

R é p é t i t i o n s

/ S a v a n n a h B a y /
Textes de Sabine Quiriconi,
mis en page par Bruno Graziani



CDDB/2002

R é p é t i t i o n s

/ S a v a n n a h B a y /
Textes de Sabine Quiriconi,
mis en page par Bruno Graziani

Savannah Bay

Pièce de MARGUERITE DURAS

Création à la Comédie Française le 13 septembre 2002
(entrée au répertoire de Marguerite Duras)

Avec

CATHERINE SAMIE

CATHERINE HIEGEL

Sociétaires de la Comédie-Française

Mise en scène et Scénographie
ERIC VIGNER

Assisté de
BRUNO GRAZIANI

Dramaturge
SABINE QUIRICONI

Costumes
PAUL QUENSON

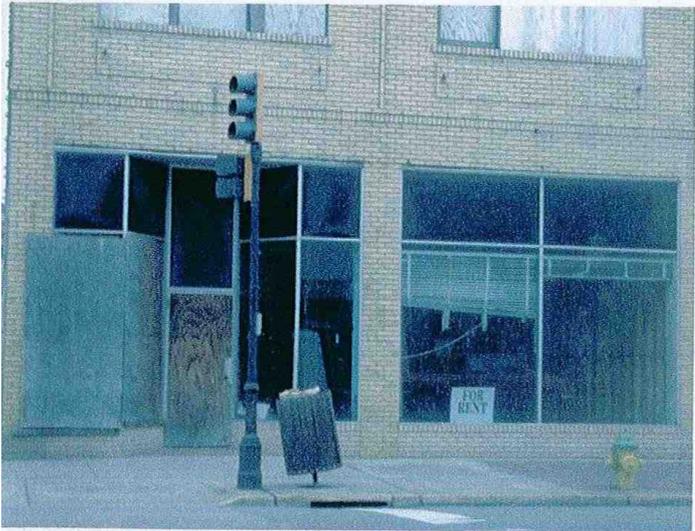
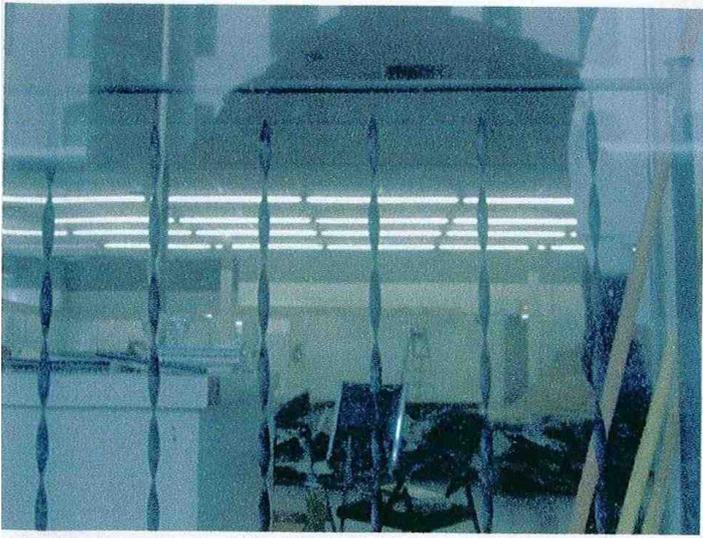
Lumières
MARIE-CHRISTINE SOMA

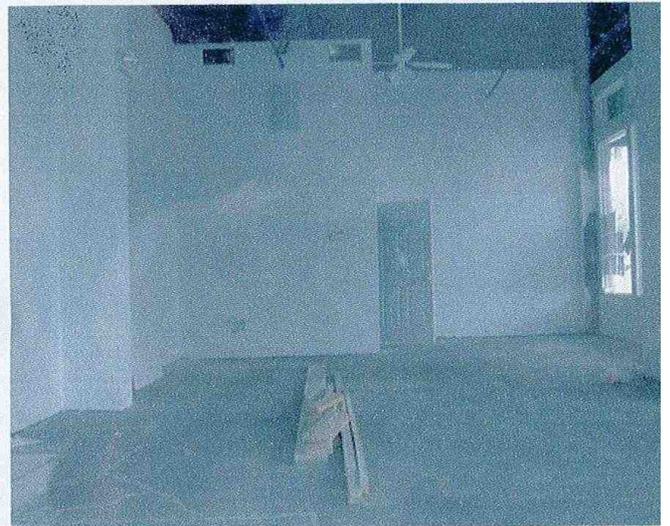
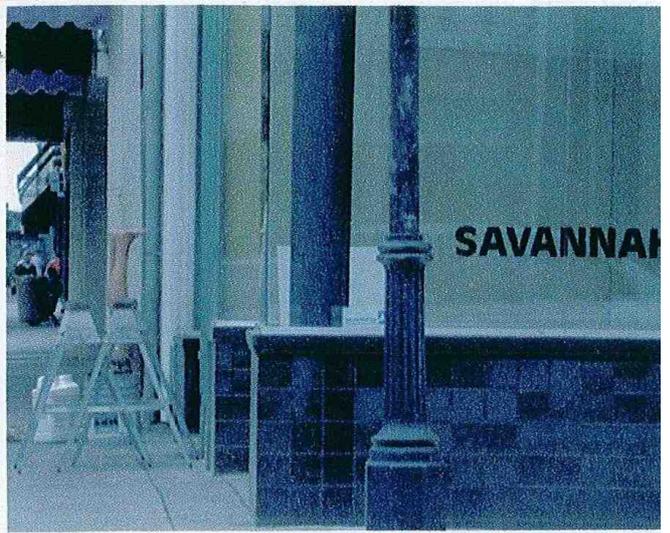
Son
XAVIER JACQUOT

Photographies
ALAIN FONTERAY

Production CDDB-Théâtre de Lorient - Comédie-Française

R é p é t i t i o n s





Photographies de Eric Vigner de retour d'Atla



BRIGITTE BARDOT

KEVIN
COSTNER

Pierre BROSNAN

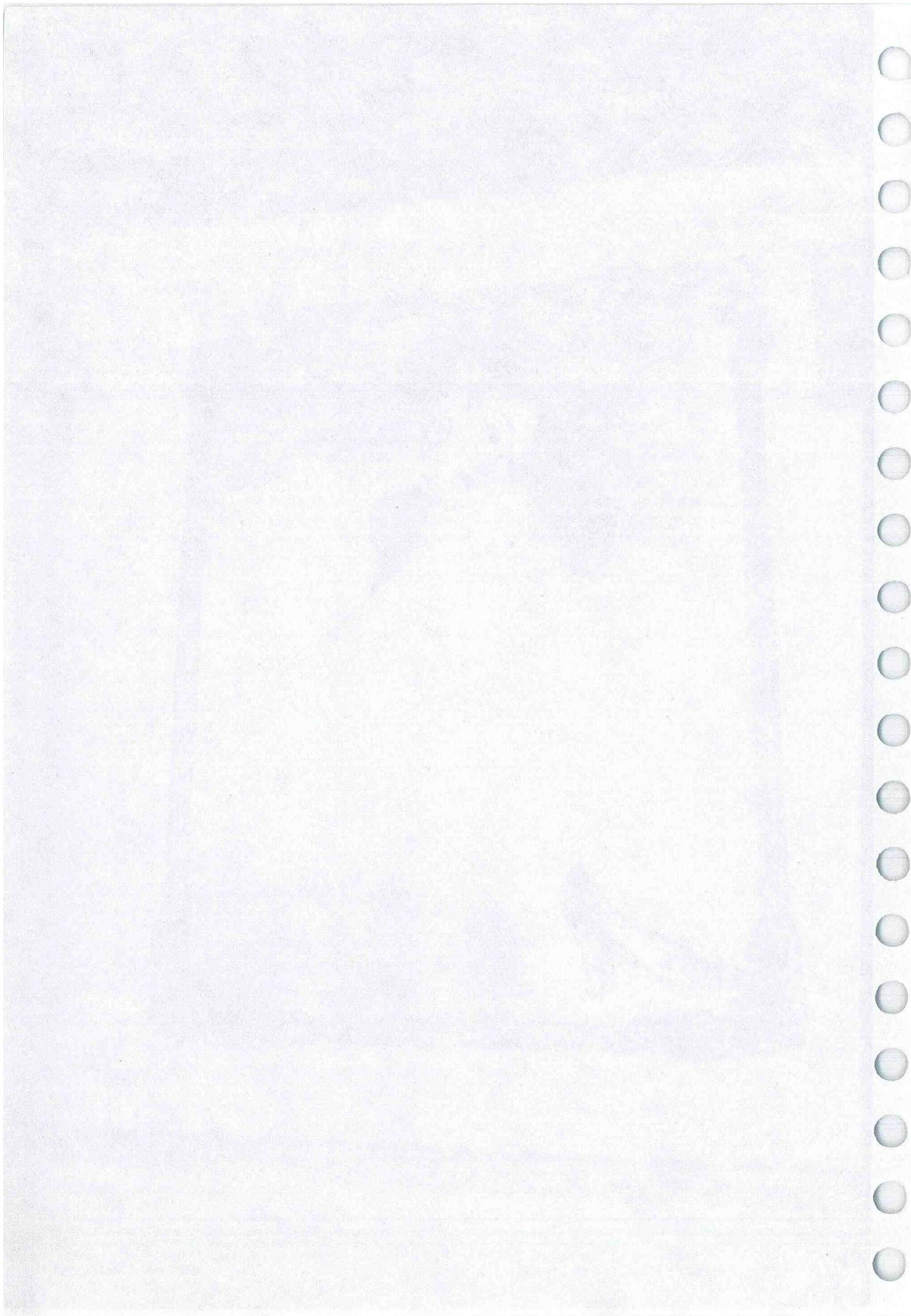


SOPHIE MARCEAU

ALEC BALWIN
KIM BASSINGER

CATE WINSLET





A b é c é d a i r e 1#

A

Actrices : deux.

Deux actrices de la Comédie-Française :
Catherine Samie et Catherine Hiégel

B

Baie

Savannah Bay : « La baie du souvenir », pour
Eric Vigner

C

Catherine : laquelle ?

D

Duras (Marguerite)

E

Eric (Vigner)

Edith (Piaf)

F

Femme

G

Généalogie

H

H.

Hiégel (Catherine)

I

Identité
Intime

J

Pronom de la première personne du singulier :
je
Jeune femme

K

Kaléidoscope

L

Livre

M

Miroir
Madeleine

N

Nom, par quoi l'on désigne, par quoi l'on se
désigne
Non

O

Oui
Où ?

P

Piaf (Edith)
Perles
Personne

Q

Qui ?

R

Rien

S

S.

Samie (Catherine)

Savannah

T

Pronom de la deuxième personne du singulier :

tu

Tuer

« Que tout rentre et tue. »

U

Un, une

Les uns, les autres

L'une et l'autre

V

Vigner (Eric)

W

Double V.

W ou le souvenir d'enfance

X

Anonyme

Y

Yeux

Z

Zoom

1

Savannah Bay, publié aux Editions de Minuit, se présente comme une toile au maillage complexe : de nombreux passages sont en italiques. Le texte à dire se répartit entre deux voix, l'une appelée Jeune Femme, l'autre Madeleine, du prénom de l'actrice Madeleine Renaud qui créa le rôle.

Savannah est un nom d'emprunt.

Deux versions de *Savannah Bay* se succèdent dans le même volume des Editions de Minuit. Elles racontent que Savannah est le nom donné par un homme à une très jeune fille lors de leur première rencontre sur la pierre blanche, au large de Savannah Bay. Le don du nom délivre de la descendance.

Le théâtre de Savannah Bay — celui où se jouerait la rencontre entre l'homme et la jeune fille — est ce qui n'aura pas lieu devant les spectateurs.

Deux versions de *Savannah Bay* se succèdent dans le même volume des Editions de Minuit. C'est la seconde que Marguerite Duras a mise en scène avec Madeleine Renaud — Madeleine - et Bulle Ogier — la jeune femme. D'une version à l'autre, la modification la plus importante porte sur la certitude du lien qui unit les deux femmes : dans le

premier texte, Madeleine était la mère de Savannah, morte d'amour au large de Savannah Bay après avoir accouché d'une enfant. La Jeune Femme est cette enfant. Dans le second, le rapport généalogique est trouble.

Les amants ont oublié de nommer l'enfant.

L'enfant s'est donné « elle-même » plus tard le nom
de Savannah.

« Jeune Femme » déguise l'absence de nom.

Savannah est une identité potentielle.

- Vous, qu'est-ce que vous dites ?

Prises dans la toile au maillage complexe, de longues didascalies indiquent les temps, les silences, racontent la mise en scène de Marguerite Duras et le décor conçu par Roberto Plate, pour *Savannah Bay*. La création de la pièce a eu lieu en 1983 au théâtre du Rond-Point. Un jour, bien avant que ne commencent les répétitions, nous nous sommes demandé s'il fallait faire entendre le descriptif du décor de Roberto Plate, pour évoquer les premières représentations. Cette proposition n'a pas été retenue.

Savannah Bay est le récit de la mise en scène signée par Marguerite Duras ; c'est une pièce de théâtre ; c'est une pièce sur le théâtre ; on dit que c'est une des meilleures pièces de Marguerite Duras.

Morte, la très jeune fille de la pierre
blanche reste appelée Savannah.

Dans *Savannah Bay*, on entend d'autres noms, de personnes ou de lieux, indifféremment : Savannakhet, Anne-Marie Stretter, la mendicante de Calcutta, la foule des enfants morts, les figures anonymes de la misère, S. Thala...

Eric Vigner rapporte une légende de la ville de Savannah, en Géorgie : un bateau approche des côtes, la jeune Hannah tombe à l'eau. Elle se noie. Save Hannah. La mer est plus forte. Les eaux l'engloutissent. On dit que certains soirs, dans le port de Savannah, les marins croisent encore son ombre, qui les salue.

Le nom se retourne, vieille enseigne d'un cinéma de quartier :

« Hannavas ».

L'enfant de pierre ouvre les mains dans le jardin du bien et du mal.

Trois -a dans Savannah.

Savannah Bay est une œuvre de Marguerite Duras qui entre au répertoire de la Comédie-Française.

Catherine Samie et Catherine Hiégel reprennent respectivement les rôles de Madeleine et de la Jeune Femme, à la demande d'Eric Vigner.

- Dites-moi encore cette histoire.
- Tous les jours tu veux cette histoire.
- Oui.
- Alors moi à force je me trompe... dans les dates... les gens... les endroits...

Rire subit des deux femmes.

- Oui.
- C'est ce que tu veux ?
- Oui.

Marguerite Duras, *Savannah Bay*

Sur les programmes de la Comédie-Française, on imprime la distribution des rôles. Les mentions « Jeune Femme » et « Madeleine » n'apparaissent plus. On garde le prénom et le nom des comédiennes, Catherine Samie, Catherine Hiégel.

« Bay » n'existe que précédé du prénom – de femme, d'enfant – qu'il prolonge et qu'il transforme en lieu utopique de la rencontre originelle, de l'œuvre, du mythe. L'histoire, telle qu'elle est racontée dans la pièce, se déroule selon un mouvement différent : l'espace nommé « Savannah Bay » préexiste au baptême de la femme, de l'enfant. Le blanc typographique entre les deux mots fait lire le lieu de l'origine en même temps que la scission dont il procède ; il donne à entendre la séparation comme origine.

Tous les jours nous écoutons
« Les Mots d'amour » d'Edith
Piaf, jamais nommée autrement
que par ces mots : « une
chanteuse morte », qui s'est
tuée.

De la première version de *Savannah Bay* à la seconde, ceux que Marguerite Duras appelle « la ribambelle de la parenté » ont disparu de la coulisse. Qui a cassé le disque ? Il faut bien qu'il y ait quelqu'un à l'origine. Silence dans la coulisse.

