise l'un d'entre nous, en insistant sur le mot "étonnement", qu'il associe à l'image d'un phare parce que "quand tu vois la lumière, c'est déjà trop tard, John Marcher n'accède jamais à rien ; il est dans un étonnement perpétuel".

Jean-Damien avoue qu'il est terrorisé mais il continue à parler si bas que je n'entends pas : "... en haut... décoller de la conversation... mais différentes manières... dans ce qui ne préexiste pas... la demande d'imaginaire... du mal à sublimer Marguerite Duras dans le III...".

Je me souviens d'une conversation avec Jean-Damien après une répétition du troisième tableau, quelques jours auparavant : il trouvait paradoxal qu'Éric demande aux acteurs de travailler "la tête vide", sans anticiper, sans que rien ne préexiste au jeu et que, dans le même temps, le spectacle s'élabore dans un espace déjà construit, très fortement marqué et hanté par les portraits de Van Dyck. Il répétait avoir du mal à passer le rideau de bambous et être très impressionné par ces fantômes. C'est peut-être ce qu'il est en train d'expliquer à Éric.

Éric - "John Marcher n'est pas encore un homme ; c'est un rêve utopique, une insatisfaction perpétuelle. Nous ne toucherons jamais son secret, "la chose". De même, nous n'aurons utilisé que quelques possibilités de cet espace. Il recèle une multiplicité de possibles et justement, on n'utilisera pas tous les possibles. Que choisir ? C'est bien toujours la question.

La difficulté que vous avez à vous lever, le fait que vous répétiez allongés... tout cela est normal. C'est lié aux essais de postures et à la mise en scène des différentes figures de l'attente de John Marcher. C'est comme si le mouvement naturel n'arrivait pas encore à se mettre en

la tête ? c'est un petit chat qui sautait
de derrière la bombe et fait miaou.

place. Il faut travailler sur la durée pendant laquelle vous tenez la figure, sur le moment où ça lâche". Il fait le portrait d'un couple qu'il a aperçu dimanche et qui lui a rappelé John Marcher et Catherine Bertram : "Lui était habillé en blanc ; il avait les cheveux longs ; il était assis dans une position fautive. Il s'appuyait sur une canne qui avait une boule dorée à son extrémité. Elle était assise à côté de lui, dans une robe grise qui devait valoir très cher. Elle avait l'air d'une statue égyptienne, comme si elle était là de toute éternité. Stable. Maintenant le cap. Ils étaient un îlot au milieu d'une réalité en shorts. Tout le monde les voyait et personne ne les voyait."

John Marcher conservera une petite baguette avec laquelle il traversera les tableaux.

A ce moment des répétitions, on a envie de décrire ce qui se passe ailleurs et aux limites du plateau : faire le portrait des couples rencontrés, préciser les poses, les attitudes, les places qui nous sont peu à peu devenues habituelles.

Je découvre aujourd'hui que le travail de lecture se fait presque toujours à jardin : Éric et Youtta sont assis sur le podium ; Jean-Damien s'installe sur un siège, au premier rang. Par moment, une porte latérale entre la scène et la salle est à demi ouverte. Elle donne sur la rue. Elle encadre une zone de lumière naturelle, un morceau de bitume.

Lorsqu'une courte pause est décidée, Jean-Damien s'assoit près de la porte, il fume. Youtta s'installe le plus souvent à côté de lui. Elle fume aussi. Ils sont silencieux. Éric est toujours debout à cet endroit. Il parle aux acteurs à voix très basse.

- Je me tais. Je vous laisse. Essayez.

