

Sommaire

Le désir du théâtre

Dossier

Carnets de création

La bête dans la jungle

mise en scène, Éric Vigner

L'esprit d'escalier

Bérenice

mise en scène, Frédéric Fisbach
et Bernardo Montet

Là

mise en scène, Benoît Gasnier

Le théâtre des cinéastes

Va savoir de Jacques Rivette

Ouvriers, paysans de Jean-Marie
Straub et Danièle Huillet

Notes dans la marge

Prometeo de Rodrigo Garcia

*Les mains d'Edwige au moment de la
naissance* de Wadji Mouawad

Une scène de papier

Inédit

Femmes de Troie – Prologue -

Matthias Langhoff

si personne n'avait plus aucun
désir pour le théâtre,
on serait comme mort, et rien ne
s'opposerait à cette mort



Théâtre s en Bretagne est subventionné par le
Conseil Régional de Bretagne et le
Ministère de la Culture et de la Communication - D.R.R.C. Bretagne



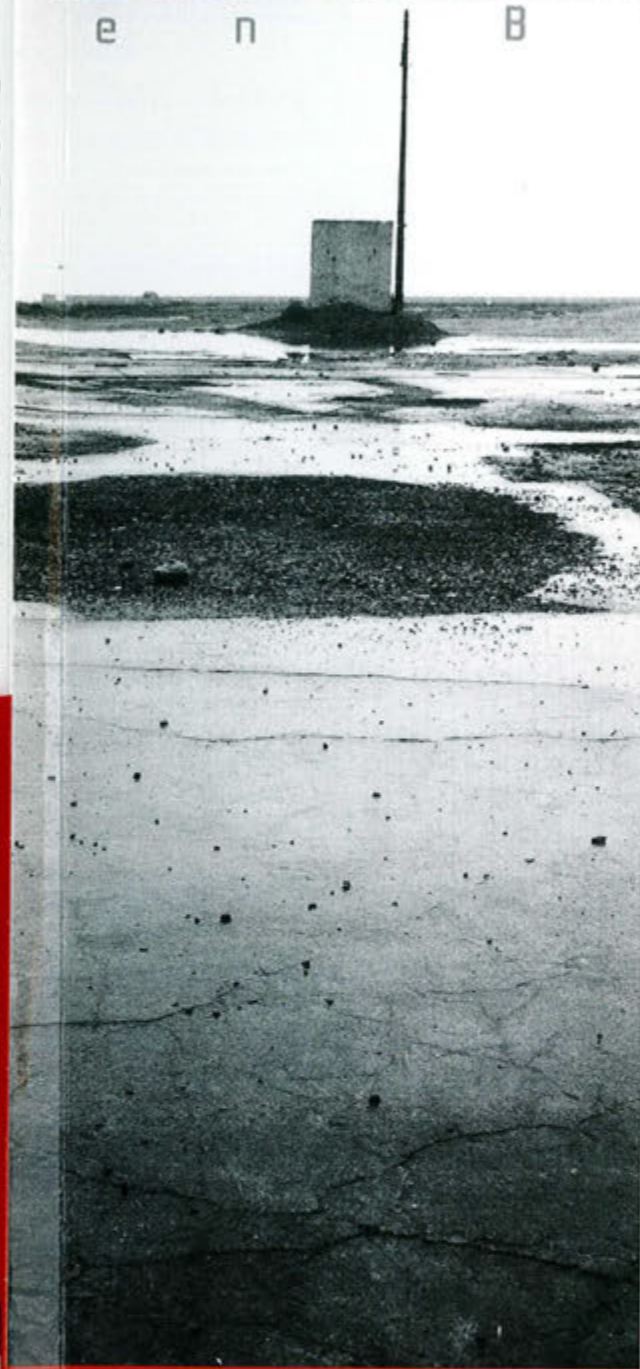
8,50€

ISSN 1251-8018
ISBN 2-86847-744-5



Théâtres

e n B r e t a g n e



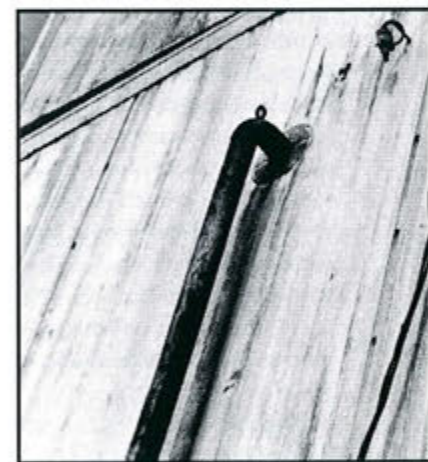
le désir du théâtre

N°13-14 • 1^{er} trimestre 2002 • 8,50€

Presses Universitaires de Rennes

c a r n e t s
d e
c r é a t i o n

documenter l'art du théâtre : toute création s'accompagne d'une abondance de notes, de croquis, de lectures, de réflexions qui la nourrissent. sans céder trop au goût contemporain de l'archive et de la conservation des traces, nous voudrions ici laisser place à quelques-uns de ces matériaux, généralement ignorés du public, qui donnent à voir ce que brecht appelait le travail théâtral : comment le théâtre travaille, par quels moyens le théâtre nous travaille.



d é c o u v r i r l e t e x t e r e c o u v r e r l a v o i x

s a b i n e q u i r i c o n i

En 1993, Éric Vigner met en scène, avec un groupe de jeunes acteurs du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, *La Pluie d'été* de Marguerite Duras. En novembre 2001, il crée, au CDDB-Théâtre de Lorient, qu'il dirige, *La Bête dans la jungle*, adaptation d'une nouvelle d'Henry James que la dramaturge a co-signée avec James Lord.

Par ce choix, il entend prolonger sa première rencontre avec l'œuvre durassienne. Il veut poursuivre l'exploration de la dynamique de l'écrit, renouer tout à la fois avec une thématique et un processus. Il ne s'agit pas d'un nostalgique retour en arrière mais plutôt d'un passage, au cours duquel se rediscute l'héritage de la première expérience, décisive, initiatique, et s'éprouve ce qui, depuis, a changé, s'amorce ou s'affirme. *La Bête dans la jungle* permet donc d'ébaucher un bilan et de développer des désirs, des plaisirs esthétiques nouveaux.

Emblématiquement, à la jeune troupe du Conservatoire National Supérieur succèdent deux comédiens confirmés, que le metteur en scène a déjà eu l'occasion de diriger : Jutta Johanna Weiss et Jean-Damien Barbin¹.

Les retrouvailles avec Marguerite Duras s'opèrent à travers une œuvre dont l'écrivain n'est pas l'auteur d'origine ni la seule signataire.

La pièce a d'abord été construite par James Lord à partir de la nouvelle d'Henry James achevée en 1903. Entre 1961

et 1962, Marguerite Duras élabore deux versions françaises en collaboration avec l'adaptateur. L'une d'elles est créée en 1962. Enfin, en 1981, la dramaturge opère à nouveau des transformations moins structurelles que rythmiques et syntaxiques. James Lord participe aussi au travail mais les deux écrivains sont loin d'être d'accord sur les modifications adoptées.

L'année suivante, *La Bête dans la jungle* est jouée par Delphine Seyrig et Sami Frey, sous la direction d'Alfredo Arias, au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. Ce dernier état du texte est publié dans le Tome III du *Théâtre*² de Marguerite Duras mais avoue toujours, en ajoutant au nom de la dramaturge ceux d'Henry James et de James Lord, des responsabilités partagées, une dynamique palimpsestueuse.