Qui chante ?

Pour distinguer les rôles de Catherine Samie et de Catherine Hiégel, on n'a pas pu choisir leurs prénoms, identiques. On n'a pas gardé non plus l'intégralité de leur nom de famille. Ce sont leurs initiales qui apparaissent dans la marge des répliques qu'elles ont à dire :

S. et H.

La lettre souffle le nom et rappelle celui des personnages de Marguerite Duras : Lol. V. Stein, ravie à elle-même, Emily L. qui veut écrire un poème, Jean-Marc de H., orphelin, vice-consul de Lahore, et les voix sans visage du *Navire Night*, J.-M., F.

S. et H. comme le début et la fin de Savannah.

Catherine Samie cherche un dessin ; Catherine Hiégel cherche un fil.

- Qui est H. ? demande Catherine Hiégel.

La distribution d'Eric Vigner ne permet pas d'imaginer que H. puisse être la petite fille de S. Le trouble entretenu par Marguerite Duras dans la deuxième version s'estompe ; la question du rapport généalogique ne se pose plus ; d'une certaine manière, ici, une réponse est donnée ; l'énigme de l'identité de H. en devient irréductible.

« Ce n'est pas une question d'identité, affirme Catherine Hiégel. C'est une question de fil. »

H. est un chemin que l'actrice doit inventer. « Qui est H. ? » revient à se demander d'abord pourquoi elle interroge S., pourquoi elle ne quitte pas le plateau quand cette dernière formule le désir d'être seule..

Puis la recherche se trans-

forme : d'où vient H. ? Où va-t-elle ?

C'est l'inscription de H. dans le présent de la représentation, la matérialité de ses actions verbales ou paraverbales qui la constituent. Certains indices jalonnent la piste : le nombre des phrases interrogatives, un imperméable - enlevé à la scène II puis remis à la fin - ses multiples déambulations - la voix est souvent hors champ, la marche, continue - et des positions - devant le rideau, à l'avant-scène, au début, devant le rideau, à l'avant-scène, à la fin -.

On a oublié de dire que c'est la deuxième version que nous jouons. On a oublié de dire que Madeleine, dans la version de Marguerite Duras, est comédienne. Mais dans notre histoire à nous, il se peut que, de toute évidence, S. et H. soient toutes les deux comédiennes, que S. ne soit pas plus la mère de Savannah qu'H. l'enfant dont parle le texte. Il s'agit bien pourtant d'une affaire de filiation, de transmission. C'est à travers le récit de S. qu'H. s'invente, alors même qu'H. est celle qui provoque et mène le plus souvent le jeu. Entre nous, ce jeu, ces provocations, Eric Vigner les appelle des « propositions ».

A quelles distances se tiennent-elles chacune de l'histoire de Savannah ? A quelles distances se tiennent-elles l'une de l'autre ? A quelles distances se tiennent-elles du théâtre ?

— Ici et là. Exactement à l'endroit d'où elles parlent.

Rien ne doit s'installer.

On ne cherche pas à construire une ligne continue ni un dessin solidement architecturé ; on mélange les pièces du puzzle pour voir la figure qui apparaît ; on joue à coups de dés le nom de Savannah.

Au hasard du travail, les silences entre les répliques se déplacent, se réduisent ou s'agrandissent. Au bout de quelques semaines de répétition, on revient au tapuscrit ; on vérifie les temps, les suspens.

Le texte a été découpé en séquences.

H. : le silence de la lettre est sonore à l'initiale.

H. est celle qui avance, celle qui écrira. Celle qui marche et questionne, invente.

S. est la marque du pluriel et de la deuxième personne du singulier.
La grammaire est émotionnelle.

Le livre publié aux éditions de Minuit est devenu trois tapuscrits : le premier reproduit la mise en page des éditions de Minuit ; le deuxième découpe les trois scènes en séquences numérotées, séparées par de grands rectangles : certaines parties comportent des passages à la ligne plus nombreux que dans la version initiale ; dans le dernier tapuscrit, l'espacement et la présentation des fragments sont identiques mais les rectangles blancs ont été effacés. C'est cette dernière variante du texte qui a été remise à Catherine Hiégel. Catherine Samie avait déjà commencé à travailler sur la première et a préféré la conserver. Les séquences lui ont été indiquées oralement, au fur et à mesure des lectures à la table. Nous avons tous devant nous le dessin du texte sur le

blanc de la page : les mots
ourlent d'un fil noir le
poème silencieux de *Savannah*
Bay.

Scène I, séquences 23 à 26.

H. chante, S. répète les mots « comme sous la dictée ». De l'une à l'autre, le texte est identique, prononcé deux fois, avec quelques modifications, de l'une à l'autre.

C'est dans le vieux Théâtre Récamier qu'ont lieu les premières répétitions. Assises autour d'une table, les actrices marquent techniquement, rigoureusement, les temps et les silences inscrits sur leur partition.

Scène I, séquences 23 à 26.

Catherine Hiégel est debout dans l'espace. Elle cherche à quel endroit du plateau H. pourrait commencer à chanter. Devant le rideau, face à S., ou derrière, dans l'ombre au lointain ? S. écoute et répète. Catherine Samie est à cour, sur le proscenium ; elle attend.

A la table, on s'interroge sur la différence entre un silence et un temps. Un temps est une pause dans une unité de sens, un facteur de rythme, unifiant une même séquence, par exemple. Le silence ouvre un moment de perte irrémédiable — du sens, de la mémoire, de la parole. D'une séquence à l'autre, on ne bondit pas, on tombe. On parle de vertige. L'ensemble ne progresse pas. Chaque fragment entérine la chute du précédent, il en est la chambre d'écho.

On va encore dire que Duras, c'est long.

Il y a des perles qui descendent des cintres, tout au long du cadre de scène de la salle Richelieu, à la Comédie-Française. Elles sont en verre. Elles laissent passer la lumière et deviennent un écran transparent et coloré. Elles séparent la scène du proscenium, laqué de bois blanc, étroit. Elles filtrent l'image en arrière-plan.

A la table, Catherine Samie et Catherine Hiégel se font face, S. et H. se parlent.

Absence : résultat d'une géométrie triangulaire dont l'un des termes est invisible. Partition à trois. Sensation, perceptible si les deux actrices marchent en dirigeant les corps, les regards et la parole dans des directions différentes et si elles évitent toute trajectoire qui se déroulerait symétriquement. Résultat d'un certain travail de communication qui exclut le mode conversationnel et nécessite une dualité spatiale et temporelle.

Absence à soi-même. Secret personnel. Dieu, faute d'autre mot.

Attente : convocation de l'absence, de Savannah.

Eric Vigner répète avec l'une quand l'autre actrice s'absente. Et inversement. Il dit le texte de celle qui n'est pas là. Il donne la réplique.

Un rideau de perles sépare la scène en deux zones.

Depuis le début, Eric Vigner et les comédiennes sont d'accord sur le mouvement général : H. appelle S. pour qu'elle passe le rideau de perles, surgisse en avant-scène.

Puis, Catherine Hiégel choisit de disparaître derrière le rideau pour que H. chante.

Pourquoi semble-t-elle irremplaçable, cette chanson de Piaf ?

Pourquoi une autre, même bouleversante, ne conviendrait-elle pas ?

Le chant est-il à l'origine du texte ? Ont-ils tous deux la même origine ?

Qui, du chant ou du texte, est traversé par l'autre ?

De quelle matière est *Savannah Bay* pour que ce chant en soit désormais partie intégrante ? Quelle mémoire se dépose en elle ?

« Et si l'on essayait avec " L'Homme à la moto " ? »

plaisante Catherine Hiégel.

Le tourne-disque grince lentement. La voix est déformée. Piaf se plaint en 78 tours.

De part et d'autre du rideau, les actrices cherchent quelque chose entre le chant et la parole. Parfois une matière s'élève, fragile, métissée, transitoire, qui n'est ni le chant, ni sa répétition, mais tient des deux à la fois, est tout à fait du langage, circule, produit silencieux et mouvant de leur rencontre. Le phénomène dépend souvent d'une situation particulière : il est perceptible lorsque les deux comédiennes prononcent le même texte de façon extrêmement différente. Adresse de la parole, direction des corps, mode de profération, proximité ou éloignement de Savannah, tonalité vocale, sensations émotionnelles... les postures ne sont pas inverses mais divergentes. On a alors l'impression que deux espaces-temps se développent simultanément. Elles incarnent chacune un moment du processus qui permet de transmettre l'histoire.

« No String », de Fred Astaire.
Immédiatement elles dansent,
face à face, et se regardent.
Devant le rideau.

Etre ensemble ne signifie pas converser ensemble, ni se répondre, mais s'entendre, « trouver un accord de jeu », dit Eric Vigner. Il s'agit aussi d'empathie imaginaire. C'est la chanson de Piaf, c'est une certaine reprise de la chanson par les deux femmes jusqu'au « parlé-chanté », c'est l'accord obtenu par Catherine Hiégel et Catherine Samie, quand H. et S. répètent les paroles de la chanteuse, qui constituent le vrai début, la clé de voûte de l'ensemble.

L'image est double. Les perles de verre descendent des cintres. On voit double, de là où l'on est.

« Soyons comme deux petits clowns », propose Catherine Samie.

Chaque jour, pendant plusieurs jours, salle Richelieu, quand les techniciens qui installent le décor descendent le rideau des cintres, on constate que des perles ont disparu. On imagine comment elles glissent pendant la nuit, le long des fils. Puis, on apprend que c'est le fil qui se brise. En remontant dans les cintres, en prenant de la hauteur, le rideau s'alourdit. Les perles tombent d'un coup, de tout le poids qu'elles ont une fois assemblées, en emportant leur fil, au fond de la chaussette (la chaussette est le nom de la housse qui protège, en l'air, le rideau et au fond de laquelle on recueille, au matin, les fils tombés et les billes). On continue les répétitions. Avec les lambeaux du décor, des bouts de choses qui se coupent toutes seules, des trous au milieu des lés. Le rideau repart dans les ateliers de Pantin pour être reconstitué et qu'on puisse organiser, mais seulement quand on voudra, un « lâcher de perles », un vrac de perles en couleurs sur le sol de la Comédie-Française.

Dans un miroir sans tain, on ne se reflète pas. Tout juste peut-on évaluer la distance qui sépare de l'image.

Au Théâtre Récamier, nous sommes très près des actrices. Les perspectives s'écrasent. On travaille en gros plan. On voit très bien comment Catherine Hiégel précise le détail d'un geste, comment Catherine Samie, après un filage, revoit tout « à la baisse », laisse aller, met « **en sourdine** » ce qu'elle appelle « son trombone ».

Catherine Samie parle de cette « sorte de folie du temps » qui saisit les gens avant de mourir, et dans laquelle S. est embarquée tout au long de la pièce.

Les perles, c'est aussi de la surface, qui opacifie le fond, fait vibrer l'image, brouille la mesure des distances. Les rondeurs, facettées ou non, altèrent la perception de la profondeur. La lumière ramène à l'avant de la scène un cliché de cinéma.

Ai vu le film d'Almodovar.

Sur les pages, il y a ces espaces entre les séquences, ces lignes de fuite, ces perspectives, une infinie possibilité kaléidoscopique.

Théâtre Récamier, on est très près : d'infimes variations animent alors la surface des mots et des visages.

Alain Fonteray, le photographe, décide de faire des portraits.

Salle Richelieu, plan large.

Les matières saisissent le regard. Des moucharabiehs qui longent la coulisse à jardin, on perçoit l'épaisseur tangible. D'autres éléments jouent de l'illusion d'optique : ils sont conçus à partir de photographies qui reproduisent des perspectives et des distances absentes. Les images en noir et blanc aplatissent la vision.

Très lentement, Catherine Samie fait un geste de la main : elle se masque le visage. Les yeux sont fermés.

Salle Richelieu, plan large.

Qu'est-ce qu'on entend ? Qu'est-ce qui nous regarde, encore ?

H. - Catherine Hiégel - approche la main de son visage, comme si elle recevait la caresse qu'elle raconte, comme si elle se désignait du nom de Savannah. Puis elle abandonne, préfère suivre du bras la direction de son regard, vient chercher le visage avec la main, loin devant elle, au-dessus de la salle. Elle le dessine à peine.

Tout est parlé à haute et distincte voix, très fort, comme pour une salle immense.

On est parfois si près qu'on ne voit plus rien. Après quelques jours dans la salle Richelieu où se jouera le spectacle, il est difficile de retourner travailler au Théâtre Récamier.

Savannah est un nom d'emprunt.

A la morgue, c'est la proche famille qui identifie le corps du défunt. Le nom est définitivement gravé sur le tombeau. Pour l'éternité, on réserve une place dans le monde et dans la généalogie. On plante la croix en terre. On condamne la propriété. On garde le nom. Pas de possibilité de substitution, de circulation. Heureusement qu'il y a la poussière.

Le jeu du sens est cette croix plantée.

La signification fait le jeu de la mort minérale.

Pas de mouvement.

Catherine Hiégel entre par la salle, monte sur le plateau. Elle tient un livre à la main, le texte de Savannah Bay, le volume des éditions de Minuit. Les mots sont serrés sur la page. Elle les a appris. Elle les lira comme si elle les découvrait à mesure qu'elle les dit. Elle les lira, devant le rideau, face au spectateur. Elle les lit.

L'auteur est anonyme.

« Inconnu », dit le texte. L'auteur est général. C'est à cette seule condition de son anonymat, de son effacement, qu'on peut le reconnaître, se reconnaître.

Catherine Hiégel lit les mots « comme une actrice qui pourrait à tout moment s'arrêter de parler », prendrait le risque de se taire, de perdre la mémoire. Elle s'inquiète de la proximité du public auquel elle parle presque sans masque, sans effigie. Où est H. ? Comment passer à H. ?

Comment celle qui parle
invente-t-elle celle qui
attend, celle qui écoute et
que personne n'a encore vue ?
Comment l'invisibilité de
celle qui écoute invente-t-
elle celle qui parle ? Qui
parle ? Qui écoute ? A qui
parler ? Parler à la salle ?
Pour la salle ? Vers la salle ?
De la salle ? A celle qui se
tient, invisible, derrière
le rideau, comme à soi -
lettre, effigie, actrice.
Parler ensemble l'histoire
qui n'est à personne ; inventer
Savannah, très intimement,
presque sans rien dire, même
en silence.

Le prologue écrit par Marguerite Duras pour Madeleine Renaud précède les deux versions de Savannah Bay publiées aux éditions de Minuit. Le pronom personnel de la seconde personne du singulier

s'adresse à la « comédienne de théâtre », « la splendeur de l'âge du monde », « l'éternité de sa dernière délivrance ». Catherine Hiégel explique qu'il lui est difficile d'adresser le texte directement à la salle. Elle se méfie du lyrisme ; elle est gênée par le fait que ce « tu » désignera pour les spectateurs tout autant Catherine Samie qu'elle, Catherine Hiégel. L'actrice voudrait s'effacer. A mesure qu'elle répète, elle sait avec une certitude et une précision de plus en plus intérieures à quel instant l'obscurité la fera disparaître pour lui permettre de continuer. La lecture des mots prépare et désigne l'ombre.

L'intime n'est pas l'intimité : l'intimité crée des situations interpersonnelles, de personne à personne, et qui ne sont pas interchangeables. Elle a pour modèle la conversation, le psychologisme, le mythe d'une identité définissable, d'une présence clairement identifiable. C'est un couple qui se regarde dans les yeux, sur son canapé, en se demandant, non sans une émotion au moins égale à ce qu'il a vécu, comment il en est arrivé là. Et l'histoire continue. Elle ne regarde personne, mais elle peut aller jusqu'à l'exhibition d'elle-même. L'expérience intime est transpersonnelle et irracontable ; elle en passe par la découverte de l'anonymat, l'abandon des catégories désignantes. Elle nécessite la mise en place d'un dispositif destructeur qui touche à l'endroit même où les pouvoirs se constituent, où le groupe érige ses lois et ses raisons sociales. L'intime est ce qui outrepassé les liens admis, les modes de représentation des liens ; c'est un secret informel, insituable, qui n'appartient à personne mais comprend soi-même et l'autre. Il s'agit de rencontre, de mouvement, de lignes de fuite, non de représentation.