Répétition du tableau II :

Ils tournaient dans l'espace, pris au piège de la cage. Ils se turent, longtemps, s'immobilisèrent, cherchèrent l'accord en silence et sans se regarder. Au bout d'un moment, ils changèrent à nouveau de place sans qu'il soit

«La Galerie d'Apollon devint pendant des années ce que je ne peux qu'appeler une splendide scène d'événements, même des plus déplacés ou, peut-être, presque indignes ; et je me rappelle encore à cette heure, avec une très grande intensité, quel rôle précieux elle joua pour moi, et précisément grâce au prolongement de cet honneur, comment je m'éveillai, à l'aube d'un matin d'été, des années plus tard, à cet heureux et instantané souvenir, et remémoration, du plus effroyable et du plus admirable cauchemar de ma vie. Cette extraordinaire expérience – qui représente pour moi l'unique aventure onirique fondée sur le plus profond, le plus ardent et le plus clair acte de cogitation et de comparaison, acte certes d'énergie salvatrice, fondé également sur une peur indicible – cette expérience connut son paroxysme dans la poursuite soudaine, par une porte ouverte, le long d'un gigantesque salon très haut de plafond, d'une vague silhouette à peine distinguée qui se retira, terrorisée par ma brusque précipitation (regard furieux d'une réaction inspirée par une crainte irrésistible mais humiliante) quand je quittai la pièce que j'avais un moment auparavant désespérément, et tout à fait abjectement, défendue du poids de mon épaule contre la forte pression exercée sur le verrou et la barre de l'autre côté. La lucidité, pour ne pas dire la sublimité, de cette crise, s'était matérialisée dans cette idée lumineuse que, dans l'effroi où j'étais, je devais être encore plus effroyable que l'horrible agent, créature ou présence, que j'avais cru voir, dans ce très brutal et incontrôlé réveil en sursaut, sommeil dans le som-

permis de comprendre pourquoi. Ils s'arrêtèrent à nouveau. On put croire alors qu'ils allaient commencer. Mais ils se mirent à nouveau à déambuler silencieusement pendant quelques minutes.

Elle monte l'escalier ; elle fixe la coulisse à cour ; elle fixe la coulisse à jardin.
Elle est debout en haut des escaliers.
Elle est assise en haut des escaliers, les jambes dans le vide.
Elle est assise les jambes repliées en angle droit sur les premières marches de l'escalier.

L'escalier était au fond du plateau, à cour.

Il se tenait debout, depuis longtemps en avant-scène, à jardin, de dos. Il porta les mains à sa tête et garda longtemps la pose.

Il est à jardin.

Il s'accroupit et regarda son texte posé au sol.

Tous les deux sont de dos, elle sur l'escalier, debout, lui sur le plateau, debout. Ils commencent leur texte en regardant le tableau du quatrième marquis. Ils jouent avec le quatrième marquis. Ils s'arrêtent.

Pourquoi jouent-ils comme s'ils anticipaient la catastrophe finale ?

Éric fait remarquer que, sur le plateau, les acteurs ont la sensation d'un espace beaucoup plus lumineux qu'il ne nous paraît à nous, depuis la salle. Il insiste sur l'émerveillement, sur l'absence de "romantisme", la qualité d'étonnement qu'il faut obtenir ; il rappelle que l'homme ne sait rien, ne doit pas anticiper. Il oppose au risque de l'anticipation un état d'activité intense, ce processus dont il parle depuis le début. Les acteurs ont décidé d'arrêter la scène dès qu'ils sentent qu'ils ne parviennent pas à le trouver, dès les premières minutes de jeu.

Elle est assise sur l'escalier. Elle regarde le tableau

meil, se diriger vers mon lieu de repos. Le triomphe de ma réaction, perçue en un éclair alors que je réagissais d'un bond, forçant la porte ouverte, fut une chose formidable, mais le point important de toute cette affaire résidait dans l'étonnement de ma reconnaissance finale. En pleine déroute, en plein désarroi, les tables renversées sur lui grâce à ma très nette supériorité dans cette agression directe et terrible intention, mon visiteur n'était déjà plus qu'une tache rétrécie dans cette longue perspective, l'énorme et glorieuse galerie, donc, sur le sol reluisant de laquelle, on avait enlevé au milieu, pour l'occasion, son grand alignement de vitrines inestimables, il s'enfuyait à toute vitesse pour sauver sa vie, tandis qu'un violent orage de tonnerre et d'éclairs jouait à travers les profondes embrasures des hautes fenêtres situées sur la droite. L'éclair qui révéla la retraite révéla également l'étonnant lieu et, par ce même jeu surprenant, la jeune vie imaginative que j'y avais autrefois menée, que mes sensations, tout au fond de moi, avaient conservée intacte, et préservée pour cette utilisation palpitante ; car que pouvaient bien être ces profondes embrasures et ce sol si bien ciré sinon ceux de la Galerie d'Apollon de mon enfance ? Cette " scène de quelque événement ", l'avais-je alors vaguement ressentie ? C'est effectivement probable puisqu'il devait s'agir de la scène de cette immense hallucination».

du quatrième marquis. Il est en avant-scène, accroupi. Elle tend les bras jusqu'au tableau. S'arrête.