Ainsi, *La Bête dans la jungle* est le fruit de deux genres littéraires — une nouvelle, une pièce —, de deux langues — l'anglais et le français — et d'une superposition de plusieurs strates d'écriture — le texte original étant recouvert par trois adaptations.

Cependant, on peut avancer que son inscription dans le corpus des œuvres durassiennes vouées à la scène n'est pas usurpée.

À première vue, de multiples points communs unissent l'univers de la dramaturge à celui du novelliste américain si bien qu'il est permis de penser que l'un a influencé l'autre.

C'est d'ailleurs en 1982 qu'est publiée *La Maladie de la mort*³, texte hybride dont la mince trame narrative rappelle la situation imaginée par James : persuadé d'être promis à un destin extraordinaire, John Marcher confie cette prémonition à Catherine Bertram (elle s'appelaient May dans la nouvelle), qu'il connaît à peine. Cette dernière accepte de partager le secret, d'attendre platoniquement avec lui l'avènement de cette « chose » qui surgira peut-être de la jungle, comme une bête. Cependant la révélation que John Marcher aura de lui-même en passe par l'épuisement, l'effacement, la mort de Catherine Bertram. Au terme de la pièce, l'homme découvrira avec horreur de quelle nature était ce destin, qui s'est déjà accompli sans qu'il en ait eu conscience, cette histoire que son « narcissisme », précise une didascalie, ne lui a pas permis de vivre. Il faudra qu'il se reconnaisse en un autre homme, « son analogue inoubliable », pour qu'il sorte de son aveuglement et que le bondissement de la bête marque le terme de l'apocalypse.

Si Marguerite Duras retient et développe parfois les choix du novelliste, c'est dans la mesure où ceux-ci concourent à son projet d'un « théâtre de la lecture ».

Aussi, dans la pièce, la « voix » s'impose-t-elle comme un motif récurrent mais elle est surtout le moyen du processus qui mène John Marcher à la révélation de lui-même : Catherine Bertram répète souvent les affirmations de son interlocuteur, reprend ses mots tout en leur imposant un tour interrogatif, transforme les

pronoms trop possessifs ou personnels en de généraux indéfinis. De cette façon, elle renvoie l'homme à son propre discours, corrige insensiblement ses propos, modifie ses trajectoires, sème le doute quand il croit tout comprendre, le guide mais sans pour autant lui livrer la solution du mystère, qu'elle entrevoit bien avant lui. Si elle le protège de la bête, c'est donc essentiellement par une dynamique dialogique : Catherine Bertram est une voix opératoire, qui transforme le personnel en général, l'aveu intimiste et anecdotique en parole intime et circulante. Dans le même moment, elle insuffle à la pièce des effets de ressassement,

d'échos ; elle est responsable de sa cohésion rythmique et phonique. C'est ainsi que Marguerite Duras a développé le discours attribué à la femme et traduit, par une posture dans le système d'énonciation, le « dévouement » de May à la cause masculine de la nouvelle.

John Marcher peut alors dire à Catherine Bertram :

« — Votre voix est celle de la loi. Si j'avais une loi, si elle s'était adressée à moi, elle aurait eu votre voix⁴ ».

Si Catherine Bertram est une loi, c'est donc seulement en tant que sujet parlant. L'homme lui attribue le rôle d'une pythie, d'un sphinx — dit le texte de James —, d'une sirène bienfaisante, mais il ignore de son corps la chaleur et la sensation, les symptômes de la maladie qui le ronge. Il ne perçoit la présence du féminin que par la voix, cet entre-deux du corps et du discours.

En fait, l'empathie verbale par laquelle les paroles de Catherine Bertram se constituent s'établit comme un pacte scripturaire : la femme opère à haute voix une lecture de John Marcher, mais cette lecture est une exégèse blanche, qui répète ses dires sans les interpréter, sans les éclaircir, et la posture de la locutrice est induite par ce que lui fait entendre son partenaire. John Marcher, l'émetteur, peut à son tour devenir un lecteur : il acquiert lui aussi, à la fin, la

ce qu'on entend
c'est une parole
désappropriée

capacité de déchiffrer son destin. *La Bête dans la jungle* raconte donc l'effacement des personnages — de Catherine Bertram puis de John Marcher — par une opération vocale qui travaille le corps du texte

Jamesien jusqu'à l'avènement d'une seule voix, voix qui lit l'épilogue du drame et qui peut, comme le propose une didascalie, être autant celle de l'acteur, devenu récitant, que celle d'un autre homme. Ce qu'on entend, au terme de la pièce, c'est une parole désappropriée dont aucun sujet parlant n'a la responsabilité : l'histoire secrète, les confidences sont devenues des « on dit ».

Et l'opération renvoie finalement au travail de transmodalisation initial.

Quand Marguerite Duras affirme qu'elle désire un « théâtre de la lecture », elle assigne donc à la voix une

place prépondérante : le travail de ses acteurs se définirait comme un glissement du subjectif au général, un ébruitement du texte qui participe à plein de l'exécution du livre. La mise en voix consume l'œuvre tout en lui insufflant la direction nécessaire pour qu'elle devienne parole, allant à la rencontre de ceux qui écoutent. Cet acte d'oralité devrait permettre, selon Duras, la circulation du désir. Ainsi la voix compléterait, de par sa mobilité, la fonction haptique des regards.

L'écriture de Marguerite Duras ne procède pas seulement d'un « voir » comme le certifient plusieurs textes de l'écrivain. Elle est tout autant la conséquence de ce qu'elle entend, de la résonance en elle des mots qu'elle articule, que d'une qualité d'écoute, d'une façon de tendre l'oreille, de sa fascination toujours avouée pour la voix de certains comédiens. Si le phrasé particulier de l'auteur reste gravé dans les mémoires de nombre d'acteurs, à l'inverse, Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Matthieu Carrière et Axel Bougousovsky, pour ne citer que les plus fidèles, ont marqué les textes de leur empreinte vocale.

Dans *La Bête dans la jungle*, le fait est revendiqué.

En exergue de l'adaptation publiée en 1981, Marguerite Duras explique en effet que « [...] tous les textes, dialogues, prologue, épilogue, descriptions des décors, ont d'abord été dits à voix découverte et enregistrés.

Le livre, ici, c'est le report de ces lectures qui ont été faites à partir de la première adaptation, celle de 1962.

On a respecté le plus qu'il a été possible les dérivations du texte et le mouvement de la voix⁵ ».

Ce sont Delphine Seyrig et Sami Frey qui se prêtaient à ces lectures. Après la transmodalisation opérée par James Lord et Marguerite Duras, s'opère une transvocalisation qui apparaît dans le texte de diverses manières, si l'on compare la version de 1961 avec celle de 1982⁶.

On peut dire que, dans la dernière adaptation, tout est gardé et tout est recouvert : un processus de dé-signification est à l'œuvre. Il opère en redistribuant de façon incongrue des mots-clés, dans le texte. Il se fonde aussi sur

une mise en relation inédite de certaines images employées par James et d'éléments ajoutés par les adaptateurs. Cependant, ce n'est pas la structure d'ensemble que le travail à « voix découverte » a modifiée : il faut aller chercher au cœur du texte prononcé la nature des « dérivations ».

Des répétitions de mots (« force », « peur », « store blanc ») élargissent les rythmes, appauvrissent la langue tout en donnant l'impression que la syntaxe devient plus complexe. Les phrases s'allongent, se développent selon un système d'échos, elles se fracturent en courts groupes de souffles.