H. – Sous le regard, à perte de vue, ils voient.

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc.II, séq.39

S. - Il parle comme il regarde [...].

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc.II, séq.39

Il s'agit de parler le monde, le désir et non pas du monde ni du désir.

La voix est le signe particulier, la signature.

La folie est une façon de dépasser les limites identitaires du moi sans pour autant perdre la voix.

Folie de l'absence ; folle absence.

Les mots de Duras, elle les reconnaît.

Elle ? Laquelle ?

Quand un metteur en scène parle aux acteurs de leur travail, il parle toujours d'eux, complètement.

Chercher l'énigme.

Détourner la petite brocante du passé. Troubler l'évidence des secrets qui relie chacun de nous à Savannah.

« Fais moins de bruit, Bibi, s'il te plaît, fais moins de bruit ! »
On demande le silence. Un homme disparaît au fond du couloir. Les actrices font une italienne pour patienter. L'enfant change de nom, pour rire.

C'est S. qui parle en premier. La voix monte vers les cintres ; Catherine Samie est de dos, au fond du plateau, on la distingue à peine. C'est la voix de Catherine Samie, projetée vers les cintres, qui doit obliger l'œil à opérer un gros plan sur le corps dans l'ombre arrière, côté cour. La voix, en élargissant sa portée, doit réduire le cadre de l'image immédiatement perceptible, établir un lien de proximité entre celui qui regarde et la présence qu'on devine.

Bruno Graziani a dessiné des croquis pendant les séances de travail à la table. Ce qui ravive le souvenir qu'on en garde, c'est le silence du dessin, le tracé de figures sans caractère spectaculaire. L'essentiel parvient parce qu'il n'apparaît pas. Le silence frappe l'œil car le souvenir des premières lectures est extrêmement sonore. Tout a été entièrement prononcé.

Trop occupés que nous étions à les observer, nous avons oublié qu'elles nous regardaient.

Dans l'espace blanc, à l'avant
du théâtre, l'aire étroite du jeu
se dessine.

Catherine Hiégel arpente les coulisses. C'est un des premiers jours où l'on répète la scène III. Elle crie l'énumération des villes.

Catherine Samie oublie toujours
cette phrase : « La pièce ne sera
jamais jouée ».

Ce geste d'Eric Vigner, cette façon d'accompagner le mouvement de la syntaxe, pour expliquer celui de la phrase, ce geste qui se retire toujours à la même vitesse après le suspens final, puis dessine à nouveau une ligne mélodique par flexions du poignet et des doigts, faut-il tenter de le reproduire pour remonter à sa source, trouver l'énergie dont il procède et dont la phrase, avec lui, procède ?

H. - Vous reconnaissez la voix ?

S. - Pas la voix... Quelque chose dans la voix, la force peut-être...

C'est une voix qui a beaucoup de force...

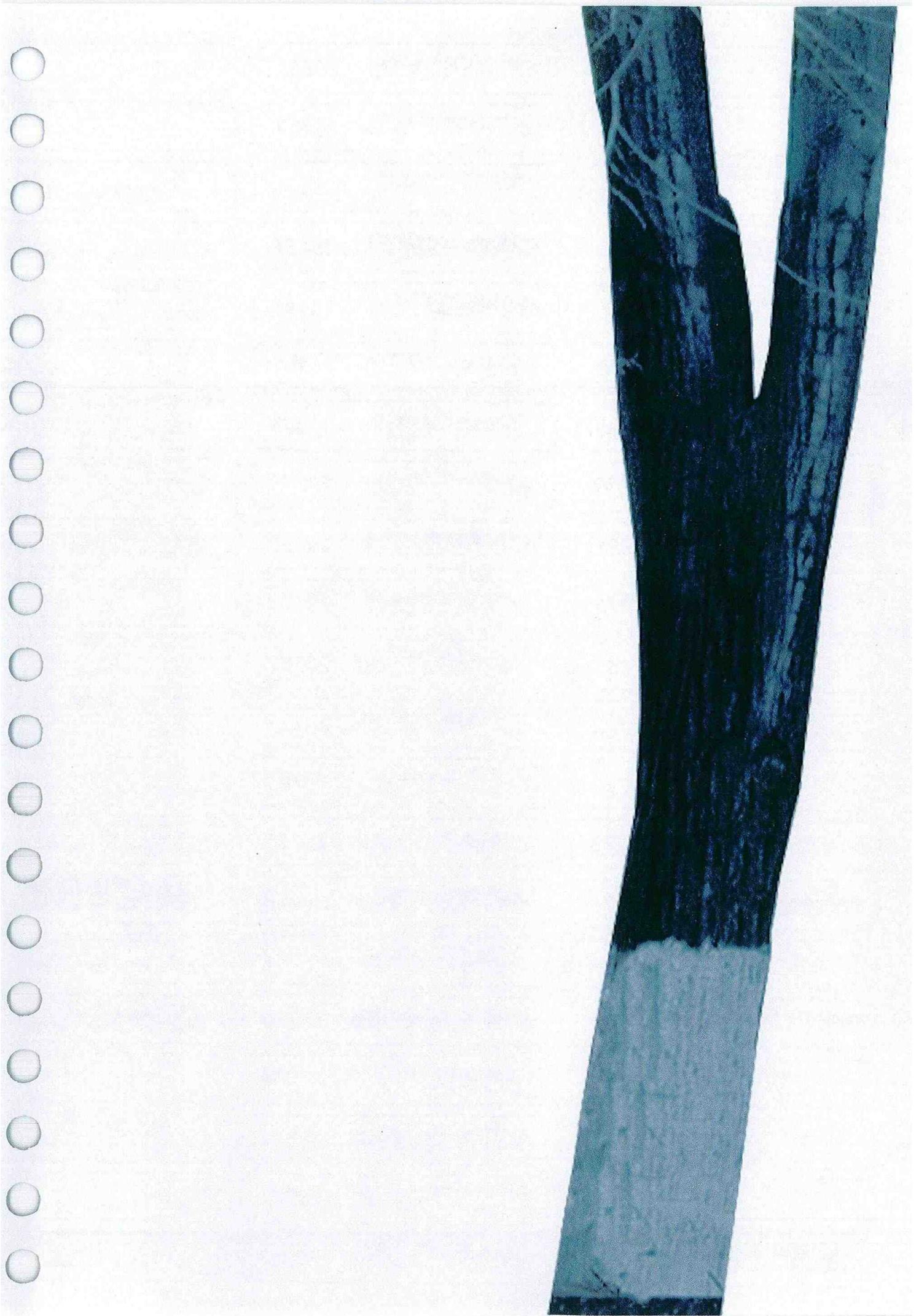
H. - C'est votre force. C'est votre voix.

Affirmer. Impérativement.

Ne pas marquer les points d'interrogation. Ne pas anticiper le sens de ce qui va être dit. Voir plutôt ce qui arrive quand on se concentre sur l'énonciation à blanc de la parole. Mettre des points. Fermer le sens. Le suspendre. Revenir à la forme interrogative. Passer par l'affirmation pour comprendre comment S. et H. posent des questions. S'interroger sur les différents emplois du conditionnel. Ne pas ignorer la circulation des virgules à l'intérieur du texte.

« - Il y a des fois, et c'est moins rare qu'on ne le croit, où les textes que tu joues coïncident avec le chaos de ta vie intérieure, dit Catherine Samie . »

La mer : « Sa surface était purement illusoire, une chair sans peau, une déchirure ouverte, une soie d'air glacé ».



15219001

15219001

17219001

K

OK

V

K

	21681
	21452
	21456
	21426
	21144
	21305
	21308
	21248
	21321
	21273
	21762
	21722
	21724
	21728
	21278
	21764
	21766
	21644
	21674
	21544
	21653

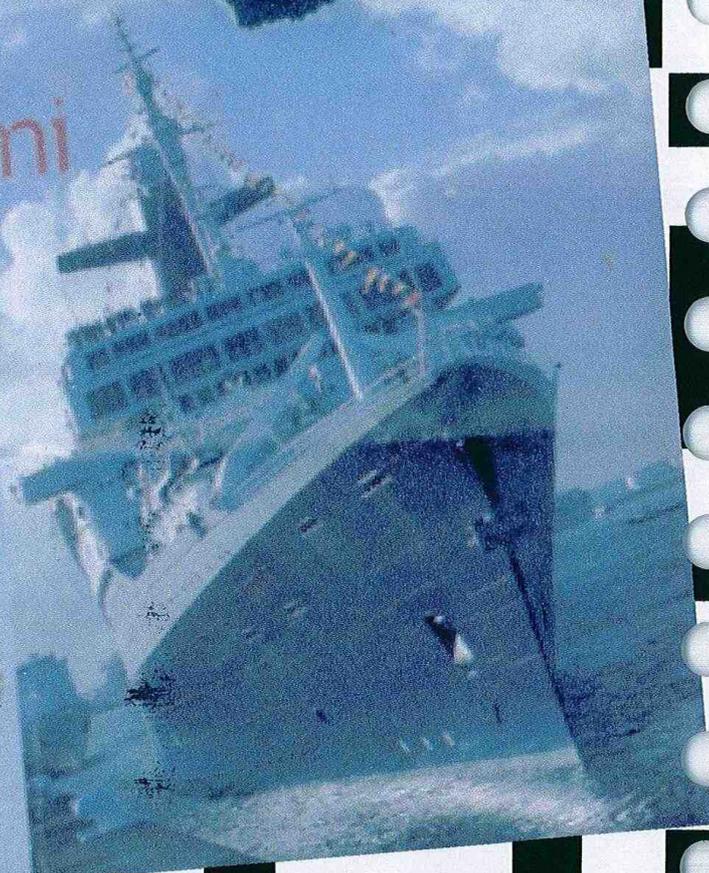
	28681
	28452
	28456
	28426
	28144
	28305
	28308
	28248
	28321
	28273
	28762
	28722
	28724
	28728
	28278
	28764
	28766
	28644
	28674
	28544
	28653