Il courut dans la salle, s'empara d'une bouteille d'eau tandis qu'elle descendait l'escalier calmement. Puis, elle se mit à le remonter à l'envers, précautionneusement. Il revint avec vivacité sur le plateau et, s'aidant d'une des premières marches de l'escalier, il fit quelques petits exercices d'étirement.

Ils lisent le texte à mi-voix, sans intention, sur leur manuscrit.

Il monte l'escalier, elle le descend ; ils se croisent, s'arrêtent, se taisent.

Il est redescendu. Il se couche par terre, la tête en avant-scène. Elle est remontée ; elle se tient assise, de dos. Elle s'appuie sur sa main gauche, les pieds sur la plus haute marche de l'escalier. Ils disent le texte à peine un peu plus fort. À "c'est vrai", elle se tourne de profil, vers la coulisse à cour.

Plus personne pour regarder le quatrième marquis.

Même situation mais il a allongé les bras qu'il avait replié derrière lui.

Silence

Même situation mais il s'allonge de telle sorte que son corps prolonge l'armature verticale de l'escalier.

Éric fait remarquer que s'ils ne trouvent pas un accord physique, ils ne peuvent pas dire le texte autrement que comme un dialogue. Ils ne doivent partir de rien, sinon d'un espace vide, du silence. C'est avec les oreilles qu'il faut voir. La résonance de leur voix devrait créer un espace, une espèce de brouillard dans lequel ils se tiendraient avec plaisir.

Youtta s'énerve. S'ensuit une discussion à propos de leur énergie "convoquée trop brutalement" selon Éric.

Prendre le risque de la scène de ménage.

L'Homme ouvrit la porte transversale qui donnait sur la

Tableau II

CATHERINE : Vous n'êtes pas parti ?

JOHN : Non. Où étiez-vous ? Je vous cherchais.

CATHERINE : Avec des amis de Londres dans la salle de musique. Ils viennent de s'en aller. Je suis venue fermer les portes sur le parc et j'ai entendu que l'on marchait dans la galerie - et je suis venue voir.

JOHN : Je suis resté pour vous revoir encore.

CATHERINE : Pour savoir.

JOHN : Oui.

CATHERINE : Ces points de détail.

JOHN : Oui. Pourquoi pas ?

rue. La lumière du jour illumina un petit périmètre de salle. On devinait qu'il faisait chaud dehors. Il y avait du soleil, une voiture, très peu de passants. La femme et l'homme fumaient silencieusement, assis l'un à côté de l'autre, à proximité de la porte. Elle retrouva la bouteille d'eau qu'il avait abandonné quelques instants auparavant et se désaltéra en quelques gorgées. Puis, elle s'approcha du plateau, songeuse. Passa le rideau de bambous. Monta l'escalier. Il se leva pour atteindre d'un bond les derniers rangs de sièges vides dans la salle. Quelles secrètes raisons motivaient ce mouvement ? On le vit redescendre d'un pas plus calme, fermer la porte latérale, prendre son texte resté sur le sol et rejoindre la femme de l'escalier.

J'aime beaucoup quand les paumes des mains sont ouvertes vers les cintres.

Éric sortit de la salle un court instant. Quelles secrètes raisons motivèrent son mouvement. Il revint dans la salle.

Il est allongé par terre. Elle est en haut de l'escalier, de face, les jambes dans le vide. Le début de son texte accompagne le mouvement progressif qu'elle opère pour se retrouver de profil. Puis avant "si vous voulez", elle marque un silence. Elle se lève.

À quel moment s'est-elle levée ?