Les effets d'échos ont pour corollaires la suppression de certains liens logiques à l'intérieur d'une même unité de sens et l'ajout de temps et de silences. Ces suspens correspondent parfois au retrait d'un passage de la première version théâtrale. Le palimpseste inscrit alors en creux la trace de l'œuvre antérieure. Le texte garde tout autant les stigmates de ce dont on se souvient que de ce qu'on a oublié.

Enfin, parmi les transformations les plus flagrantes, on peut noter un « oui » lancinant qui marque le départ de nombreuses répliques et constitue moins une réponse adressée au partenaire qu'une marque de compréhension, de compassion. C'est le signe extérieur d'un accord intime. De même, les prénoms « John » et « Catherine » ont été ajoutés à plusieurs endroits. Mais ils ne sont pas dits pour s'assurer de l'écoute du partenaire. Leur fréquent retour insuffle aux énoncés du rythme et des propriétés sonores.

Si l'œuvre, telle qu'elle s'offre aux acteurs d'Éric Vigner, réveille les voix de Sami Frey et de Delphine Seyrig, c'est moins par les sons qui constituent les phrases (d'une version à l'autre le vocabulaire a peu changé) que par le travail de l'oralité que l'écrivain a entériné en pratiquant des ajouts, des répétitions, des suppressions.

Comment est-il possible de prononcer un texte qui conserve la trace non plus seulement des trois auteurs mais aussi des acteurs de la représentation de 1982 ? Jusqu'à quel point les voix de Sami Frey et de Delphine Seyrig sont-elles et restent-elles assez audibles pour pouvoir induire le

travail de reprise ? Dans quelles mesures Jutta Johanna Weiss et Jean-Damien Barbin sont-ils influencés par elles ?

Il apparaît, dès le début des répétitions, que l'empreinte laissée par les comédiens de Marguerite Duras est prise en considération par les acteurs d'Éric Vigner.

Jean-Damien Barbin affirme d'emblée qu'il « entend », à proprement parler, ses prédécesseurs. Or ni lui ni sa partenaire n'ont vu les représentations, pas plus que le film réalisé par Benoît Jacquot à partir du spectacle. La remarque se réfère donc à un souvenir des voix d'origine qui s'est constitué à d'autres occasions et qui est ravivé par le phrasé du texte, le mouvement syntaxique, la répartition des respirations et des groupes de souffles à l'intérieur des phrases. Ainsi l'acteur peut-il dire qu'il « entend » en lisant. Il dénonce aussi par là ce qu'il ne peut pas entendre, ce qui gêne le début de son travail : sa propre voix de lecture intérieure est recouverte, empêchée par ce souvenir. C'est pour cette raison qu'il refuse catégoriquement d'écouter tout enregistrement des représentations alors qu'il ne refuserait pas de regarder des photographies du spectacle.

En effet, une empreinte visuelle ne perturberait en rien la relation particulière qu'il doit créer avec le texte pour pouvoir le jouer. Si l'image arrêtée permet de scruter un moment de la mise en scène, elle ne peut donner qu'une idée approximative du jeu des acteurs et elle certifie que ce qu'elle ravive est mort ; au contraire, la puissance vibratoire des voix rappelle le corps dans sa fonction organique, convoque le mystère de la présence. Un enregistrement sonore restitue un instant de la représentation comme un mouvement, une pratique de la modulation et de la variation. De plus, la fiabilité de la retransmission ne dépend que de la qualité de l'équipement et de la manipulation technique alors que l'œil du photographe oriente toujours la perception de l'univers scénique.

Quand les répétitions commencent, les acteurs se sont donc construits, au fil de leurs premières lectures, intimes et

solitaires, le souvenir d'une représentation qu'ils n'ont jamais vue. Ils ont reconstitué d'eux-mêmes la rencontre entre l'écriture et les timbres si particuliers et si familiers de Delphine Seyrig et Sami Frey. Leur mémoire de spectateurs tout comme le processus inhérent au texte ont rendu possible cette opération. Mais il est peu probable que ce qu'ils disent « entendre » corresponde à ce que le public du TGP a entendu. Lorsque les comédiens désignent les « voix » qu'ils perçoivent intérieurement, ils font l'aveu d'une mémoire inventée et très personnelle, d'un travail de mythification aux effets plus tenaces et plus intimidants que n'importe quelle retransmission visuelle ou sonore.

D'une certaine façon, cependant, ils ont déjà établi avec le texte un dialogue inconscient qui sollicite à la fois leurs réminiscences et leur imaginaire.

la puissance vibratoire des voix rappelle le corps dans sa fonction organique

Une autre constatation permet d'avancer que le travail ne peut ignorer les indices qui trahissent la participation vocale de Sami Frey et Delphine Seyrig à l'élaboration du texte.

Alors qu'ils ne connaissent pas la version de 1961, Jutta Johanna Weiss, Jean-Damien Barbin et Éric Vigner se

heurten, dès les premiers jours, aux endroits du texte qui correspondent à des ajouts, des retraits, des modifications opérées par la seconde main durassienne et la « seconde voix » des acteurs. Quelque chose résiste à partir de quoi les débats s'engagent et les questions naissent. Le travail de « report des lectures enregistrées » empêche que la parole se développe en un flux continu et homogène. Comment avancer, dès lors, sinon en s'appuyant sur ces fragments du texte, ces aspérités, ces détours qui ralentissent, empêchent le drame, qui retardent le début de la fable et obligent à mener régulièrement des exercices à la table pour mesurer les respirations, les longueurs de phrase, placer la voix, trouver le souffle qu'il faut.

De plus, au moment où ils commenceront à dire leur texte de mémoire, il leur arrivera de commettre des erreurs intéressantes : ils formuleront parfois une phrase non telle

qu'elle est écrite dans la version de 1982 mais telle qu'elle se donne dans celle de 1961. Est-ce à dire que la première adaptation constitue une sorte de degré 0 de l'écriture, d'état premier, affranchi des traces des voix inaugurales, « dévocalisé », en quelque sorte ? Faut-il en conclure que l'écriture palimpseste rend toujours audible l'hypotexte ? Pour les comédiens, qui contournent ainsi le chemin imposé à l'intérieur du texte par les voix initiales, cette difficulté de mémorisation se révélera toujours très significative : s'ils n'ont pas le texte « en bouche », c'est qu'ils n'ont pas adopté la bonne posture, qu'ils ne jouent pas *La Bête dans la jungle*, que leur échappe ce que l'écriture charrie d'irréductible au sens.

Le retrait des liens logiques, à certains endroits, pose aussi problème. En effet, le travail à la table qu'Éric Vigner mène avec ses acteurs est fondé sur une recherche d'ordre phonique, rythmique ; de plus, tous traquent les paradoxes, les lacunes afin de tisser le continuum de la représentation à partir d'associations d'images, d'idées et de musique, afin de construire une cohérence secrète, un code interne qui s'articule au sens mais en perturbe la rigueur. Marguerite Duras ne désavouerait pas un tel labeur qui tente de sonder l'origine, l'inconscient de l'œuvre. Or, certains extraits de *La Bête dans la jungle* rendent l'exploration impossible et superflue : il apparaît que ce qui est dit ne vaut que si l'on en fait entendre l'agencement logique et rhétorique, si l'on supplée à l'absence de connecteurs par une intonation éclairante. Le mouvement de l'écriture, les mots ne créent pas d'images, n'évoquent rien de plus — et rien de moins — que l'effort de chaque personnage, de John Marcher surtout, pour se tenir à distance de l'autre. Ils sont des moyens de détournement, d'évitement du mystère irrationnel qui fonde la relation. Le film de Benoît Jacquot démontre que ce sont les acteurs qui comblaient les lacunes et insufflaient le sens absent par leur intonation. Jean-Damien Barbin et Jutta Johanna Weiss s'y résolvent finalement.