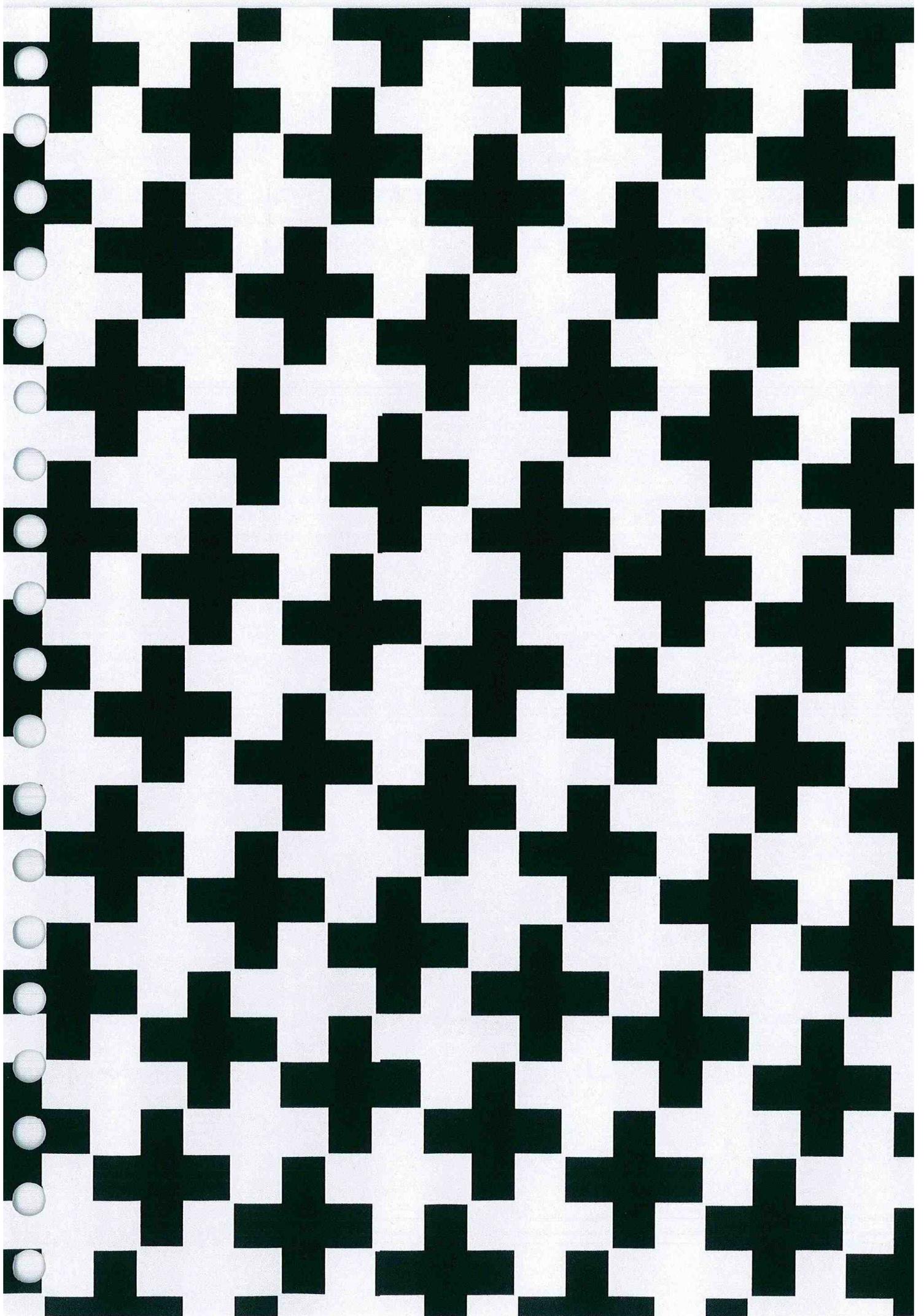
3 jours et demi

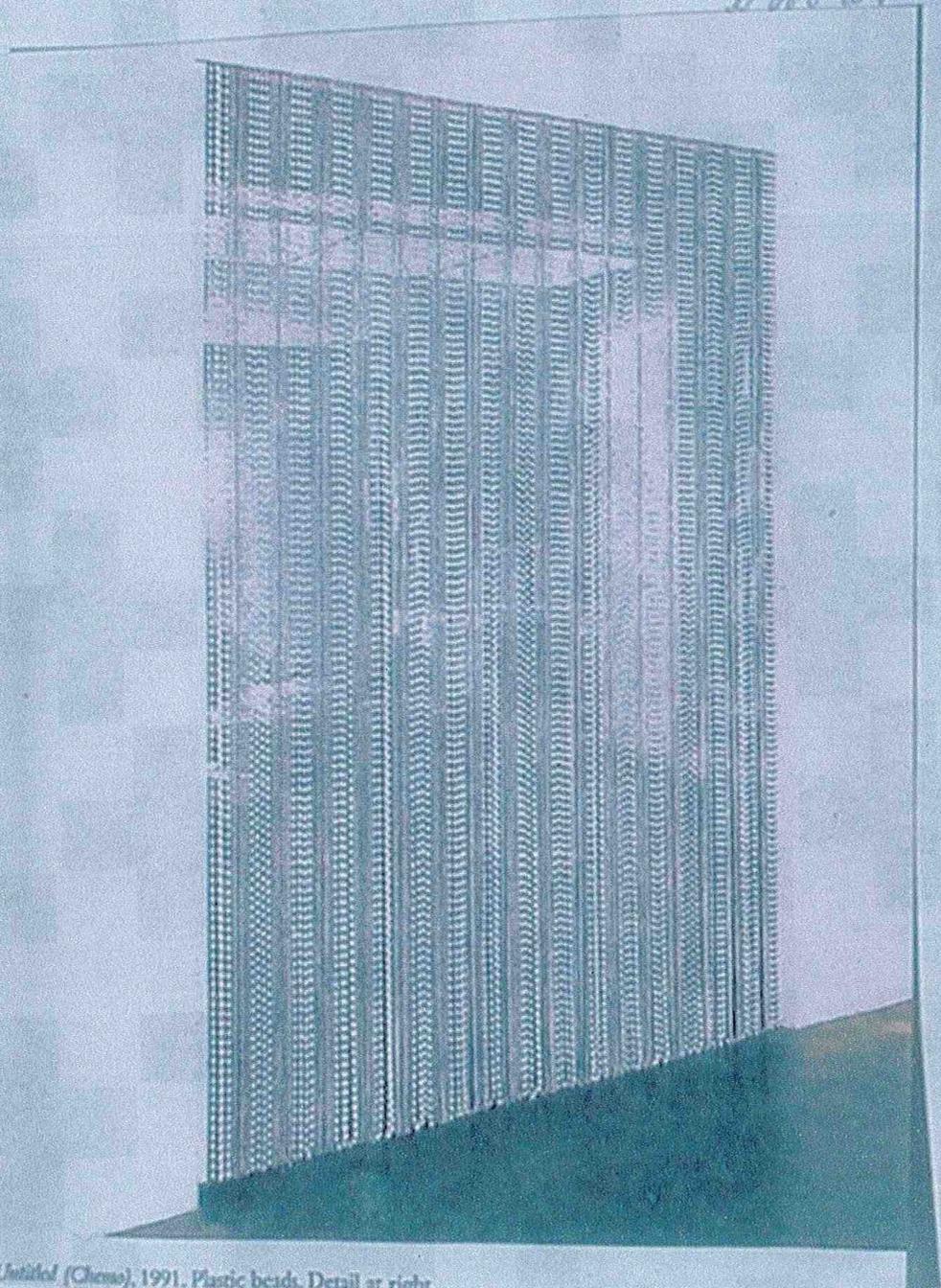
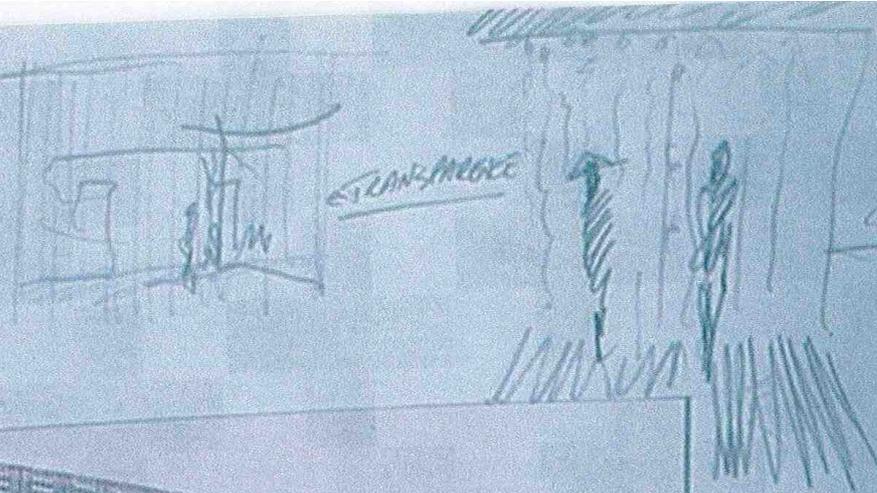
► pour traverser l'Atlantique aujourd'hui.
En 1819, le Savannah Bay, premier
bateau à vapeur (à la voile), rallia Liverpool
à la côte est américaine en 29 jours et
4 heures. En 1907, la traversée durait 4 jours et
19 heures sur le Lusitania.



Entre juillet-août 2011 57



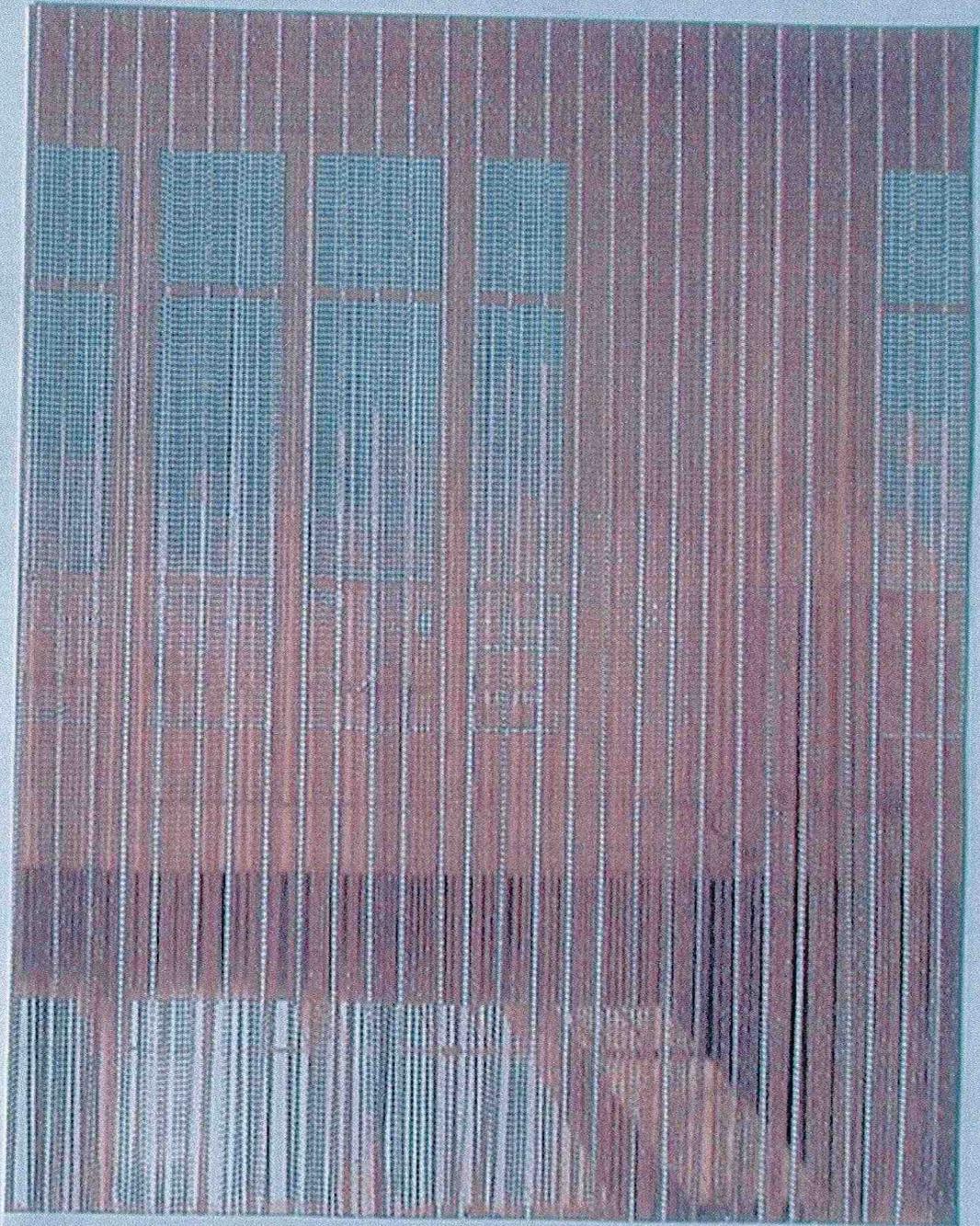




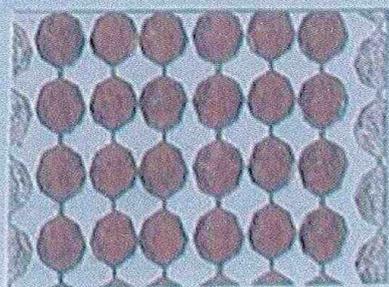
Untitled (Chemos), 1991. Plastic beads. Detail at right.

FELIX GONZALEZ TORRES

Tout ce 1^{er} tableau paraît être vu à travers le rideau.
La chanson serait la basse vers la face / le présent.
Si ce rideau était lisse, il permettrait de
déchiffrer les personnages entre des osiers.



Untitled (Blood), 1992. Plastic beads. Detail at left.



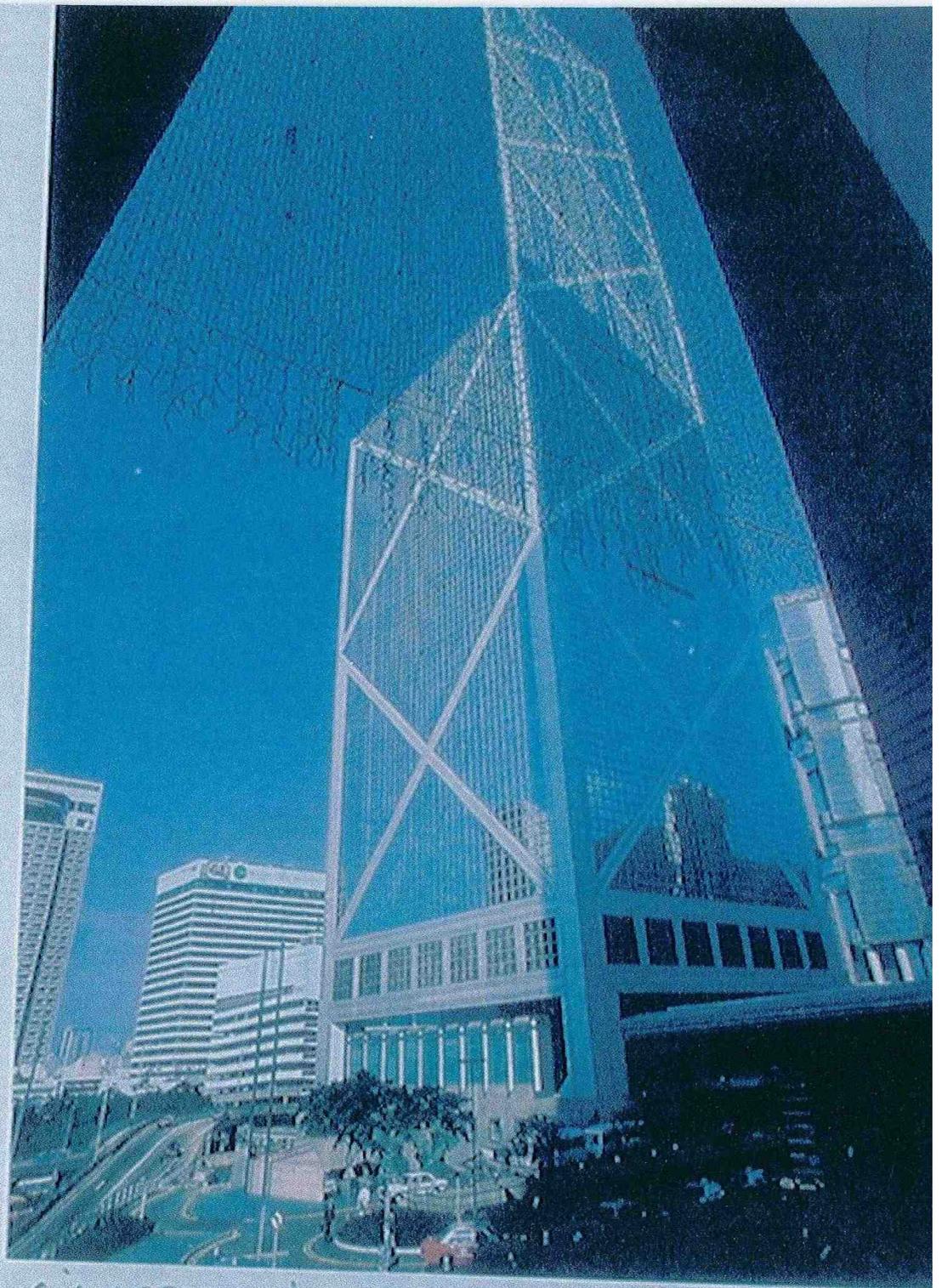


exercice de peinture d'inspiration & d'usage ludique

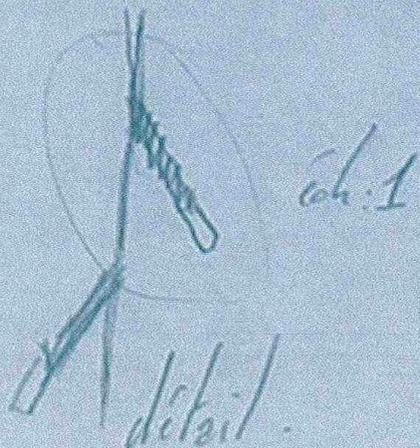


ÉCHELON LUDIQUE
SUR PERCHE

TOILE PEINTE SATURÉE
SUR PERCHE

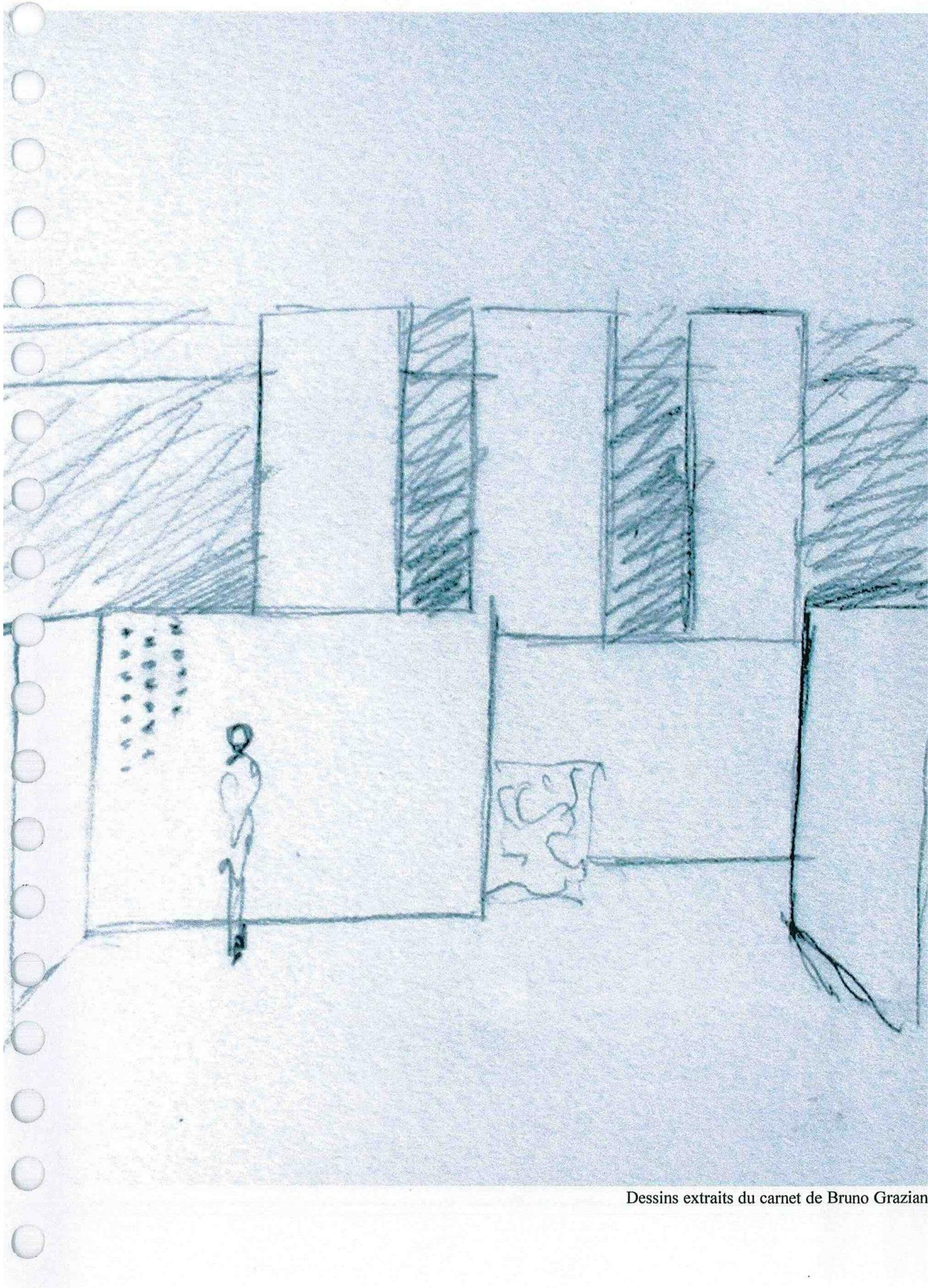


GARLAND'S WITNEUSES A HONG KONG .