Il est allongé, les bras au-dessus de sa tête, dans le prolongement du corps. Elle est assise en haut de l'escalier. Après "À se souvenir, à retenir..." ils sont tous les deux allongés, elle sur les marches de l'escalier, lui sur le sol, les pieds au lointain, la tête à l'avant-scène.

Ils s'allongèrent tous les deux, presque au même moment et continuèrent à dire leur texte en regardant les cintres. Personne ne pensait plus à faire descendre le marquis. Elle tenait de la main droite la rembarde du grand escalier, en haut duquel elle s'était assise. Elle regardait loin devant elle, fixement. La diagonale de ses tibias longeait

CATHERINE : *C'est vrai. Si vous voulez nous pouvons essayer de nous souvenir de ce jour-là, de ce store blanc, de cette chaleur, des lieux où ces choses se sont passées. À mon avis, oui, il y a dix ans. Comme je vous le disais c'était à Naples. Vous étiez avec les Boyer, non avec les Pemble, la preuve en est que les Pemble, je ne les connais pas, je ne les ai jamais connus, les amis avec qui vous étiez nous ont présentés l'un à l'autre ce jour-là, je les connaissais, c'était les Boyer. J'étais avec un cousin à moi et sa femme, et non pas avec mon oncle et ma tante.*

JOHN : *Ah... tout est possible.*

CATHERINE : *Par contre l'orage a eu lieu effectivement, fort et court, mais c'était à Pompéi, nous nous sommes abrités dans une petite cabane au milieu des fouilles où des archéologues venaient de faire une découverte assez importante. Nous étions passionnés par cette découverte.*

JOHN : *Quel bonheur que vous vous souveniez ! Quel bonheur de retrouver l'exacitude d'un instant !*

CATHERINE : *Un bonheur vous dites. Mais cela devrait dépendre de quoi on se souvient non ?*

JOHN : *Ce n'est pas obligatoire. Cela dépend plutôt de ce qu'on entend par bonheur. J'aime bien savoir ce qui m'est arrivé, dans tous les cas. Vous m'avez... montré*

celle formée par les marches qui descendaient à sa gauche. Il était étendu sur le sol depuis longtemps. Ses bras prolongeaient son corps au-dessus de sa tête. Elle lui dit que c'était vrai et se retourna pour fixer du regard un point, très loin, dans la coulisse du fond, à cour. Ses jambes avaient suivi son mouvement. Elles reposaient désormais en angle droit sur les plus hautes marches de l'escalier.

Éric les arrête : la première figure de Youtta est très belle mais ils anticipent encore. La mémoire revient mais par vagues. La pièce est d'ailleurs construite comme le processus qui anime John Marcher. Ce n'est pas quand il cherche qu'il trouve.

La gentillesse ne leur sied pas. Il faut de la méchanceté, de la brutalité.

Il vaut mieux ne pas rattacher "J'étais venue fermer les portes" à ce qui précède : elle a fait le vide quand elle dit qu'il n'y a plus d'invités. Ensuite c'est quelque chose d'autre qui commence.

Jean-Damien insiste sur la difficulté d'entrer dans l'espace. Il rappelle les didascalies qui indiquent que les acteurs n'apparaissent sur le plateau qu'après plusieurs minutes. Il dit qu'il comprend pourquoi. Éric répond qu'ils sont avant tout des voix, que la voix renvoie au corps :

"Cherchez des positions, travaillez sur des mouvements, des figures géminaires, sur des tensions physiques aussi : ils cherchent quelque chose, il ne savent pas quoi et c'est la parole qui vient".

Bruno me demande si j'ai remarqué que des frises sont venues compléter le mur au lointain.

Pause.

Les acteurs furent lents à revenir dans la salle. On les attendit longtemps.

Ils demandèrent, avant de recommencer à travailler, qu'on baisse la lumière sur le plateau.

En haut des escaliers, Youtta file des positions pendant un long moment, en silence. Jean-Damien lit son texte à voix basse.

un instant de mon passé. Je vous en remercie.
CATHERINE : Je vous en prie. En fin de compte vous ne vous souveniez pas du tout. N'est-ce-pas ?

JOHN : Je me souvenais de vous, d'un visage, de votre voix. Ce que j'avais oublié c'était l'endroit où j'avais vu ce visage et entendu cette voix. Vous voyez, je me souvenais malgré tout.