Cependant, il leur faut surtout oublier les voix anciennes pour imposer les leurs.

Ils accomplissent pour cela de fréquentes lectures, qui alternent avec le travail sur le plateau. Il semble alors que trouver sa voix nécessite de développer une certaine écoute.

Éric Vigner ponctue ses explications et ses indications de longues citations du texte, qu'il articule lentement comme s'il voulait en percevoir la résonance, l'exposer au devant de lui et des acteurs.

Jean-Damien Barbin demande à entendre plusieurs fois un enregistrement de Jutta qui dit le prologue de la pièce, elle-même ayant procédé à ces essais pour s'appropriier le texte. En outre, au fur et à mesure des répétitions, il parle de plus en plus bas. Certains jours, on l'entend à peine. Le corps adopte aussi une position discrète : il est souvent allongé par terre, dans la travée qui sépare la salle d'un podium de bois allant de la cour au jardin, en avant de la scène. Il échappe parfois aux regards des observateurs. La voix, aussi faible soit-elle, est ce qui continue de se perce-

ce qui est dit ne vaut que si
l'on en fait entendre
l'agencement logique
et rhétorique

voir lorsque, parfois, on ne voit plus du tout le corps, qu'il s'est immobilisé. Elle gagne en gravité, en souplesse, en douceur. Elle effleure les lignes du manuscrit si bien que mots, sons, syllabes ne parviennent plus que partiellement à ceux qui écoutent. Du texte, on repère essentiellement la force des consonnes, de temps en temps un fragment plus articulé que les autres ; l'écriture flotte, sans trahir l'effort des organes qui participent de son flux, sans direction. L'acteur ne parle que pour lui-même, comme si ce moment du travail exigeait le retrait, s'accommodait de presque rien, à partir de quoi il cherche en se concentrant sur les résonances du texte en lui, son départ. Il déchiffre, non par une profération publique qui exhiberait les mots mais par le murmure qui file les phrases, les énonce en douce, jusqu'à l'étranglement parfois du son dans la gorge, jusqu'au silence. Parler plus fort générerait cette lecture conduite pour lui faire de l'effet. Ne pas parler du tout, ce serait rester la proie d'au-

tres voix éveillées par le texte. La voix basse accomplit ainsi un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur du corps. Elle impose le temps d'une attente partagée. Car l'acteur s'efface, opère une disparition volontaire, cherche le passage vers une autre voix, plus lente à venir, voix qui prendra en compte tout l'espace, convoquera le public, voix définitive, effigie de la première, qui gagnera en puissance pour qu'on l'écoute quand l'autre, indigente, se taisait presque pour qu'il puisse entendre le texte.

De cette timidité vocale naît parfois un geste : la main du comédien sculpte l'espace, ne suit ni le son ni le sens, mais épouse le rythme en articulant un mouvement continu qui évolue, change de direction, trouve les points de départs de sa métamorphose chaque fois que les poumons demandent de l'air. Le hiéroglyphe est indéchiffrable. Éric Vigner fait remarquer le geste : c'est ainsi que les acteurs devraient toujours bouger pendant la représentation. La main qui dessine dans l'espace a pallié le manque de ce que la voix basse ne rend pas encore tout à fait sonore, de ce qu'elle a laissé faire à l'intérieur du corps, de ce qu'elle frôle sans force. Le geste exécute ce qu'elle ne peut, ne veut plus ou pas encore porter. Quand la voix s'éteint, quelque chose du travail de la voix passe ailleurs.

L'entreprise de Jean-Damien Barbin est donc tout à la fois une façon de trouver l'origine du geste et de la parole et une manière de mémoriser son texte à blanc, sans intention, en recouvrant progressivement les timbres des acteurs de la représentation de 1982. En ce sens, il se prépare à une progressive montée de volume, qu'il pratique parfois quand, sur le plateau, il commence à « jouer ». Au cours d'une même scène il peut d'ailleurs revenir à un état de latence vocale, tout autant que physique, qui signale une perte de repères, une interrogation. L'acteur, à nouveau, attend.

Jutta Johanna Weiss, quant à elle, travaille d'abord à haute et intelligible voix. Peut-être cela est-il possible parce qu'elle connaît déjà son texte par cœur.

Mais sa tessiture est sensiblement plus aiguë que celle qu'elle utilisera pendant les représentations.

Chaque phrase constitue une unité : l'actrice place d'abord sa respiration de façon à pouvoir, par longues émissions vocales, parfois d'un seul souffle, émettre une séquence signifiante. Elle articule beaucoup. Son accent autrichien rend l'exercice précautionneux et laborieux mais c'est ainsi qu'elle infiltre la langue pour en accidenter plus encore le relief, en définir les pleins et les déliés. À l'intérieur des phrases, donc, elle creuse, désarticule le *continuum* en forçant les mouvements du texte.

On a l'impression qu'elle opère à l'inverse de son partenaire : le travail à la table, pour Jutta Johanna Weiss, est un moyen de se concentrer sur son énonciation, de porter la voix devant elle, de façon « extérieure », technique et musculaire, d'opérer à froid une découverte et une écoute de ce qu'elle a déjà mémorisé.

Son visage est levé, toujours tourné vers le public. Elle se tient le plus souvent assise sur le podium, entre la scène et la salle. De la main et du bras droit, elle accompagne le trajet du texte, elle développe un geste à chaque phrase puis l'abandonne. Lors des répétitions sur le plateau, elle continue à prolonger, souligner ainsi les dérivations du texte ;

le mouvement gagne alors très vite l'ensemble du corps, les jambes en particulier, qui bougent vite, toujours à demi-ppliées, de haut en bas. Elles dansent les hésitations, continuent de scander le rythme quand la voix se suspend. Le mouvement du corps participe de l'instrumentation du texte. La partie inférieure marque le contrepoint rythmique tandis que les membres supérieurs dessinent des accidents de la mélodie. Pour diriger Jutta Johanna Weiss, il arrivera à Éric Vigner de commenter, de désorienter, d'accélérer le jeu des bras, de l'interdire même. Les injonctions déroutent l'intonation, déplaceront la voix, changeront la relation au texte de façon radicale.



Progressivement, l'actrice trouve sa voix, extrêmement grave et basse, opérant les mêmes variations que celle trouvée lors du travail à la table, mais de manière plus ténue. La gravité donne de la discrétion à la matière sonore. Les gestes ont disparu, comme si l'énergie, l'effort qu'ils nécessitaient étaient désormais contenus, intériorisés, eux aussi.

Éric Vigner n'invite jamais ses comédiens à un travail vocal explicitement organisé et énoncé. S'il lui arrive de porter un commentaire sur leur phrasé, leur volume, leur tessiture, leur puissance, c'est toujours en les considérant comme révélateurs d'une posture intérieure plus ou moins pertinente, il n'intervient jamais sur le processus technique de vocalisation. C'est l'ensemble des répétitions — à la table ou sur le plateau —, ce sont les remarques formelles ou syntaxiques, les déplacements dans l'espace, les intentions de jeu qui vont influencer sur le phénomène. Les seules exigences formulées à la fin du premier mois de travail porteront sur la relation entre la voix et la scénographie conçue par le metteur en scène.

Au second tableau de la pièce, les acteurs traversent un immense rideau, constitué de perles de bambous, et qui épouse les dimensions du cadre de scène. Ils jouent désormais derrière cet écran peu opaque qui permet de les entr'apercevoir. Séparés, éloignés des acteurs, on a soudain besoin de les entendre mieux, qu'ils se rapprochent par le flux de leur parole, comme si le grain de la voix pouvait compenser la perte de ce que l'on perçoit quand l'œil rencontre le visage.