Photographie de Alain Fonteray



Dessins extraits du carnet de Bruno Grazian

A b é c é d a i r e 2#

A

-a privatif
Amour

B

Bibliothèque
Bibles

C

Cartographie

D

Datation

E

Enfance

F

Forme

G

Gens (« Ils disent ça, les gens ? »)

H

Histoire

I

Imaginer
Imagier

J

Jeu

K

karstique (relief)

L

Litanie

M

Mort

Mythe

N

Naissance

O

Origine

Oubli

Œuvre

P

Pierre blanche

Q

Quoi ?

Quoi chante ?

R

Refrain

Ressassement

S

Strates

T

Trame

U

Universel

V

Voix

W

Répétition

X

Rayon

Y

Savannah Bay, à rebours

Z

Oméga

S. - Je me souviens mais ça n'a plus de forme, c'est caché.

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc.II, séq.25

Traits et croix impriment dans la trame d'un épais papier le paysage de Savannah Bay. La plume qui trace fait craquer le métal, trempé d'encre noire. Elle griffe d'un maigre dessin la surface de la page. Elle inscrit le fil de la Magra, l'embouchure, la porte des bateaux, la maison. La main se lève, hésite sur l'étendue des marais, ne cerne pas la pierre blanche au milieu de l'eau d'une ligne noire.

Pas d'ombre.

En pointillé, les trajets supposés des corps sont indiqués.

Céleste au fauteuil compte les paillettes tombées du costume de Catherine Samie. Baptiste à l'orchestre salue les grands comme un grand. Un tout petit garçon dans un couloir de la Comédie-Française. Aux Tuileries, un samedi, Léonie fait du manège. Le tout petit garçon court après son père. Sous les arbres du Palais Royal, il parle à son père, et mange du jambon à la cantine. Devant la porte du Théâtre Récamier, un nourrisson s'endort contre sa mère.

Savannah Bay ne peut pas se répéter si elle ne s'est pas répétée.

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 22 mai 2002.

S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant un rideau de tulle noir qui marque l'emplacement du rideau de perles. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. Elles se retournent brusquement. De dos à la salle, elles prolongent l'impulsion de leur rotation par une marche rapide, droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent. Se retournent brusquement et remontent à l'avant de la scène, d'une marche rapide, passent le rideau, ensemble, s'arrêtent, regardent la salle, se mettent à parler. Elles s'adressent au public encore absent.

« Le théâtre commence. On en pose lentement le décor ».

Plumes, strass et paillettes, bottes en cuir de crocodile, chaussures dorées à hauts talons pointus, rires et chuchotements d'un salut de music-hall, stuc kitsch. On pense à Henry Fonda, aux fumées des cabarets de Shanghai. Marie-Christine Soma peint le bleu sombre d'un ciel, voûté comme une piste aux étoiles.

« Si on entrait comme deux petits clowns », propose Catherine Samie.

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 28 mai 2002.
S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant le rideau de tulle noir. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. La musique d'India Song s'élève. Elles regardent la salle. Elles se retournent un peu moins brusquement. De dos à la salle, elles calment l'impulsion de leur rotation par une marche qui les mène droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent. Se retournent brusquement et remontent à l'avant de la scène, d'une marche ralentie, passent à nouveau le rideau, ensemble, s'arrêtent, fixent un point devant elles, commencent à parler, inscrivent le théâtre de Savannah sur la pierre blanche qu'elles situent, ensemble, loin devant elles, à hauteur de leur regard.

« Le théâtre commence. On en pose lentement le décor » .

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 28 mai 2002.

~~S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant un rideau de tulle noir qui marque l'emplacement du rideau de perles. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. Elles se retournent brusquement. De dos à la salle, elles prolongent l'impulsion de leur rotation par une marche rapide, droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent. Se retournent calmement et remontent à l'avant de la scène, d'une marche lente. Hésitent. La vitesse de leur remontée n'est pas identique. S. passe le rideau la première, entre, s'arrête, regarde la salle ; H. passe le rideau à son tour, s'arrête, regarde la salle. Puis elles fixent un point devant elles et commencent à parler, inscrivent le théâtre de Savannah sur la pierre blanche qu'elles situent, ensemble, loin devant elles, à hauteur de leur regard.~~

« Le théâtre commence. On en pose lentement le décor » .

Le Théâtre Récamier est étroit, plus haut que large, en apparence : la couleur des moulures — des grappes rouges de fruits et de fleurs, des nœuds vert d'eau et roses — s'efface à mesure que l'œil progresse jusqu'aux seize néons de lumière jaune qui rayent le plafond. En surplomb de la scène un balcon. Le gradinage a été abandonné à la poussière ; quelques projecteurs sont suspendus à des échafaudages. La quasi-totalité de la salle constitue la maquette grandeur nature du plateau de la salle Richelieu. Les lignes, les éléments du décor sont indiqués au sol par des repères de couleurs ; les distances entre les choses ont été respectées. Quelques meubles sont installés ; deux vieux rideaux de tulle noir ont été tranchés et suspendus. L'un d'eux sépare la zone correspondant au proscenium du reste de la scène. Des panneaux en bois naturel délimitent l'espace sur trois côtés et cachent une coulisse praticable à cour et à jardin. Une lampe tombe du plafond jusqu'au centre de l'aire de jeu.

Lors des répétitions, nous nous tenons sur un canapé et sur quelques chaises adossés au mur, face aux actrices, parfois très près d'elles.

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 31 mai 2002.
~~S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant un rideau de tulle noir qui marque l'emplacement du rideau de perles. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. Elles se retournent brusquement. De dos à la salle, elles prolongent l'impulsion de leur rotation par une marche rapide, droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent.~~ Se retournent calmement et remontent à l'avant de la scène, d'une marche lente. Le rythme de leurs pas n'est pas identique. Elles passent le rideau : S. entre la première, s'arrête, regarde la salle ; H. passe le rideau, s'arrête, regarde S.
« Le théâtre commence. On en pose lentement le décor » .

H. - C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc. II, séq.1

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 31 mai 2002.
~~S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant un rideau de tulle noir qui marque l'emplacement du rideau de perles. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. Elles se retournent brusquement. De dos à la salle, elles prolongent l'impulsion de leur rotation par une marche rapide, droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent.~~ Se retournent calmement et remontent à l'avant de la scène, d'une marche lente. La vitesse de leur remontée n'est pas identique. Elles passent le rideau : H. entre la première, à jardin, s'arrête, regarde la salle ; S. passe le rideau, à cour, s'arrête, regarde la salle.

« *Le théâtre commence. On en pose lentement le décor* ». Elles regardent ensemble la salle et commencent l'histoire de la Pierre blanche.

H. – C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.
S. – Plate. Grande comme une salle.

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc. II, séq.1

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 3 juin 2002.
~~S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant un rideau de tulle noir qui marque l'emplacement du rideau de perles. Elles s'arrêtent de parler, de rire à la fin de la séquence, comme le veulent les didascalies. Silence. Elles se retournent brusquement. De dos à la salle, elles prolongent l'impulsion de leur rotation par une marche rapide, droit devant elles. Elles passent le rideau, vont jusqu'au lointain, s'arrêtent devant le mur au lointain. Attendent. Se retournent calmement et~~
Remontent à l'avant de la scène, d'une marche lente, pour raconter l'histoire de la Pierre blanche. Le rythme de leurs pas n'est pas identique.

« *Le théâtre commence, on en pose lentement le décor* ». H. passe le rideau en disant : « C'est une grande pierre blanche ». S. passe le rideau en disant : « Plate. Grande comme une salle. » A cour, à jardin, elles continuent, regardent la salle, lui parlent.

Sur les tapuscrits, certains passages ont été mis en page de façon à faire apparaître très distinctement les répétitions de mots, l'extension ou la réduction de la taille des groupes de souffles, l'indigence du vocabulaire, les réticences, la litanie.

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 13 juin 2002.
S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant le rideau. «Tous les jours tu veux cette histoire», demande S. et elle commence à rire. « Oui » répond H. et elle passe devant S. pour aller chercher le fauteuil en osier, placé sur le proscenium à l'avant-scène côté jardin. S. continue de parler : « A force tous les jours je me trompe... dans les dates... les gens... les endroits... ». « Oui », dit H. et elle installe le fauteuil sur le proscenium laqué de blanc. Puis elles s'arrêtent de parler, de rire comme le veulent les didascalies. S. s'est assise dans le fauteuil, H. s'est agenouillée à ses pieds. La musique d'India Song s'élève à mesure que le rire s'éteint. H. déchausse lentement S. et lui masse les pieds.

« *Le théâtre commence. On en pose lentement le décor* ». S. regarde à hauteur de ses yeux. H. reste penchée sur son ouvrage. Elles racontent l'histoire de la Pierre blanche.

Transition Scène I – Scène II, Théâtre Récamier, 13 juin 2002.
~~S. est à jardin, H. est à cour. Elles parlent à l'avant de la scène devant le rideau. «Tous les jours tu veux cette histoire», demande S. et elle commence à rire. « Oui » répond H. et elle passe devant S. pour aller chercher le fauteuil en osier, placé sur le proscenium à l'avant scène côté jardin. S. continue de parler : « A force tous les jours je me trompe... dans les dates... les gens... les endroits... ». « Oui », dit H. et elle installe le fauteuil sur le proscenium laqué de blanc.~~ Puis elles s'arrêtent de parler, de rire, comme le veulent les didascalies. S s'est assise dans le fauteuil, H. s'est agenouillée à ses pieds. La musique d'India Song s'élève à mesure que le rire s'éteint, que le noir se fait au fond de la scène, que la lumière monte sur le proscenium blanc. C'est un autre temps, un autre lieu.

« Le théâtre commence. On en pose lentement le décor ». H. déchausse lentement S. et lui masse les pieds. S. regarde à hauteur de ses yeux, vers la salle. H. reste penchée sur son ouvrage. Le rythme des mouvements qu'elle opère ne se calque pas sur celui de ses paroles. A certains moments, elles racontent l'histoire en se regardant.

Savannah Bay épuise les fables qu'elle récite.

Ce n'est pas l'histoire d'une comédienne qui a perdu la mémoire ; ce n'est pas l'histoire d'une jeune fille qui se noie ; ce n'est pas le récit d'une mort d'amour ; ce n'est pas un film ; ce n'est pas le constat d'un impossible deuil ; ce n'est pas la pièce que ça pourrait être ; ce n'est pas un chant qui interroge l'absence de Savannah ou de Dieu ; ce n'est pas un poème pour consommer la perte ; ce n'est pas une tentative d'épuisement de l'attente ; ce n'est pas la représentation d'une agonie ; ce n'est pas une enquête ; ce n'est pas une quête de l'origine.

Savannah Bay ne peut pas se répéter si elle ne s'est pas répétée, etc.

H. se souvient de ce que S. lui a raconté. H. répète ce que S. lui a dit comme S. répétait ce que H. lui chantait. Nous inventons un passé au récit de Savannah Bay pour nous frayer un chemin. A quel moment la mémoire de S. devient-elle commune pour qu'H. invente elle aussi son chant d'amour ?

De vieux disques de vinyle s'entassent à côté de l'électrophone. Au hasard, on extrait de la pile un peu de musique pour opérer le passage d'une séquence à l'autre. Les actrices dansent sur « No String » et sur « India Song ».

Quelles histoires raconter aux actrices autour de Savannah Bay ? Comment retrouver le travail souterrain du texte, ses fondements imaginaires ? De quelle matière la pièce est-elle tissée ? On observe la transparence du grain de sa peau ; la lumière qu'elle réfléchit ne permet pas de jeter la sonde. On lit le silence comme un réseau de circulation sanguine en espérant formuler quelque chose de tangible, de visuel. On voudrait saisir le secret par le vif d'une image, d'un conte, d'une sensation. On écoute, juste à côté, les digressions, les allusions, les confidences.

La lumière ne dessine rien d'autre par son faible jour qu'un petit périmètre de poussière.

- Qu'est-ce qu'elle écrit ?

- Un livre sur les tabliers de cuir, de dentelle, de coton. Sur la mort des servantes de comédie que personne n'a jamais inventée. Sur le temps qu'il faut pour chiner les souliers de pieds inconnus, et lire, dans les coutures et les cicatrices du cuir, peut-être une histoire simple, déjà racontée cent fois, comme celle que l'on devine à ces escarpins de mariées, portés le seul jour de la noce, et dont la semelle est à peine écorchée par quelques tours de danse.

Un dossier dramaturgique a été distribué à l'ensemble de l'équipe. Il se compose de cent trente-cinq pages d'extraits exclusivement tirés de l'œuvre de Marguerite Duras, de quelques photographies et d'une page manuscrite d'Agatha. Le classement des extraits n'est ni chronologique ni thématique.

Pour s'exercer à mourir, les enfants ont inventé un jeu : ils serrent autour de leur gorge un foulard jusqu'au point où leur respiration est coupée. Un bref moment, ils perdent connaissance. C'est ce que relatent les journaux, ce que rapporte Catherine Hiégel.

Catherine Samie dit de Marguerite Duras qu'elle est « traversée, cette femme-là ».

La seule façon de définir *Savannah Bay*, c'est de ne pas cesser de répéter le texte. Pendant deux mois, tous les jours, nous avons rendez-vous de 14 à 18 heures au Théâtre Récamier ou de 13 heures à 17 heures 30 environ, salle Richelieu. Nous nous enfermons. Nous répétons.

Désormais pour nous, les voix des actrices sont indissociables du texte. Quand nous nous répétons intérieurement les mots de *Savannah Bay*, c'est elles que nous entendons. *Savannah Bay* convoque les voix de Catherine Samie et de Catherine Hiégel aussi sûrement que « Les Mots d'amour » celle d'Edith Piaf.

Dans le cahier de Josépha Micart, chaque séquence est recouverte progressivement par des post-it de tailles diverses et sur lesquels sont inscrits, jour après jour, les détails des mouvements, les modifications, les intentions. Chaque *post-it* fait la synthèse des décisions prises. Ainsi le cahier garde la mémoire des différentes propositions, les rappelle au besoin. Sa lecture procède de deux mouvements : l'un remonte de la phase la plus récente, la plus visible du travail jusqu'aux essais origi-

nels ; l'autre rend perceptibles les étapes qui ont transformé les tentatives jusqu'à donner au spectacle la forme présente. La fable de la mise en scène s'écrit par strates successives, chacune exigeant de conserver la mémoire de la précédente. On ne peut pas parler de progression : tout aussi bien un des premiers *post-it* peut être décollé et ramené à la surface avant d'être à nouveau recouvert. L'ordre comme les choix sont provisoires.