CATHERINE : De juste assez de choses pour savoir que vous aviez oublié ?

JOHN : Peut-être. C'est quand même étrange qu'après tellement d'années on ait si peu à se souvenir... à retenir... Aucun événement n'a eu lieu ce jour-là. Si seulement on avait essayé de voler votre sac, si seulement j'avais poursuivi un voleur, le voleur de votre sac, si seulement j'avais attrapé la malaria tout seul dans mon hôtel et que vous soyez venue me soigner et puis qu'ensuite, pendant ma convalescence, nous nous soyons promenés ensemble, s'il était arrivé quelque incident de ce genre, on se serait nécessairement souvenu, mais différemment, vous comprenez ?

CATHERINE : Je comprends.

JOHN : C'est curieux que nous ne nous soyons jamais rencontrés depuis dix ans. Après tout. Nous avons sûrement un certain nombre de relations communes, et l'Angleterre est petite. Nous aurions dû nous revoir, je trouve que ça n'est pas

Éric - "Reprenez n'importe où, ça n'a pas d'importance".

Elle descend les marches de l'escalier. Il s'accroupit pendant ce temps devant l'escalier, de profil, la tête vers la cour. Elle s'accroupit devant lui, au bas de l'escalier, devant lui. Chacun a posé son texte sur le sol, devant lui, et le regarde. Silence.

Éric trouve qu'ils ressemblent à deux petits oiseaux.

Ils lisent le texte silencieusement, face à face.

Éric demande à Bruno de baisser le portrait de l'homme au chien.

Ils se sont levés. Ils tournent dans l'espace. Elle s'appuie contre le panneau en avant-scène, à jardin. Il continue de tourner quoique moins vite. Tandis qu'il décrit un large cercle, elle traverse le plateau en une ligne droite, pour rejoindre, à cour, le point diamétralement opposé à sa position initiale. Elle s'arrête. Il continue de tourner.

Ils se mettent à dire le texte, l'une en conservant la pose, l'autre en prolongeant le mouvement. Il ne la regarde pas. Elle le regarde. Elle ne le regarde plus et, à partir de "si vous voulez", elle marche sans s'arrêter, à grands pas, pour rejoindre le point à jardin exactement opposé à sa position précédente. Il s'arrête de dos, au lointain, à jardin. Puis il se remet à tourner en l'écoutant et quand il s'exclame "Quel bonheur !", il se place de dos, au fond du plateau, à jardin, au même endroit qu'il y a quelques instants. Il lève sa baguette au-dessus de sa tête.

Regarde-t-il un tableau placé très haut ?

Comment est-elle parvenue à remonter si près de lui, pour se retrouver, en ponctuant "je vous remercie" d'un tour complet sur elle-même, tout contre lui ?

Il est toujours de dos. Elle est de profil, vers la cour. Après "peut-être, peut-être", il baissa la tête pour regarder son texte.

Elle est allée jusqu'à jardin, s'appuie, de dos, contre

naturel que depuis dix ans nous ne nous soyons jamais rencontrés, jamais.

CATHERINE : Non ce n'est pas étonnant. Les circonstances de ma vie me retiennent la plupart du temps ici dans ce château auprès de ma grand-tante. Je ne vais que très rarement à Londres, et avec elle.

JOHN : Non. Malgré cela nous aurions dû nous rencontrer.

CATHERINE : Oui, c'est vrai.

JOHN : Et si cela s'était produit nous serions des amis maintenant.

CATHERINE : Peut-être oui.

JOHN : Mais le hasard a fait que cela ne s'est pas produit.

CATHERINE : Je ne crois pas tellement aux chances du hasard, quant à moi.

JOHN : Mais cette fois-là, il y a dix ans, si je me souviens bien, rien n'a dû arriver n'est-ce pas ?... je veux dire... rien d'assez frappant, d'assez déterminant... pour rendre un certain avenir commun, inévitable, vous ne croyez pas ?

CATHERINE : Je le crois. Nous étions très jeunes.

JOHN : Oui.

Il n'y a plus personne dans le château.