Les comédiens, eux aussi, avouent leur trouble : ils ne savent plus, une fois qu'ils sont passés de l'autre côté, pour qui ils parlent ; ils ont l'impression d'être coupés du public. Leur difficulté de perception se traduit immédiatement, sur le plan vocal. Éric Vigner les encourage alors à s'imposer davantage au cœur du dispositif scénique, en faisant en sorte que leurs voix « créent des espaces de réso-

nances » : ils doivent construire leur parcours physique, choisir leurs directions en fonction des sensations provoquées par les émissions de sons.

des espaces de résonances

Lorsqu'il arrive au metteur en scène de préciser qu'il « n'entend pas le texte » ou qu'il « l'entend », il ne s'agit pas d'une remarque portant sur la hauteur des voix, sur l'articulation ou sur l'intention

psychologique qui motive l'énoncé. Il désigne par là non la capacité organique de la voix à se faire entendre mais sa compétence à restituer, à épouser la gestualité, la physique du texte. La voix fait ou ne fait pas « entendre » « quelque chose » qui n'est pas de nature sentée ni palpable mais renvoie à ce que l'écrit peut concentrer en lui de mouvements, d'images, de déplacements, d'énergie. De plus, le metteur en scène invite, par ses formules lapidaires, à installer une certaine relation avec les spectateurs : la façon de parler des acteurs doit favoriser, créer l'écoute nécessaire au public. Il apparaît dès lors que moins la voix révèle d'intention d'adresse et mieux on fait « entendre le texte », c'est-à-dire qu'« entièrement prononcé », sans autre enjeu que celui de rendre perceptible ses propriétés musicales, ce dernier est « exposé », il flotte, il résonne, oblige l'auditeur à s'en saisir, à le faire parler en soi, pour soi, quand les bouches autorisées à le dire à haute voix se sont tues. Ce que Jean-Damien Barbin et Jutta Johanna Weiss cherchaient

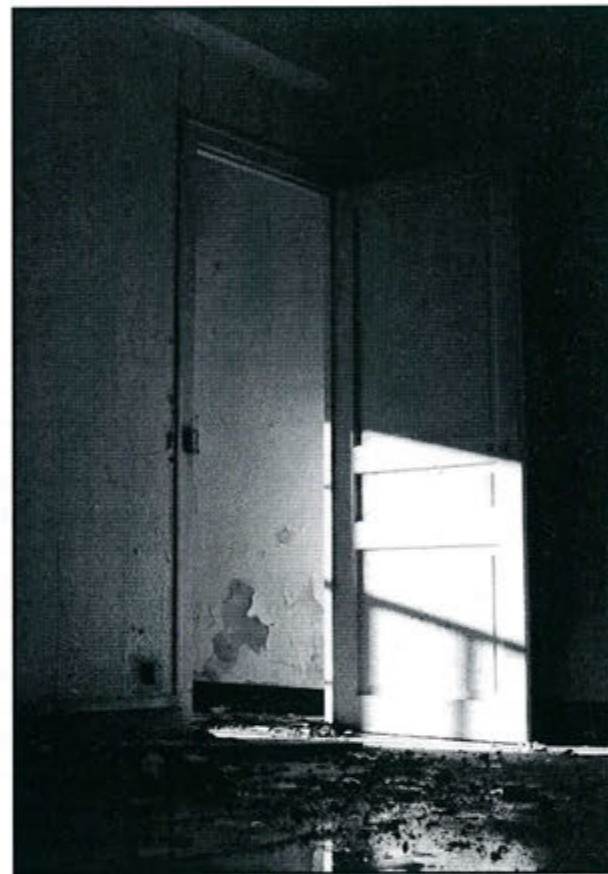
la façon de parler des acteurs doit favoriser, créer l'écoute nécessaire au public

pour eux-mêmes pendant les répétitions devient le projet de l'ensemble de la représentation.

Il est donc une voix de répétition, qui ne se confond ni avec un échauffement technique ni avec le murmure rapide des acteurs quand ils font une italienne. C'est une voix d'une autre nature, intime, une voix de recherche, de lecture intérieure, qui « blanchit » l'écriture. Et le théâtre de la lecture, tel que Marguerite Duras le propose, voudrait faire entendre surtout cette voix, élever celle qui, d'habitude, se tait, se cache, s'éloigne au fur et à mesure des représentations, toujours endeuillée.

Car pour pouvoir jouer *La Bête dans la jungle*, les acteurs recouvrent jour après jour de leur timbre celui de Delphine Seyrig et de Sami Frey, celui de Marguerite Duras, aussi, d'une certaine manière. S'il leur faut acquiescer aux dérivations, aux silences, aux respirations inscrites, les mener à la lumière, ils oublient cependant peu à peu le grain des voix légendaires, dissocient la trace écrite et son ancienne enveloppe sonore. Leurs voix, pour se mettre à résonner, ont dû se rendre sourdes.

1. Il avait déjà réuni Jutta Johanna Weiss et Jean-Damien Barbin pour *Rhinocéros*, d'Eugène Ionesco, mis en scène au CDDB-Théâtre de Lorient en 2000.
2. Marguerite Duras, James Lord, *La Bête dans la jungle*, d'après Henry James, 1981, in *Théâtre, III*, Gallimard, 1984.
3. Marguerite Duras, *La Maladie de la mort*, Minuit, 1982.
4. Marguerite Duras, *Théâtre, III*, op. cit., p.56.
5. *Ibid.*, p.11.
6. Le manuscrit dactylographié de la version de 1961 peut être consulté à l'IMEC.



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

Avec
Jutta Johanna WEISS
(dite Youtta)
et
Jean-Damien BARBIN

Création au CDDB-Théâtre de Lorient le 17 octobre 2001
Production CDDB - Théâtre de Lorient

La bête dans la jungle

| | |
|-------------------------------|---|
| Mise en scène et scénographie | Éric VIGNER |
| Assisté de | Bruno GRAZIANI |
| Dramaturgie | Sabine QUIRICONI |
| Costumes | Paul QUENSON |
| Lumière | Christophe DELARUE |
| Son | Xavier JACQUOT |
| Maquillages | Soizic SIDOT |
| Réalisation des costumes | Marie-Françoise THOMAS |
| Couturières | Ean Hong BING, Marie-Brigitte TRÉVIDIC |
| Habilleuse | Laurence REVILLION |
| Régie lumière | Sophie GUÉGAN |
| Électricien | Olivier LE GOURRIEREC |
| Régie son | Frédéric LAÛGT |
| Régie plateau | Jean-Pierre BANEY, Didier CADOU, Uriell OLLIVIER, Éric RAOUL |
| Construction décor | Didier CADOU, Éric RAOUL, Bruno ROBIN et Julie BRAIVE, Christine BING, Émilie BING, Baptiste BUREAU, Damien CHAPEAU, Jean-François GRAIGNIC, Elsa LE BERRE, Uriell OLLIVIER, Damien VAIDS |
| Régisseur général | Joseph LE SAINT |
| Photographe | Alain FONTERAY |
| Stagiaire son | Clément BRAIVE |

Remerciements à la Voilerie Tonnerre à Lorient, à la société Le Flécher Bois au Faouët,
au zoo de Pont Scorff, à Michel Brouard, François-Henry Labey, Claude Nature (taxidermiste), Paul Le Saint.

cahier de répétitions, extraits

s a b i n e q u i r i c o n i

lundi 29 juillet 2001

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 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. (p. 36) [...]*

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 ce passe dans un théâtre à un moment donné quand des gens font du théâtre, si on le fait sentir ce que c'est ça eh 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 ennuie 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, 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 [...] (p. 44)

Comme dans toute l'œuvre de Duras il y a un moment initial, ce moment initial c'est un sentiment et sur ce sentiment tu peux construire toute une œuvre. 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 qui est concrètement le secret quoi... On va pouvoir rentrer plus à l'intérieur du théâtre. Tu vois ce que je veux dire ? (p. 54)

[...]