« *Savannah Bay*, c'est la lumière, disait Eric Vigner à Bruno Graziani. Il faudrait concevoir un espace qui fabriquerait sa propre lumière intérieure ».

Le rideau de perles plaît aux actrices, mais elles remettent en cause la photographie au fond du plateau. Catherine Samie, qui commence le spectacle face à l'image, au lointain, à cour, derrière le rideau, se dit particulièrement gênée.

De plus, les deux grands rideaux de verre lui donnent l'impression d'être dans un aquarium. Elle aurait aimé un espace complètement vide, très éclairé, fermé au lointain par la blancheur d'un cyclorama.

Les premiers croquis de costumes étaient un montage de couleurs vives et de formes. Je me souviens, en particulier, d'un motif à grandes fleurs roses et bleues, de plumes et de tissus moirés, de petits cols mao, d'un large décolleté, d'une blouse croisée, d'un trench coat et d'un blouson zippé, d'un pantalon paille et flou, d'une jupe à godets... Les pièces juxtaposées renvoyaient à l'œuvre de Marguerite Duras, à l'Indochine, à des souvenirs d'enfance d'Eric Vigner, et, parfois, à une imagerie hollywoodienne. Au fil des essayages et des discussions, l'allusion à l'Asie s'estompe. Les matières deviennent un enjeu.

Savannah Bay est un poème ; ce poème n'est pas une plainte.

C'est tardivement que le costume de Catherine Samie s'assombrit, se couvre de paillettes qui renvoient une lumière noire. Ce qu'elle cherche, Catherine Samie, quand elle discute de son costume, c'est cette force qu'Eric Vigner la pousse à exprimer, une envergure qui fera du poème de *Savannah Bay* autre chose qu'une plainte.

La robe rouge que porte Catherine Hiégel évoque Delphine Seyrig dans *India Song*, Marilyn Monroe et Rita Hayworth.... Dans l'histoire, c'est le costume que S. portait pour « ce film, *Le Voyage au Siam* ». Et c'est surtout la robe de Catherine Hiégel.

Les chaussures dorées à talons très hauts qu'elle utilise pendant les répétitions nous rappellent les chaussures en strass de la petite dans *L'Amant*.

« Catherine Hiégel, Rita Hayworth du Siam », écrit Eric Vigner.

Du masculin et du féminin il est beaucoup question.

Alain Fonteray nous montre deux photographies : cet arbre est irréfutable.

Oct. 2000. Eric Vigner met en scène *La Bête dans la jungle*, un court récit d'Henry James dont James Lord et Marguerite Duras ont signé l'adaptation théâtrale. Les lieux cités sont repérables sur une carte. La lumière est antique, le voyage italien, la jungle exotique et le château anglais. Nous traversons la baie de Naples et les ruines de Pompéi pour dresser les murs imaginaires de Weatherend. La géographie offre un relief accidenté, brisé de sinuosités, sensible aux variations de température. Une eau noire coule dans les abysses et les oubliettes. On voit très distinctement les images : des animaux, le bouclier de Persée, Echo et Narcisse, Vénus fatale en fourrure, ogresse, Pythie et magicienne, qui garde le secret des labyrinthes.

Quand il s'agit de reproduire un déplacement, les croquis sont toujours sommaires.

Dessiner la scène intérieure de *Savannah Bay* : trouver des images ; nourrir l'imaginaire ; préciser des supports de jeu ; organiser sa cuisine interne ; tenir son fil ; aller chercher des sensations ; visualiser les mouvements verticaux et horizontaux du texte ; éprouver l'énergie nécessaire aux mouvements sans les exécuter ; chercher le sentiment ; écouter ce qui résonne entre les mots, dans les silences ; faire entendre, sous les paroles dites, la voix qui s'est absentée.

« Qui chante ? » = quoi chante ?

Toute l'œuvre de Marguerite Duras résonne dans *Savannah Bay*.

Elles disent parfois avoir oublié des indications, ne plus savoir, perdre le fil, la mémoire, le texte. Catherine Hiégel questionne Eric, décompose une séquence gestuelle, défait inlassablement ce qu'elle a tissé. Catherine Samie reste assise, écoute à peine, se retire loin à l'intérieur d'elle-même, chuchote très doucement, en sur-articulant, les mots. Ce qui se passe est à peine visible. L'important est moins dans la capacité des actrices à réaliser les propositions, agir sur la trame, retrouver la mémoire de ce qui a déjà été éprouvé, que dans leur effort pour ne rien faire de définitif. Elles ménagent le temps d'une attente, suspendent ce qui était en train de s'accomplir, protègent farouchement ce qui ne doit pas apparaître trop vite, trop facilement. Quelque chose arrive parfois, une sorte de sommeil debout, une intranquillité immobile. Elles travaillent à la lisière des choses organisées.

Dans le sommeil debout, c'est très fragile, alors, ce que l'on voit : de petits accidents intérieurs, une enfance chez Catherine Hiégel, une force calme et désespérée chez Catherine Samie. Elles tapissent l'envers du spectacle. Attendent. Veillent ensemble.

Savannah Richelieu est l'horizon d'attente de Savannah Récamier. Savannah Récamier ne sera connu de personne d'autre que nous. A Récamier, les actrices anticipent les modifications sonores qu'il leur faudra opérer lors de l'arrivée du spectacle sur le plateau de la Comédie-Française.

La scène de la salle Richelieu produit un son mat. La voix s'enlise, les nuances sont assourdies. Les actrices parlent Richelieu contre les résonances de Récamier.

S. - Ils disent ça, les gens ?

Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Sc. II, séq.27

Dans le dossier dramaturgique, plusieurs textes et photographies sont consacrés à la mer. D'autres pages sont extraites d'*Aurélia Steiner*. La pierre blanche renvoie au rectangle blanc du camp de concentration.

Un jeu ? Quel jeu ?

Il semble parfois que *Savannah Bay* provoque moins des images de paysages précis que des sensations tactiles, des visions de corps ou de lumières en mouvement, de taches de couleur. De fait, il se pourrait que ce soit moins la capacité de construire un cinéma intérieur que celle d'exercer d'autres sens ou d'explorer la limite des facultés optiques qui permettent ici une matérialité.

Au fur et à mesure des répétitions, tous les mouvements ont tendance à se simplifier.

Les trajets de S. et H. s'étirent d'un trait dans les cahiers de mise en scène.

15 mai 2002.

S. évoque le nom de « Dieu » pendant la deuxième scène, celle dite « des voix rapportées ». Le mot « Dieu » suit la répétition de « ces baisers, ces baisers ». Des points de suspension suivent chacun de ces trois groupes nominaux. Sur le tapuscrit, nous avons aligné les trois groupes l'un au-dessous de l'autre. Des traits noirs, de longueur variable, remplacent les points de suspension. Dès les premières lectures du texte, Catherine Samie prononce chacun de ces mots calmement, distinctement. Elle n'insuffle aucune inflexion lyrique à la parole, ne la teinte d'aucune émotion. Le monosyllabique est seulement juxtaposé à l'évocation des baisers. Ainsi, les suspens qui suivent chacun des groupes sonores ne trahissent pas un désir d'en dire davantage ; ils ne sont pas lourds de sous-entendus. Dieu est un mot.

L'Instituteur – Pour le livre brûlé... dites-moi, monsieur Ernesto...
Ernesto cherche comment dire – Avec ce livre... justement... c'est
comme si la connaissance changeait de visage, Monsieur... Dès lors
qu'on est entré dans cette sorte de lumière du livre... on vit dans
l'éblouissement... (Ernesto sourit). Excusez-moi... c'est difficile à
dire... Ici les mots ne changent pas de forme mais de sens... de fonction...
Vous voyez, ils n'ont plus de sens à eux, ils renvoient à d'autres mots
qu'on ne connaît pas, qu'on n'a jamais lus ni entendus... dont on n'a
jamais vu la forme mais dont on ressent... dont on soupçonne... la
place vide en soi... ou dans l'univers... je ne sais pas.

La mer relève d'une géographie impossible, informelle, mouvante. La mer n'est pas une image mais une sensation.

Le 11 juin 2002, Catherine Samie répète seule. Le mot « Dieu » est lancé avec force vers les cintres ; le champ sonore de l'actrice s'élargit ; elle accompagne la profération d'un mouvement des bras, ample et vertical. Le monosyllabe est le point ultime d'une progression opérée à partir de l'évocation des baisers. La comédienne s'appuie sur la consonne à l'initiale. « Dieu » devient un appel.

L'aveuglement pourrait être une expérience physique de ce que *Savannah Bay* a d'irreprésentable.

Mer de Chine, 1987

Alain Fleischer

Projecteur, diapositive couleurs, bac de plastique 10 x 70 x 60 cm, miroir, eau, trois poissons rouges, image projetée 120 x 180 cm.

« La diapositive *Mer de Chine* est prise du haut des falaises surplombant la Méditerranée. L'image est projetée sur un miroir placé au fond d'un petit bassin rempli d'eau où se déplacent des poissons rouges. Renvoyée sur le mur par le miroir, l'image immobile et opaque de la mer est animée par l'apparition mouvante d'ombres chinoises qui nagent et troublent la surface de l'eau. »

Jean Michel Ribettes,
in catalogue de l'exposition *Le Diaphane et l'obscur*,
Maison européenne de la photographie, Paris, 26 juin au 8 septembre 2002.

L'image projetée de la mer n'est pas directement lisible.

L'utilisation du proscenium dans un théâtre à l'italienne pose des questions d'éclairage.

Toute l'œuvre de Marguerite Duras résonne dans *Savannah Bay*, les lieux rappellent une géographie intime, fictionnelle extrêmement lumineuse, les territoires du cycle indien, en particulier. La chambre où se tient S. pour entendre les voix rapportées par le vent du fleuve est obscure. C'est sur cette dualité que se fonde aussi le dispositif scénographique.

La Magra circule de *La Douleur* à la baie de Savannah. Duras et son mari Robert Antelme, revenu des camps de concentration, passent le premier « été de la paix » près du fleuve italien qui coule aussi dans le paysage de *Savannah Bay*.

Des yeux bleus, la surface de la mer, la Pierre blanche.

De la mousseline et non du taffetas. Du verre et non du bambou. Du blanc, laqué brillant. Quelque chose de métallique qui tinte. La froideur du métal. Le bruit d'une pluie qui ne mouille pas. La chaleur.

La transparence et non l'opacité. Le blanc opaque de la pierre qui réfléchit la lumière.

L'effondrement d'un relief de calcaire. La fumée, la soie, la moiteur.

La profondeur, par superposition de surfaces.

Retrouver le caractère inouï des premières lectures, la surprise de cette rencontre entre leurs voix et le texte.

Savannah Bay touche à l'impossibilité de se souvenir, de raconter une histoire, de faire œuvre, de mourir par amour, de s'approprier le corps, la parole, de pressentir autrement que par la peur ou le désir l'inconnu en soi, en l'autre.

Le 2 juillet 2002, Catherine Samie remet en cause le passage où S. évoque les baisers de l'homme puis le nom de Dieu, dans la deuxième scène dite « des voix rapportées ». Elle juge la profération choisie trop « théâtrale ». Elle opte désormais pour une diction plus neutre des mots. Elle n'imprime plus aucune inflexion lyrique à la parole, ne la teinte d'aucune émotion. Le monosyllabe ne trahit plus aucun geste vers celui qu'elle nomme. Les trois groupes nominaux sont prononcés à quelques pas derrière H., et face à la salle, comme si S. les soufflait. Ils se posent, sans histoire, sans commentaire. Leur profération « à blanc » fait apparaître ce qu'ils sont : des phrases non verbales juxtaposées, une série d'énoncés ravis à la conjugaison, à la logique, à l'explication. Le mot « Dieu » comme la jouissance amoureuse affranchissent le récit des voix rapportées de tout repère temporel, de toute marque d'appropriation émotionnelle. « Dieu » est désormais un mot évidé, qui se suffit à lui-même, la trace sonore d'un blanc dans la chaîne narrative, prononcé debout, devant la salle.

Un film léger d'aquarelle fixe la mobilité aquatique du paysage. L'emplacement de la pierre est obtenu par absorption, à l'éponge, d'un trop plein de pigments, avant que ne sèche le lavis. L'eau teintée reflue jusqu'à découvrir la trame blanche du papier. Elle borde d'une cerne fragile et bleue l'endroit de la pierre, décoloré, à peine soustrait à la monochromie du tableau. Les pigments sont menacés par la lumière.

Elles entrent dans l'espace. Elles plantent le décor de *Savannah Bay*, inventent cette architecture imaginaire qui n'existe que pour se soustraire à la cartographie du monde.

Il apparaît de plus en plus clairement que *Savannah Bay* communique souterrainement avec *Aurélia Vancouver*. Les mêmes motifs circulent, du souvenir insupportable de la Shoah au mythe de la mort d'amour.

La répétition de *Savannah Bay* épuise ce qui peut se dire, se raconter de *Savannah Bay* pour laisser affleurer ce qui ne peut pas l'être. *Savannah Bay* contient tout à la fois une certaine mémoire de l'histoire et de quoi la recouvrir, la modifier, la laisser faillir, la retrouver. Elle pallie le manque à se souvenir par l'invention. Elle transmet ce geste : inventer.

Les pages de gauche des tapuscrits sont blanches ; chacun remplit ces espaces d'annotations personnelles. Les ratures qui masquent y sont des signes de confirmation.

« Comment jouer à nous seules toute l'œuvre de Marguerite Duras ? », s'inquiète Catherine Hiégel. Quand elle lit Edward Bond, le rapport entre l'acte d'écrire et la catastrophe historique lui parvient clairement. Dans *Savannah Bay*, elle voit surtout une histoire de désir, de la douleur, certes, mais aussi du plaisir, une joie, avant et après le désastre. Elle pense au mythe de Tristan et Iseult, à cette enfant née de la mort... Le geste auto-citationnel de Marguerite Duras, cette allusion aux œuvres antérieures, et surtout ses pensées terribles sur Hiroshima, Auschwitz, la misère du monde et sa perte, comment peut-elle les inscrire dans son parcours, faire sentir que la catastrophe intime ouvre au désastre commun ?

Catherine Samie a peur de perdre le texte. Elle l'écrit pour le retenir.

Catherine Hiégel ne veut pas apprendre trop vite le texte afin de laisser plus longtemps libre cours à l'invention.

Faire sentir l'absence des héros par un surplus de présence des récitantes.

Rien de plus.

Il suffit peut-être d'énoncer la possibilité d'un lien entre la scène III et les tragédies de l'Histoire pour que le spectacle ne se construise désormais plus tout à fait comme si rien n'avait été dit.

Dans les civilisations de tradition orale, les récits donnés à entendre procèdent d'une construction en plusieurs points identiques : les épisodes s'organisent autour de refrains, de formules répétitives, de repères sonores qui sont autant de moyens mnémotechniques pour permettre aux conteurs, aux chanteurs de garder la mémoire des histoires, tout en improvisant, et pour faciliter, conduire l'écoute du public, pour transmettre et faire circuler le mythe en permettant de le retenir.

Les actrices réclament des repères physiques plus précis pour fixer le texte, mémoriser les ruptures, le mouvement d'ensemble. Si elles ont « le spectacle dans les jambes », elles pourront trouver une marge de liberté. Eric Vigner préfère ne donner aucune indication définitive aussi longtemps que possible et laisser faire même ce qui, de toute évidence, ne s'impose pas, dérange.