CATHERINE : Non, tout le monde est parti.

JOHN : Je me sens coupable de vous avoir fait revenir ici pour moi seul.

CATHERINE : Non, ne le soyez pas, ne vous sentez pas coupable, j'étais venue fermer

le panneau en avant-scène. Quand elle l'entend dire "Si seulement j'avais poursuivi un voleur", elle se tourne vers lui et le regarde. Elle est de profil. A la fin de sa réplique, elle remonte jusqu'à lui, se place contre lui toujours de dos.

Ils reprennent.

Ils montrent tous les deux leur dos au public : lui a les jambes écartées ; elle se tient droite. Sa tête l'entraîne de temps en temps légèrement en avant.

Avant qu'il ne s'exclame "Quel bonheur !", elle fait un large geste en arrière avec le buste. De même, lui, lance le mot "bonheur" dans un mouvement qui entraîne son regard vers les cintres.

À "si seulement on avait volé votre sac" il remonte vers le lointain, de dos donc.

Je ne suis pas parvenue à tout noter. Bruno a croqué plus vite que je n'ai écrit.

À "c'est curieux que nous ne nous soyons pas rencontrés", ils font le tour du plateau, d'un pas égal, en se tenant par la main.

Elle est à jardin, au fond de la scène, près de la coulisse, qu'elle regarde. Son corps est de trois-quarts face public. Elle commence le texte en s'accompagnant de nombreux mouvements des bras.

Où était-il ?

Il est au fond du plateau. Sans doute à jardin.

Était-il de dos ?

Elle est au centre du plateau pour prononcer les premiers mots de la scène. Les premières phrases sont dites en un seul mouvement, jusqu'à "Je suis venue voir" ; elle prolonge le dernier mot en allongeant le bras et poursuit ce geste tout en se mettant à avancer, selon une ligne droite, vers la coulisse à cour. À "Oui, pourquoi", il remonte, il vient vers elle depuis le fond du plateau. Il s'arrête avant le début de son texte à elle.

les portes, et j'ai entendu votre pas.

JOHN : Il y a encore de la lumière dans le ciel, regardez, dans la pièce d'eau, le coucher du soleil.

CATHERINE : Les jours sont encore longs, c'est beau.

JOHN : Vous avez de la chance d'habiter un endroit pareil.

CATHERINE : Sans doute, mais vous savez je ne suis pas ici chez moi. C'est un peu différent.

JOHN : Les arbres sont immenses le long de l'allée principale. Et les statues des femmes sont très belles, comme tout un peuple. Quand même je crois que vous avez une certaine chance d'être là. Peut-être ne le savez-vous pas vous-même.

CATHERINE : Peut-être.

Avant de dire "en fin de compte vous ne vous souveniez pas", elle se tourne vers nous lentement, centre plateau, mains en avant.

À "peut-être", ils bougent tous les deux et s'arrêtent ensemble.

Elle se cache dans la coulisse, côté cour et commence son texte ce qui arrête le mouvement que lui était en train d'exécuter vers le lointain.

Elle revient doucement sur le plateau tandis qu'il s'est immobilisé au fond, au centre, de dos. Elle évoque les Pemble et les Boyer en scandant le texte avec la main et en l'articulant sur de longues expirations. Elle est près de lui.

Avant "Quel bonheur", il lève les bras puis se baisse. Il se baisse encore davantage pour dire "j'aime bien savoir ce qui m'est arrivé". Avant qu'il ne prononce pour la troisième fois le mot "bonheur", elle l'imité, jette ses cheveux en avant.

A quel moment se sont-ils arrêtés ?

Ils se promènent ensemble en se tenant par la taille. Ils ne commencent plus le texte par son début. Ils s'arrêtent : il se tient de trois-quarts face au public ; elle est appuyée sur son épaule. Puis ils inversent l'image.

Eric leur demande de garder cette figure et cette proximité.

Ils s'étonnent de ne s'être jamais rencontrés et se vouvoient en restant très proches.

Ils se parlent en regardant tous les deux très haut dans les cintres.

Il pointe avec sa canne le haut de l'escalier ; elle le monte.