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 ? (p. 64)

[...]

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. À 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 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'il se parle 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 marquis 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'aire 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 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. (p. 66-70)

[...]

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 revoit, 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 ».

[...]

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 de l'ordre de l'excès : la multitude

des tableaux dans l'espace, les couleurs et la diversité des costumes... (p. 92-94)
[...]

mardi 14 août 2001

Essais, déception, on n'entend rien.

« 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 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...

[...]

vendredi 27 août 2001

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 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.

[...]

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 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 ?

[...]

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.

[...]

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 leur parcours à partir d'une vision extérieure de l'espace.

[...]

vendredi 24 août 2001

Pas de répétition.

Éric 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

mardi 28 août 2001

[...]

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 rambarde du grand escalier, en haut duquel elle s'était assise. Elle regardait loin devant elle, fixement. La diagonale de ses tibias longeait 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.

[...]

Elle revient doucement sur le plateau tandis qu'il s'est immobilisé au fond, au centre, de dos. Elle évoque les Pemble et le 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.

À 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.

Éric 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.

Montage réalisé par Marie-Madeleine Mervant-Roux et revu par l'auteur.

Le Cahier de répétition (CDDB, 2001) est disponible au CDDB-Théâtre de Lorient. Outre le texte de S. Quiriconi, il comporte des croquis de Bruno Graziani, des planches de costumes de Paul Quenson, des photographies d'Alain Fonteray. Les documents sont utilisés sont de Xavier Jacquot. La directrice artistique est Bénédicte Vigner. La réalisation graphique est de Florence Noury et Bruno Graziani.

cahier de croquis, extraits

bruno graziani



Croquis sur la lumière. C'est la première répétition en costume après 2 mois de répétitions. On retrouve la figure de l'homme allongé du premier tableau et les premières répliques du texte.



"PASTERS, NON PASTERS!"

INTERUPTION

ERIC TROP DE VOUS ENTENDU.

C'EST LA FIGURE QUI EST THÉÂTRAL.

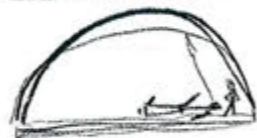
HIER VOUS AVEZ FAIT COMME

UNE ITALIENNE ET C'ÉTAIT ÇA!

15h10 REPRISE



ATTENTE, REGARDEZ LA VILLE, SUR LE PADIAT.



"C'EST LE GUY MARQUIS ..."



NOUS ALLONS
P. RÉJOINDRE
LES AUTRES
vers elle



sur mille
pieds joints

"vous regardez les est hommes,
à l'heure marquis"

Notation de mise en scène sur
le tableau I et les premières
répliques du texte.

Mardi 12 Septembre
Tableaux



ERIC LA VENUS A LA
FOURRURE ---

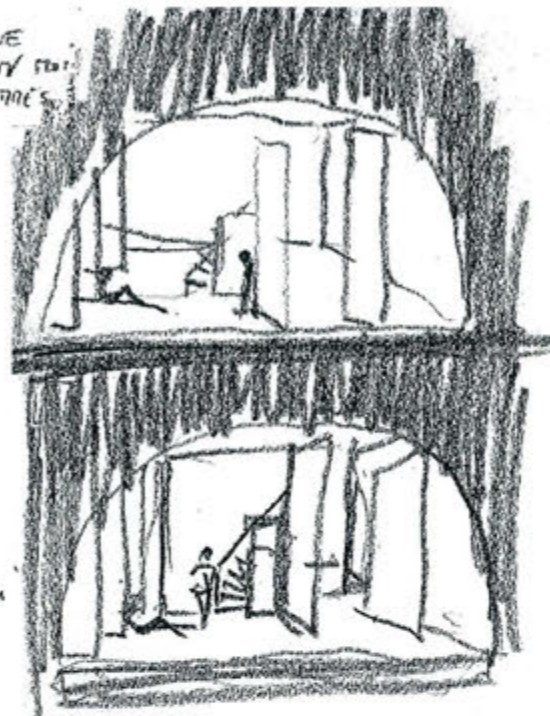
Premier essai de dos masculin
dénudé, 5 semaines après avoir
parlé de cette figure à la table.



C'EST VRAI
QU'É NOUS
NE NOUS
SOYONS PAS
RENCONTRE

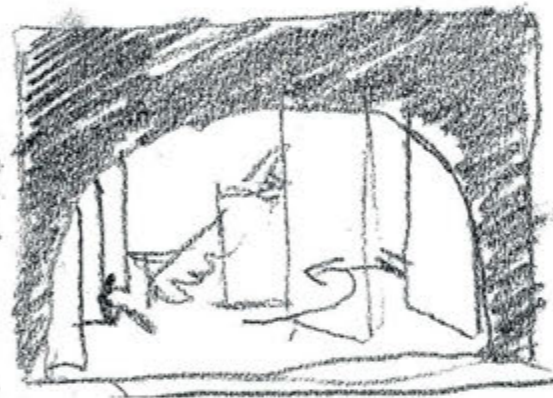
Croquis de répétition.

C'EST DÉJÀ BIEN QUE
VOUS NE VOYIEZ PAS ÊTRE
LE PLUS COTÉ D'UN HOMME.



JE M'IS VOTRE ATU

JE NE ME CACHE PAS
- JOHN EST CE QUE VOUS DEVEZ
UNE PROPOSITION



Notation de mise en scène
sur le tableau III.

— Les costumes que tu as créés pour *La Bête* dans la jungle sont au premier abord surprenants et extravagants par le mélange de styles, par la richesse d'étoffes et de couleurs. Y a-t-il eu un long chemin pour arriver à cette conception des costumes, ou en avais-tu une idée précise assez tôt ?

— À chaque fois, avec Éric, on se donne le temps de la recherche. C'est toujours un cheminement. Je pense que les idées générales étaient présentes dès le départ. Ceci dit, je me suis un peu surpris à arriver à faire ça, dans le sens où avec ce texte — qui a un abord assez psychologique, en tout cas affectif, avec des relations quand même très marquées par le sentiment amoureux, avec de l'émotion —, tu n'envisages pas forcément de partir dans quelque chose d'assez extravagant. Je pense que ça s'est fait dans les entrevues avec Éric : au fur et à mesure que la scénographie avançait, nous avons assez vite défini nos envies. Les costumes ont émergé assez rapidement après ces premières lectures, après ces premiers contacts, mais ils se sont concrétisés, je dirais presque, le temps de laisser ça de côté.

— C'est vrai qu'on s'aperçoit au fur et à mesure que ces costumes s'accordent parfaitement avec le projet global du spectacle, avec une extériorisation des choses, une façon de prendre certaines propositions du texte au pied de la lettre, de les concrétiser, les exagérer, pour atteindre peut-être une autre étrangeté.

— Dans quelle mesure parlerais-tu de « pied de la lettre » ?

— Par exemple, ces costumes d'hiver : quand les didascalies parlent de vêtements d'hiver, il y a ces

fourrures énormes. Sur le plan de la mise en scène, la métaphore de « la bête » est concrétisée par les rugissements d'une bête qu'on entend diffusés par les haut-parleurs. Pourrait-on dire que vous étiez sur la même longueur d'ondes, toi et Éric ?