Oser à deux le pléonasme : accomplir précisément chaque action énoncée dans le récit de la deuxième scène. Faire exactement ce qui est dit, illustrer le théâtre de *Savannah Bay*, donné comme irreprésentable. Opérer le plus naïvement du monde, scrupuleusement, toutes les rotations, les changements de positions, les gestes énoncés. Pallier les ellipses. Organiser une séquence gestuelle extrêmement détaillée, calquée sur les données du texte. Se coucher, se lever, s'agenouiller, mains tenues, abandonnées, tourner le buste, pour se regarder, sans se regarder... C'est la proximité des deux actrices qui multiplie les possibilités de mouvements. Assouplir le dessin. Progressivement, se débarrasser des étapes de la séquence gestuelle. Jusqu'à l'arrêt. Jusqu'à ne plus pouvoir bouger. Jusqu'au statisme, à la frontalité. Etre seules ensemble.

Debout au milieu du plateau de la salle Richelieu, Eric Vigner lit *C'est tout*, de Marguerite Duras, silencieusement. Il a pris le livre au hasard dans la pile d'ouvrages posés à côté du fauteuil.

D'une séquence à l'autre, c'est le point de vue qui change.

Trouver des postures de commentaires à blanc, pas de jugement, pas d'explication, une exposition du texte.

Expliquer : *lat.* explicare, explicatus, ou explicitus " déplier, débrouiller ". V. plier.

Au fur et à mesure du travail, les actions ont tendance à se simplifier, à disparaître. On ne boit pas le thé ; on ne repasse rien ; on masse les pieds sans l'aide d'accessoires.

Savannah Bay dilate et ressasse un court moment de l'histoire, celui de la rencontre amoureuse. Le texte tourne en désordre autour de cet instant. Il faut néanmoins que la trame parvienne clairement, que le récit piège par sa transparence, sa simplicité.

Il faudrait que ce soit un voyage.

H. - Shanghai --- Calcutta --- Rangoon --- (Temps)

Ou encore ailleurs --- (Temps).

Bombay --- Paris-Plage --- Djakarta --- Singapore --- Lahore ---
Biarritz --- Sydney ---

S. - Saigon --- Dublin --- Osaka --- Colombo --- Rio --- (Temps).

Faut-il donner un seul mot aux actrices, une image, ou développer sa pensée ?

Savannah Bay donne à voir comment s'invente, se détruit et se recommence le mythe.

Savannah Bay donne à voir comment le poème du mythe nous invente, nous traverse.

S. n'a pas demandé si on a retrouvé le corps de Savannah. C'est sur cette impossibilité de constater tangiblement la mort, de fixer l'endroit de la sépulture que s'écrit *Savannah Bay*. *Savannah Bay* n'en finit pas de dire l'inachèvement de son deuil, l'inachèvement de l'amour.

S. - Je ne sais pas de quoi je me souviens quand je me souviens d'elle, mais c'est là.

Sensations et rythme : s'il y a
un centre,
il se déplace à chaque fois.

La lumière rend perceptibles la couleur du verre et la possibilité que
cette couleur explose en éclats blancs.

Un jeu, quel jeu ?

Catherine Hiégel cherche un sourire, fait monter le sourire à ses lèvres
très doucement, très mystérieusement comme un peu plus tard elle
effleurera un visage, loin devant elle.

1. The first part of the document is a list of names.

2. The second part is a list of addresses.

3. The third part is a list of telephone numbers.

4. The fourth part is a list of dates.

5. The fifth part is a list of times.

6. The sixth part is a list of locations.

7. The seventh part is a list of activities.

8. The eighth part is a list of events.

9. The ninth part is a list of organizations.

10. The tenth part is a list of institutions.

Josephina (2)



Piel
SON p 13/14
Dusk Song (X9)
SON p 25?

Film - p 13
US or. at.
Text p
diphère 1.30
Jacqueline m. lit
2.
diff + 2.10

Cost. H.
p. 14. endivoire
1 limon
p. 16. mettes
rose rouge
+ escarpins
p. mettes
imper.

SAVANNAH BAY

Marguerite Duras

AV. 1914 - Mars 96.

Mise en scène de Eric Vigner

en direct
28 juin 1920

Brochure éditée le 12 mai 2002
Saison 2002-2003

Le actions aussi servent pour chercher à savoir
 ou est confronté à un vocabulaire des possibles.

I = c'est possible qu'elle se ventent ensemble | elles ont chacun
 la chanson de - c'est avec la passion des amants | les secrets -
 Plaf - le moulin d'aimer.

C. I = ou est venu voir "S.B" mais ça ne marche pas -
 sur ce se passe. Ce n'est pas c'était trop tôt de l'écouter -
 c'est des embryons de début de ppb, mais non wikipedia,
 non u accorde. Mais le cœur doit être chauffé à blanc.

H. n'est pas en visite - ce n'est pas l'étrangère qui arrive

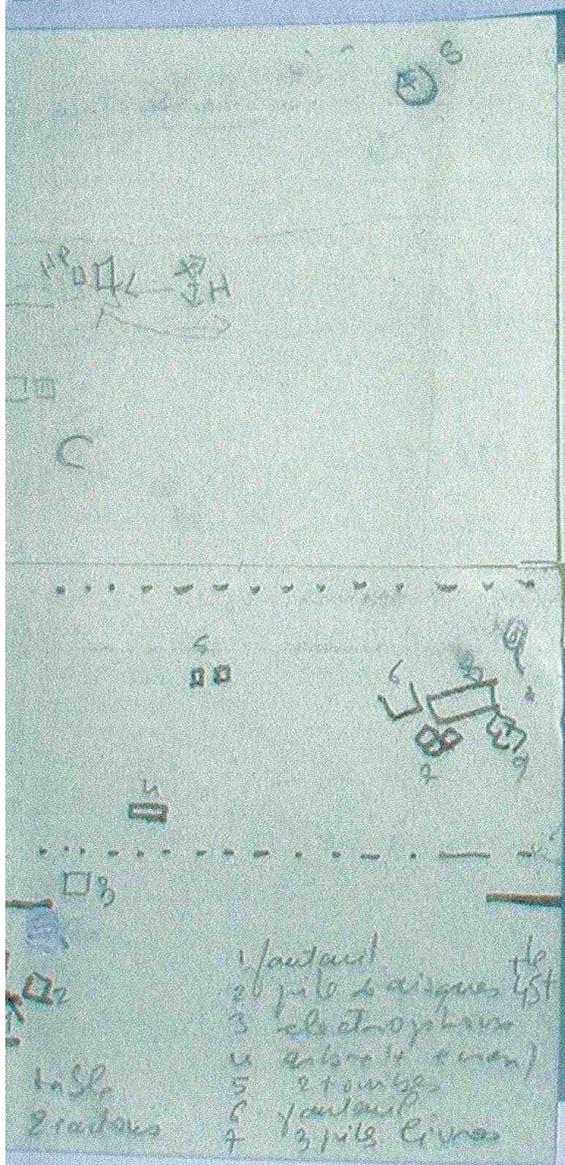
la réponse de H. n'est pas une
 réponse mais 1 proposition.

Le but du jeu pour H
 - c'est d'arriver S. à venir
 dans son espace à elle à
 l'inverse, devant le miroir.

- c'est à lui de se placer pour arriver
 au sujet principal - "en scène"

C.H
 + livre
 ustens. 1/ Pa
 p.B. de disque
 alternatives possible
 à être -

les ou et pour
 ont 1 sens paradoxal.
 pour leur sur-affirmation -



"15m nées" c'est le 15 ans peut être S. s'est
 referencé, au delà s'est désolée.

qu'il y a une 672MPS (15ans) pour provoquer S/S ?

SEQ. 25

H

(temps. Non chanté).

Je crois que j'en mourrais.

S

Je crois que j'en mourrais.

H

Que j'en mourrais d'amour, mon amour, mon amour.

S

Que j'en mourrais d'amour, mon amour, mon amour...

H

Oui.

quel accord - le basculer avec a eu lieu

pend le lit que le sonnet le pied de...

SEQ. 26

Le refrain est repris par la Jeune Femme et Madeleine l'écoute to... avec passion. La Jeune Femme ne prononce plus toutes les paroles.

H

(teneur musicale de la chanson).

C'est fou c'que j'peux t'aimer... La la la la... Mon amour, mon amour... (Silence).

S.C. = Merci Edith P!

moment ad lib

plénitude de l'amour

SEQ. 27

H

C'est vous que j'aime le plus au monde. (Temps)

Plus que tout. (Temps).

Plus que tout ce que j'ai vu. (Temps).

Plus que tout ce que j'ai lu. (Temps).

Plus que tout ce que j'ai. (Temps).

Plus que tout.

S

(égarée, mais naturelle, laisse dire).

Moi.

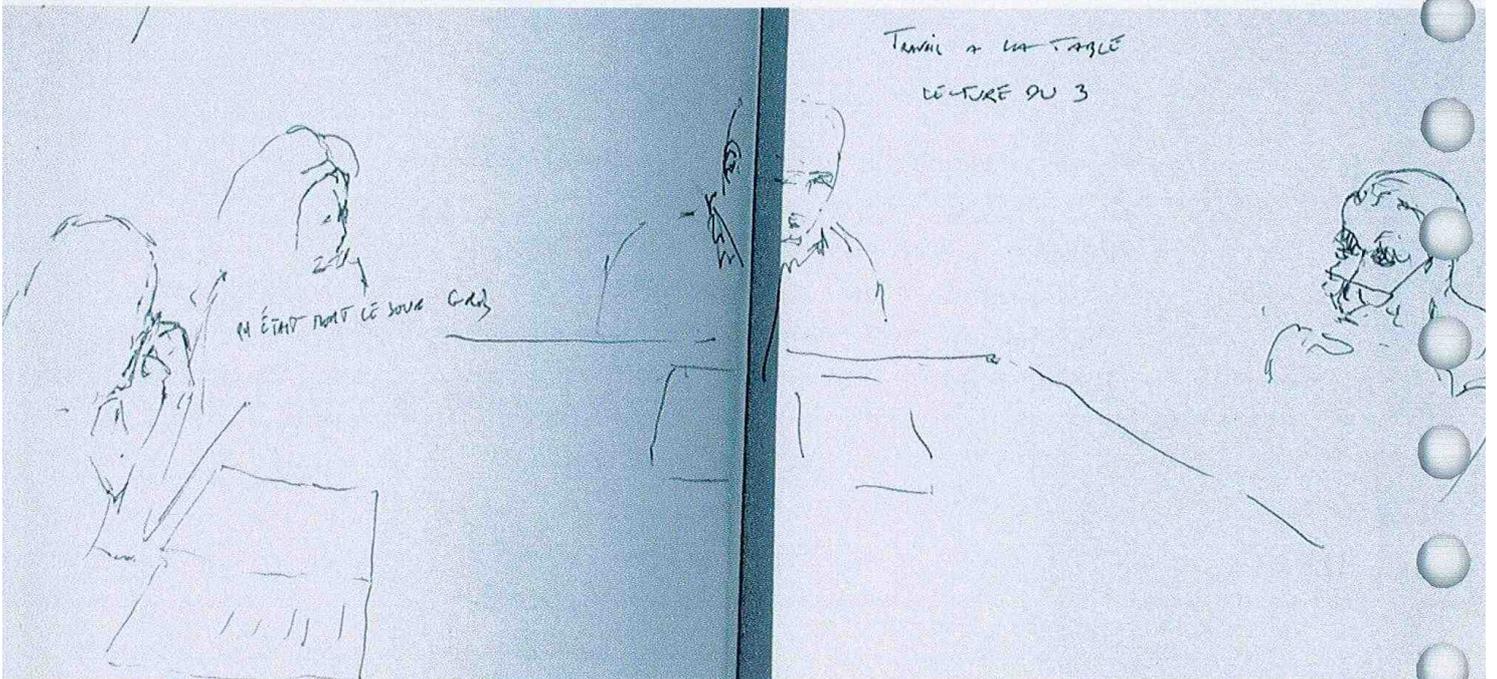
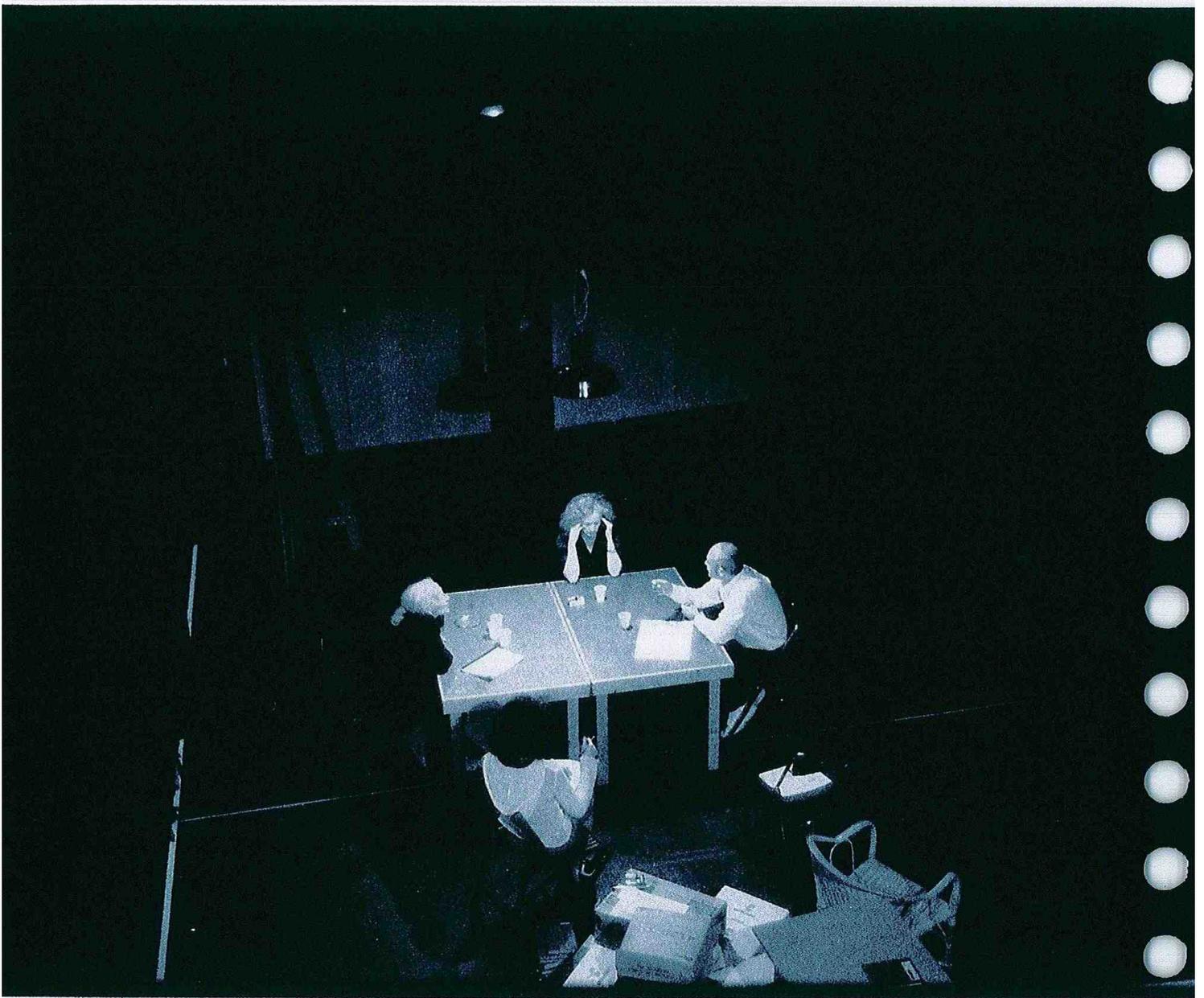
H

Oui.

Silence.