Il descend en avant-scène en même temps qu'elle se lève. Elle avance le long du mur à cour tandis qu'il brandit sa baguette. Elle se retourne une fois arrivée à sa hauteur et qu'il s'est immobilisé, le bras en l'air.

Il la cherche tête basse, sur le sol, en lui demandant : "Où étiez-vous ?". Elle est derrière lui.

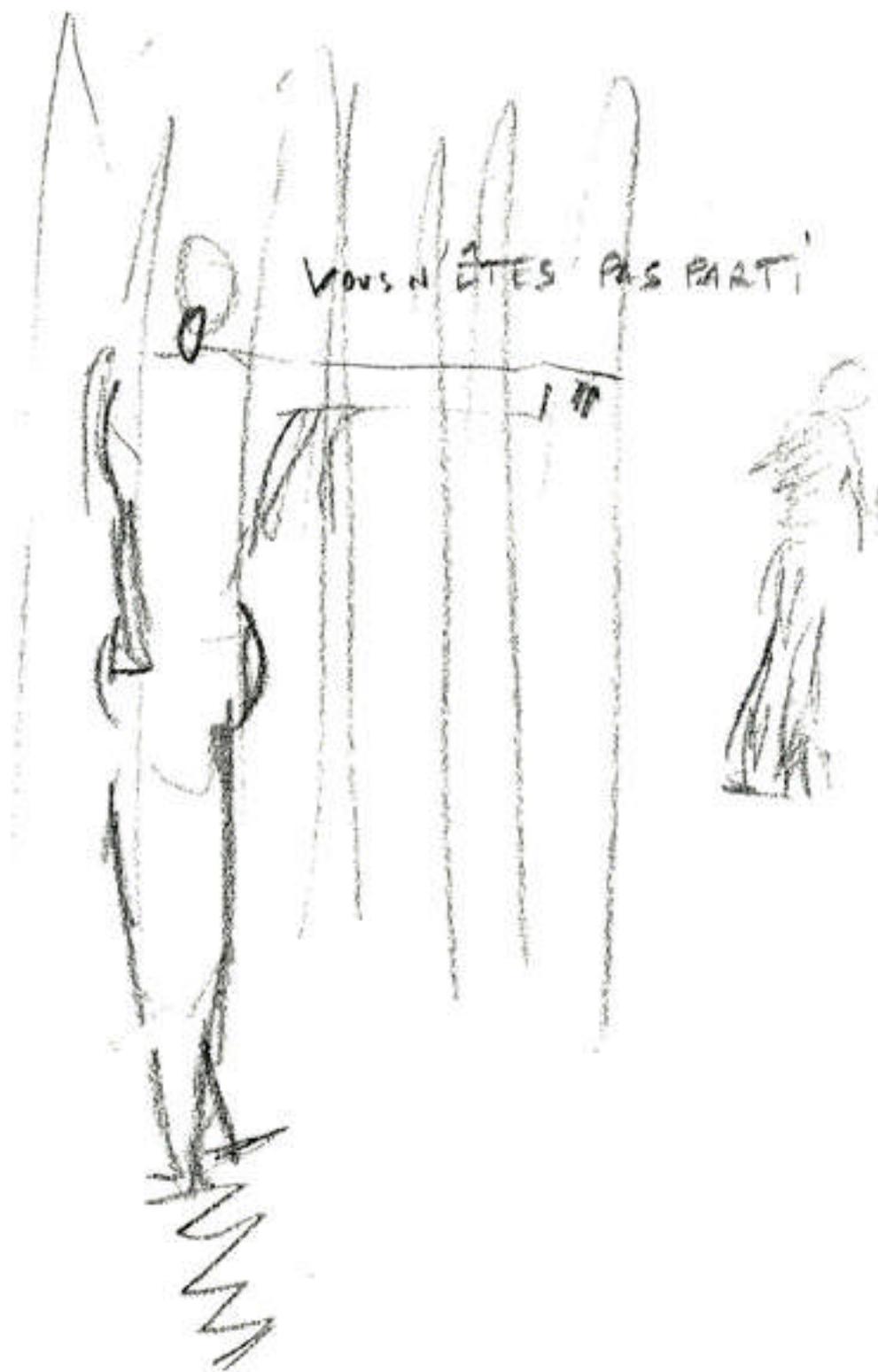
Il décrit un cercle, face public, côté jardin, dans le fond du plateau, avec sa baguette, il lui dit de regarder



dans la direction qu'il indique et lui-même suit du regard le mouvement qu'il exécute : droit devant, à cour, en l'air, vers le jardin. Il s'immobilise quand il pointe la coulisse à jardin. Elle se tient près de lui, un peu en retrait et décrit le même cercle, avec un léger retard.