— C'est difficile à savoir, on n'est jamais dans la tête des autres. En fait, c'est vrai que ça s'intègre très bien avec le style global. Ce qui était sûr et intéressant dès le départ, c'était la volonté d'avoir un rapport de décalage ; et aussi de jouer d'une étrange ressemblance entre les tableaux et ces deux personnages, ces matières et ces couleurs. Pour les fourrures, j'avais pensé à « la bête », je ne peux pas dire que non, mais heureusement, ce qui primait pour nous, ce n'était pas du tout l'idée d'avoir une « bête » sur le plateau, mais plutôt celle de suggérer la sensualité, la sexualité et le refoulement de ce rapport. Souvent, l'histoire de *La Vénus à la fourrure* de Sacher Masoch est apparue dans nos discussions et trouvait avec cette pièce et avec nos recherches un écho évident et fort. C'était aussi une façon de marquer le temps à travers toutes ces matières, et de faire référence à la préciosité et au luxe.

L'intention était d'envisager le costume comme un ornement, comme le cadre d'un tableau, un accessoire, une panoplie pour le comédien, une panoplie de jeu ; et de chercher ce que pouvait raconter ainsi le costume de théâtre. Peut-être aussi de sur-jouer, et de voir comment les costumes pouvaient jouer de la préciosité, de la mondanité — puisque les deux personnes sont issues d'une aristocratie anglaise mondaine, excentrique, un peu décalée — et de rendre compte aussi de ce décalage. C'était un peu un jeu de poupée Barbie. Moi, je pense à des images

un peu bêtes : celles de Bernard et Bianca, ou de Dupont et Dupond ; je veux que ce soit complètement de l'ordre du jeu, de la façade, de l'apparence, presque toc, et qu'ils s'y retrouvent totalement, puisqu'il y a peut-être quelque chose dans leur rapport qui est de la représentation. Peut-être pas du toc, mais des sentiments refoulés. Du coup, ce qui va apparaître sur-joué va prendre un autre sens.

— Et tout ça joue alors dans l'élaboration du thème de la représentation ?

— Oui, tout à fait, et tout ce que je viens de dire était présent dès le départ. C'était intéressant aussi de se rendre compte que chez Duras comme chez Henry James — ça me paraît encore plus évident chez Duras — il s'agit d'un travail sur la mémoire, d'un voyage dans le temps, d'un amour passé à ressusciter. Comme si cette pièce était amnésique et qu'on ressuscitait les choses dans notre mémoire. Je trouvais donc intéressant de travailler sur l'idée de restituer quelque chose, soit de l'enfance, soit du passé, soit des gens passés, soit des fantômes, comme le marquis de Weatherend qui devait être un proche de Cromwell. Du coup, tout ce qui concerne la mémoire, l'apparence, l'ornement, et la restitution des choses, sans être de l'ordre de la caricature, serait élaboré de manière à ce que ça puisse être un jeu pour le spectateur de se restituer l'histoire, de pouvoir assimiler aussi un certain nombre de choses — sinon sur le moment, du moins par une relecture, ultérieurement. Je pensais beaucoup à des films de cape et d'épée, ou au *Robin des Bois* avec Errol Flynn. C'est comme une poupée russe du temps : on était en 2001 quand on l'a fait, et on se racontait un film de cape et d'épée qui daterait du début de la couleur au cinéma et dont l'histoire renverrait à une époque encore plus lointaine. Cela rappelle les rapports entre Henry James, James Lord, Duras et nous sur cette création, tout ce tissage de mains différentes, qu'on a essayé de retranscrire en voyant ce qui, dans le costume de théâtre, peut être dans la confusion et la reconnaissance à la fois. L'envie était de créer quelque chose qui puisse être comme une histoire

ressuscitée, restituée, avec une part de fantasme aussi là-dedans. Donc forcément, ça jouait du décalage. C'était aussi une proposition faite pour être ouverte à une histoire intime, qui nous parle de toutes ces personnes et de nous tous, une proposition où nous puissions nous retrouver en tant que spectateurs avec nos parcours tous différents et semblables.

— C'était aussi une autre façon pour toi de penser le costume par rapport au personnage ? Le costume n'était pas conçu pour caractériser le personnage, pour définir sa personnalité, son caractère psychologique...

— Eh bien, oui et non. Oui, parce qu'en fait, à travers le travail de couleur, et même à travers les formes des costumes — il y a par exemple une robe qui est assez retenue pour Jutta, mais en dentelle ajourée —, on est assez proche de l'émotion, entre la sensualité et l'inhibition. Non, parce qu'il ne s'agit pas de caractériser leur personnalité propre, plutôt d'accentuer des traits d'émotion ou de tempérament, des postures propres, peut-être, à ce texte.

— Oui, j'ai pensé que les costumes signalaient des états.

— Des états, voilà. C'est beaucoup plus juste, oui. Le costume habille le corps, mais aussi, par sa structure, influence et oriente le corps dans des gestuelles, des déplacements, des directions de jeu. Le costume est à même la peau des comédiens et c'est pour eux un outil de travail qui peut donner beaucoup d'indications. On n'habite pas de la même façon une robe à corset qu'un déshabillé en mousseline de soie. Une autre chose intéressante était l'ambivalence, le rapport au féminin et au masculin, l'ambivalence des deux, et l'amour de l'un à l'autre. Ce pourrait n'être qu'une personne en fait, avec la part de féminin et de masculin qu'il y a en chaque personne, l'androgynie entre ces deux personnages, la gémellité. J'aimais bien l'idée que cela soit un miroir : chacun se lit dans l'autre et se renvoie son identité, ses traits. Ils tentent de se découvrir à eux-mêmes ainsi dans

l'échange. Cela amène à penser au cheminement que l'on peut faire avec l'autre. La psychanalyse pourrait presque pointer son nez, avec l'image de cette recherche de soi et ses transferts.

— J'ai effectivement noté les détails unisexes, comme les chaussures — chose très importante, en fait — et pour la scène de fête où les deux acteurs sont en kilt, ce sont plus que des détails. Est-ce pour l'aspect androgyne que tu as choisi des kilts ?

— Eh bien, Éric et moi, on avait envie de kilt dès le départ, une envie assez spontanée qui a été rehaussée par l'idée de motif, de motif qui interviendrait au même titre que les tableaux, je dirais, de motif pictural. C'était autant une référence à un code dans lequel on peut s'engoncer, s'enfermer comme dans un château, et, effectivement, avec la part d'androgyne, de bizarrerie, à un code peut-être dépassé mais en même temps agréable à la mémoire, au souvenir, à l'œil. Et c'était intéressant aussi de mettre face à face un homme et une femme — avec les chaussures identiques, les collants, les vestes, les kilts, les fourrures — et de chercher ce qui allait pouvoir paraître féminin dans le masculin et vice versa. Surtout que ce sont deux comédiens qui sont assez fins, assez raffinés. C'est aussi un peu comme une forme d'amour : comme si l'un avait envie de ressembler à l'autre. En y repensant, je trouve que comme leur histoire est interdite, ces costumes-là pourraient donner l'impression que leur seul moyen de se retrouver est dans la ressemblance, ou dans la dissonance.

— Oui, parce qu'il y a la dissonance aussi. Jutta porte parfois des vêtements ultraféminins comme à la fin cette robe rose de petite fille avec des manches ballon. Là, c'est une représentation de la féminité qui est presque comme un...

— ... un emblème ? Pas du tout, enfin, ce n'est pas du tout comme ça que je voulais le voir. Je crois que Jutta étant justement assez fine, assez filiforme, dans une robe comme

ça, elle ne peut pas apparaître comme un emblème féminin. Comme un emblème, à la rigueur, mais complètement à côté de la plaque.