Bruno peut-il encore faire partie du spectacle ? Comment travailler avec le quatrième marquis, suspendu au fond du plateau ? Comment "ouvrir" au public ? Il faudrait revenir sur ce point. Les acteurs précisent que, sur le plateau, ils ont l'impression d'être coupés de la salle.

La répétition a commencé dans un climat d'agitation, chacun sortant de la salle ou s'interrompant plus que de coutume. Cette distraction collective a permis que le texte flotte au milieu de nous et que les comédiens s'isolent, ensemble et seuls. Nous nous sommes mis à observer surtout la façon dont ils travaillaient, ce qui se passe quand ils croient, eux, qu'il ne se passe rien. Que produisent leurs connexions inconscientes ? C'est après la pause que tout a basculé : le dessin du tableau II est beaucoup plus précis. Éric a peur que les acteurs ne fixent trop vite ce qu'ils ont trouvé aujourd'hui.





e se demanda quelles conclusions pourrait tirer
 qu'elle s'il fouillait son sac, ce grand sac -
 "magic bag", on disait à la crim', dans l'
 client venait d'être englouti, comme la plu
 le un jour. Elle appliqua sa méthode d'inv
 main droite à l'intérieur pour sentir ce qui
 à son enquête aveugle se prit les doigts dans
 le poignet dans la partie la plus extérieure
 me agenda de cuir, trois rectangles de carton d
 es on glisse, au guichet des aéroports et des g
 A4 pliés et froissés, un étui à lunettes en cu
 transparente, une tablette de médicaments, vide ; u
 lèvres, avec une fermeture éclair, un
 geur, une petite cuillère en plastique.
 faire le dos rond. Quand il surgit à
 voiture, sortit d'un geste sec et définitif le
 pourrie qu'on n'a jamais le flingue !»
 r la cuvette. La porte s'ouvrit.
 ver au sol et s'arcqueboutait. Sans savoir
 ait pas encore dit Max, en esquivant la
 coup de klaxon.
 R'une erreur d'appréciation. Le sang sur le
 "magic bag" derrière la vitre de la voie
 n'est pas ce que l'on croit. La balistique
 e voyait rien. Elle essaya d'ouvrir l'
 brusquement. - "Qui est blessé ? A quelle
 pit le silence. Et l'homme se fit
 e flingue à la bouche et l'ombre qui

jeudi 30 août 201

Youtta a rêvé que Bruno était "l'homme de tous les possibles".
Ils arrivent dans un hôtel. Tout se déroule à merveille.
Elle entend Bruno dire au réceptionniste, en la montrant :
"C'est la marquise de...". Elle ne comprend pas la suite.
Il se tourne vers elle après avoir réglé les affaires.
Elle lui dit : "Mais tu sais que je ne suis pas la marquise de...".
Il répond : "Je sais mais ça nous ouvrira des portes".
En un instant, Bruno a construit deux grandes maisons,
identiques, modernes. C'est alors qu'il se met à pleuvoir.
Il s'excuse auprès de Youtta ; il est obligé de s'en
aller parce que ses constructions magnifiques dissimulent
une faiblesse : en cas de pluie, il faut rentrer les ter-
rasses.

J'interromps la rédaction du journal de répétition.

Mouvement circulaire des Bras
Mouvement circulaire parallèle
Répétition mouvements des Bras:
Prendre points de Repères en haut
à cœur, devant, derrière à l'arrière
à l'avant, derrière à l'arrière

C'est en 1901.

après l'été.

c'est le tout début de l'automne.

oui, c'est ça.

c'est dans un châteaù anglais.

il y a des meubles sombres.