— Oui, voilà, on voit que c'est l'emblème qui est plaqué sur elle. On voit le décalage entre l'actrice et le costume qu'elle porte.

— Eh bien, je dirais que c'est un emblème... d'on ne sait pas trop quoi ; on sait que ça touche à la femme, mais... où ? On ne sait pas trop. Pour moi, c'était une robe de poupée, de petite fille. Je suis parti d'images de petites Misses américaines qui faisaient des concours de beauté avec ce côté complètement enfantin et en même temps complètement acide, complètement dur, lisse. On avait aussi l'image de Bette Davis dans *Baby Jane*, cette image de vieille actrice mourante, avec ce côté un peu régressif. Donc, la robe était couverte d'énormes perles qui étaient quasiment comme des boules de Noël. J'ai trouvé intéressant le rapport entre la robe dont toutes les petites filles rêveraient, et en même temps le côté pustulant, de surabondance, comme si la chair n'en pouvait plus et devait exprimer un malaise retenu depuis le départ : un rapport donc entre d'un côté la vieillesse, l'usure, et de l'autre l'innocence et les rêves morts d'une enfant ou d'une petite fille. De quelqu'un qui avait peut-être eu beaucoup de rêves et qui mourait en les ayant un peu ressortis. C'est comme si elle portait sur elle-même un peu le... non pas l'effet de sa mort, mais comme si son vêtement était peut-être déjà loin d'elle. Elle n'est plus dedans.

— Les deux acteurs ont à certains moments des costumes lacés dans le dos, et d'abord c'est Jutta qui défait la veste de Jean-Damien. Elle est derrière lui, et lui à quatre pattes face à la salle mais la tête baissée. Ensuite, elle ouvre aussi sa chemise dans le dos et c'est comme si elle ouvrait sa chair même pour faire sortir le secret. C'est très étonnant. Plus tard, c'est Jean-Damien qui lace la robe rose de Jutta, et elle s'éloigne et monte l'escalier, et les lacets s'avèrent extrêmement longs. Ça fait un lien visualisé entre les deux.

Est-ce que c'était prévu auparavant pour toi, l'utilisation de ces lacets ?

— Totalement prévu. Pas du tout par moi, mais par Éric : Éric m'avait demandé d'avoir à tout prix deux laçages dans le dos, et sur la robe rose et sur la veste jaune. C'était vraiment un outil de mise en scène. Ce que je trouvais intéressant, c'était de l'arrêter à ce qu'il était, à savoir un effet de « lacer et délacer » qui serve au jeu mais ne devait surtout pas devenir un véritable corset, c'était de garder l'apparence même d'une veste, avec un étonnant et surprenant laçage dans le dos. Du coup on a l'impression d'avoir deux petites marionnettes, deux petits pantins.

— Pourrais-tu dire quelque chose sur les références historiques pour les costumes de *La Bête*. As-tu tenu compte du rapport aux tableaux de la scénographie aussi ?

— Oui, j'avais vu des livres sur Van Dyck. Ceci dit, je n'en avais pas sous les yeux, et j'ai trouvé beaucoup plus intéressant d'avoir une approche qui soit celle du fantasme de l'historique. Pour les collants, je pensais effectivement à *Robin des Bois* et à Errol Flynn, et, en même temps, je voulais des vestes qui soient en satin avec des épaules légèrement « pagode », qui puissent rappeler aussi bien un certain dix-huitième siècle avec ce style pagode asiatique et exotique que le Capitaine Spock dans *Star Trek*. Je pensais donc à des très hauts cols de chemises, avec des jeux de bordures dentelées en référence au dix-septième, à Van Dyck, à Shakespeare, au marquis de Weatherend, des costumes qui soient en même temps complètement de l'ordre de l'opérette ou de la comédie du boulevard, qui soient aussi chatoyants que possible, et qui aient aussi quelque chose de toujours décalé, mais tout en maintenant la notion de... enfin ...de respect...

— De respect ?

— Oui, j'allais dire « de respect » mais ce n'est peut-être pas juste du tout... Sans avoir le souci de provoquer. C'est avant tout une proposition de l'ordre de l'entre-deux, car cette histoire est une tentative d'arriver à quelque chose

sans jamais y parvenir totalement, quelque chose de mal abouti. Une proposition qui trouve sa finalité dans une esthétique qui est pour moi celle de l'amalgame, un foisonnement d'informations apportant une réelle présence et une personnalité.

— Tu as parlé du costume que porte Jean-Damien au début du spectacle, avec la veste jaune très courte et les collants verts...

— ... fluorescents.

— Voilà. C'est vrai que j'ai senti que ça contribuait à rendre cette figure, John Marcher, un peu ridicule, et je dirais que l'acteur a peut-être fini par jouer sur ça aussi. Avais-tu pensé qu'il pourrait y avoir cet aspect-là ?

— Oui et non. Est-ce qu'un histrion, c'est un ridicule ? Oui et non.

— Ça dépend si on l'assume ou pas.

— Tout à fait. Je crois qu'effectivement c'était difficile pour Jean-Damien de se situer par rapport à ce costume-là, et de savoir dans quel ordre le jouer. L'idée dès le départ était d'avoir un histrion, un hystérique, sur scène — je me l'imaginai même teint en blond platine — et de pousser jusqu'à une image très faussement juvénile et aussi à une marionnette, quelque chose de fantoche. Pour moi, ce costume devait être de l'ordre de l'angoisse et de la peur, renvoyant à une stridence. Je trouve que le ridicule est plutôt de l'ordre du jugement, mais ce qui va créer le ridicule, ça va être le décalage, et ce personnage est de toute manière profondément décalé par rapport à énormément de choses. Moi, je trouve ça assez beau, parce que l'émotion vient de la confrontation à quelque chose qui nous est étranger, ou distancé, étrange face à nous. C'est quelque chose qui souvent a sa culture ou son univers propre. J'ai beaucoup pensé à cette image du Roi Soleil, de Louis XIV, en collants rose bonbon, et qui était du meilleur goût à ce moment-là. Imaginons une seconde notre bon roi attendant un bus. Qu'est-ce qui nous permet de qualifier

quelqu'un ou quelque chose de ridicule ? Au dix-septième siècle, comme au dix-huitième enfin, on a été beaucoup plus coloré, beaucoup plus chatoyant, beaucoup plus fantaisiste que ce qu'on peut être à l'heure actuelle.

— Tu viens du monde de la mode ?

— Oui. J'y ai travaillé et j'y travaille encore. Je travaille pour Hermès en bagagerie. Le mot de mode signifie pour moi le désir, la spontanéité des envies dans un moment très présent, éphémère, et je trouve qu'il est intéressant de se rendre compte du contexte dans lequel on crée les choses ; rien n'est figé, ni acquis. Le théâtre se fait sur l'instant, c'est un art qui joue de cette même fragilité, avec et dans le temps. Ce qui m'intéresse, dans la mode comme d'ailleurs dans le théâtre, c'est que le vêtement y soit un outil de recherche esthétique ; bien sûr, les fonctionnements et les finalités ne sont pas les mêmes. L'intérêt est de tenter d'exprimer des émotions, de regarder les choses et de les réinventer dans le présent avec tout ce que cela implique.

Propos recueillis par Paola Didong.
Paris, lundi 18 mars 2002.



l' esprit d' escalier

au-delà de l'émotion immédiate provoquée
par un spectacle,
un regard déplacé dans le temps,
comme une mémoire construite
de ce qui a fait la richesse de la première lecture