Madeleine. Royale. Sauvage. Elle n'essaie pas de comprendre. Elle est regardée par la Jeune Femme comme elle le serait par nous.

je n'ai esquisé
notamment et
la
"je" avec les
"plus" qu'au bout
de la phrase - l'amour
lingue -
au monde entier



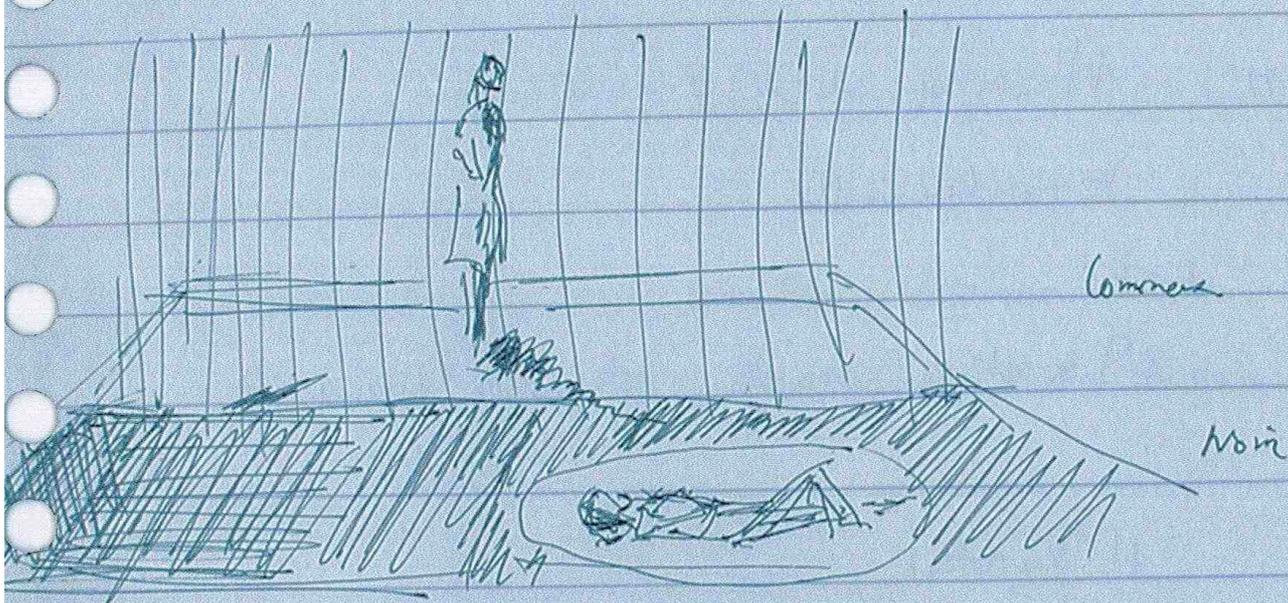
Photographie de Alain Fonteray / Dessin de Bruno Graziani / Carnet de Marie Christine Soma

Vers 43/44 = claquement de la main possible

peut-être il n'y a plus d'opéra devant,
seulement un petit qq chose sur H - et l'histoire
devenue très visible

43/44 H. se couche visage vers le centre

S. ^{bon} au fond.



(42) S. n'est elle juste derrière le rideau.

(48) H. se redresse - arrive au sol 3/4 -

(50) S. repousse devant. "c'est lui que j'ai très voulu venir"

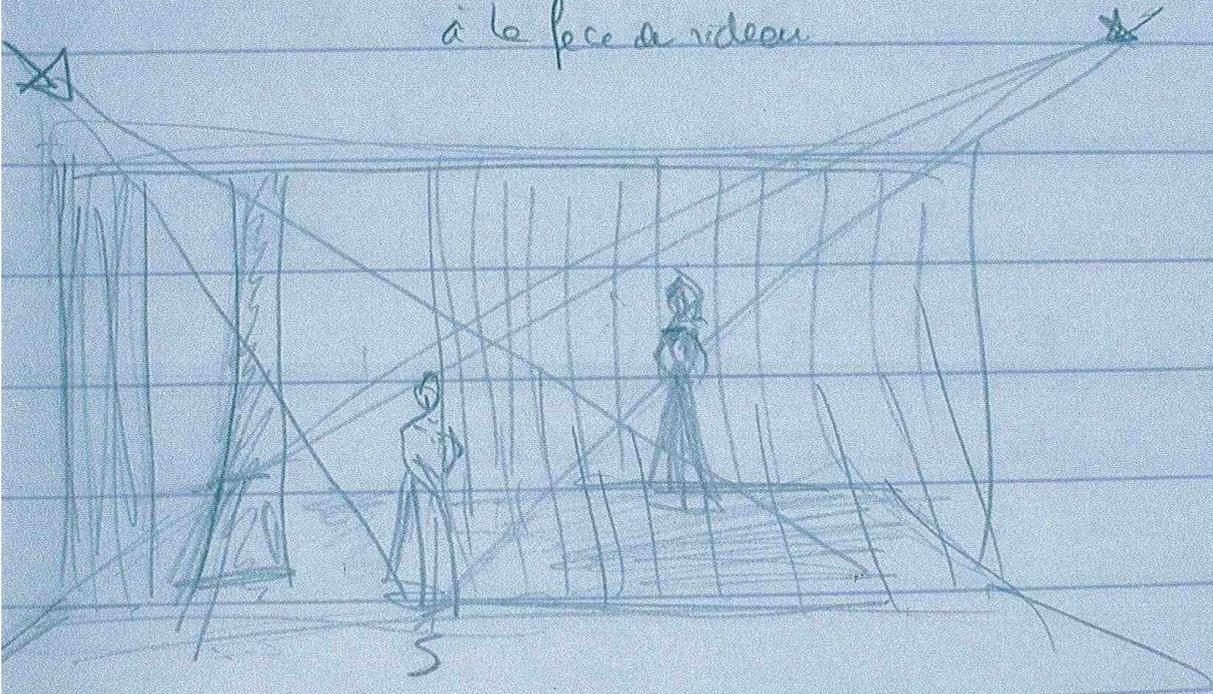
(52) S. s'écroule derrière - l'opéra devant revoilà

Document

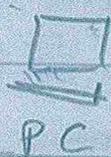
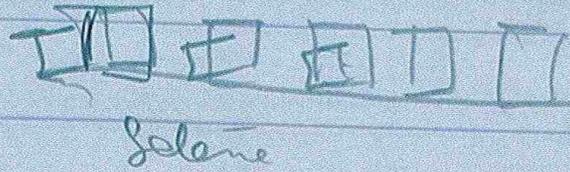
fin sep 32 = murée ouverte - chngt de lumière - de la

→ le ...
H - romani le projecteur - Source d'œuvre

à la face à videau



8 dec par 0x 5PC



Bolens

3 séries

PC

Dec

PC

2 hms

3 departs
PC

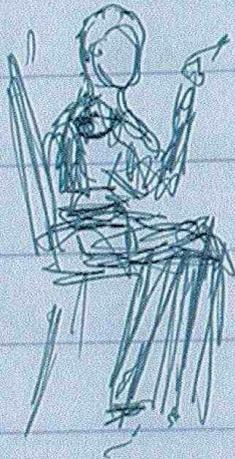
Dec

PC

Bolens

III

H. das le front de l'entrain
S. des le front de la face

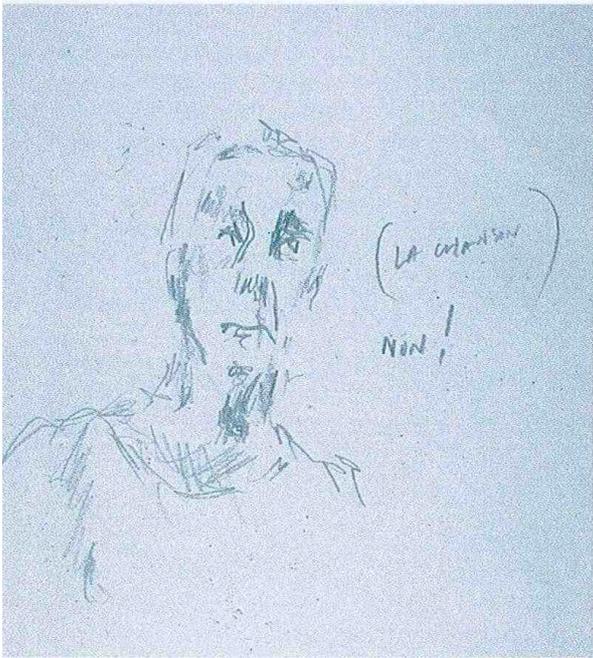


bord de fleche bleue

Le dessin semble être un croquis sur le 2^e plan ?
Ce qui crée la différence est la descente des rideaux

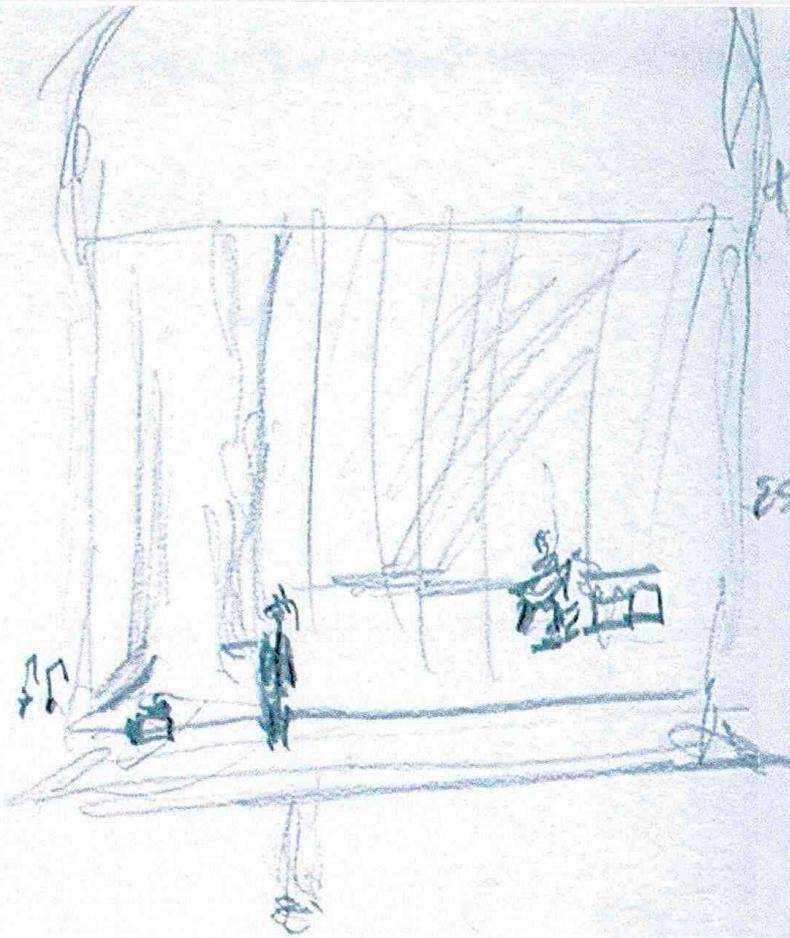
(29) S. se base et va reproduire H.

→ il faut de la face
derrière





ELLE S'EST
TUÉE
CETTE ANNEE



ESTRE!
QUE JE LA
CONNALS



Non

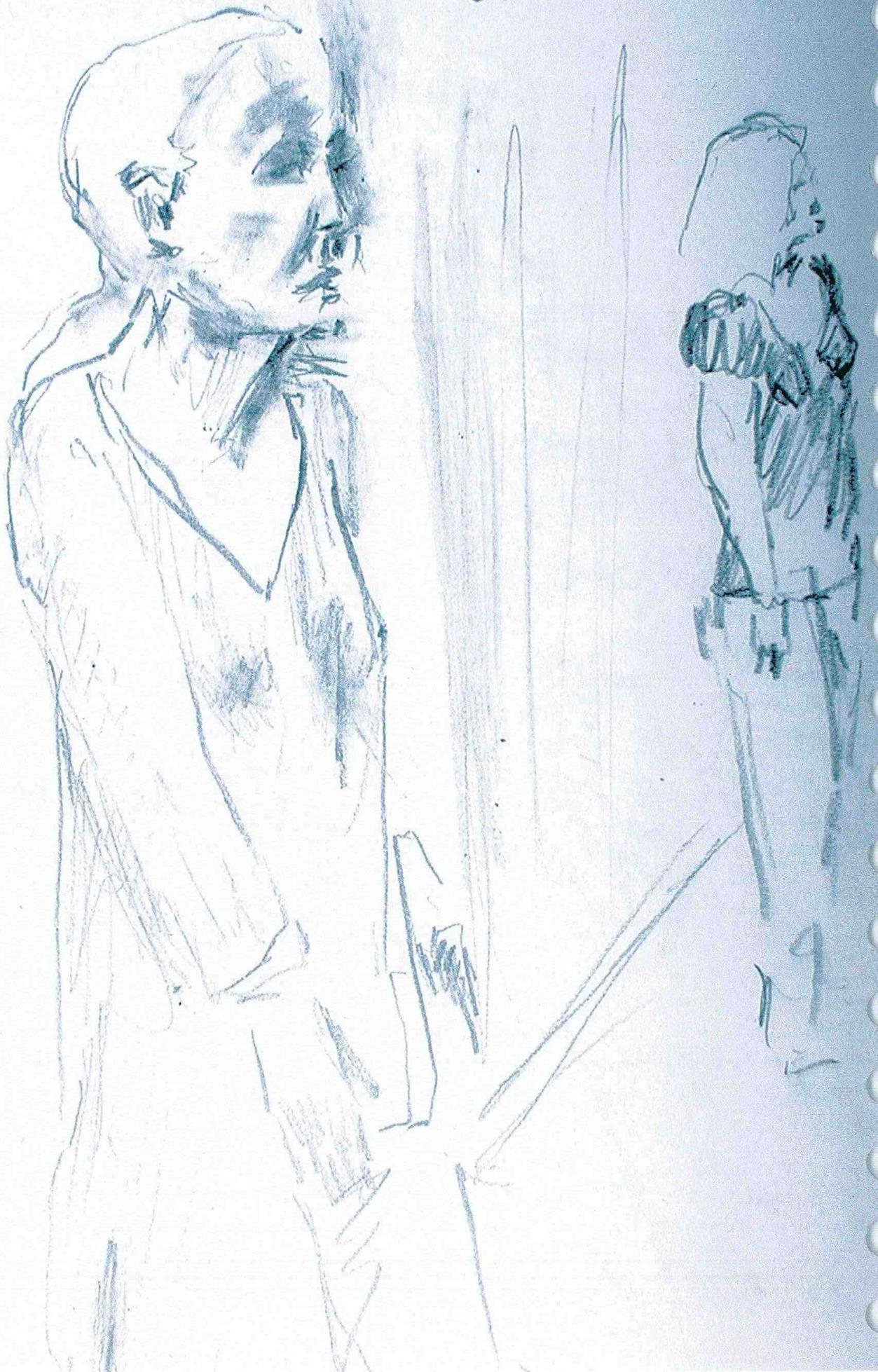
Pas la vie

CHANTE QUI PORTE
A CŒ CROIRE



Jouez

C'ÉTAIT L'ÉTÉ



5/06/04

on m'a dit S & H sont en italienne

ENC 1



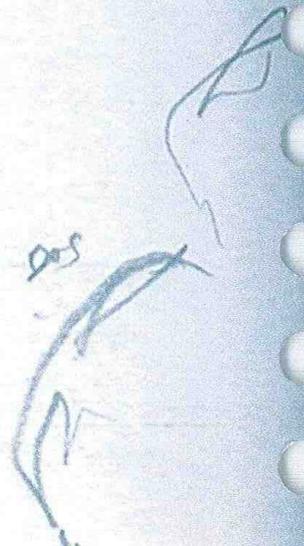
QU'EST-CE QUE C'EST ?

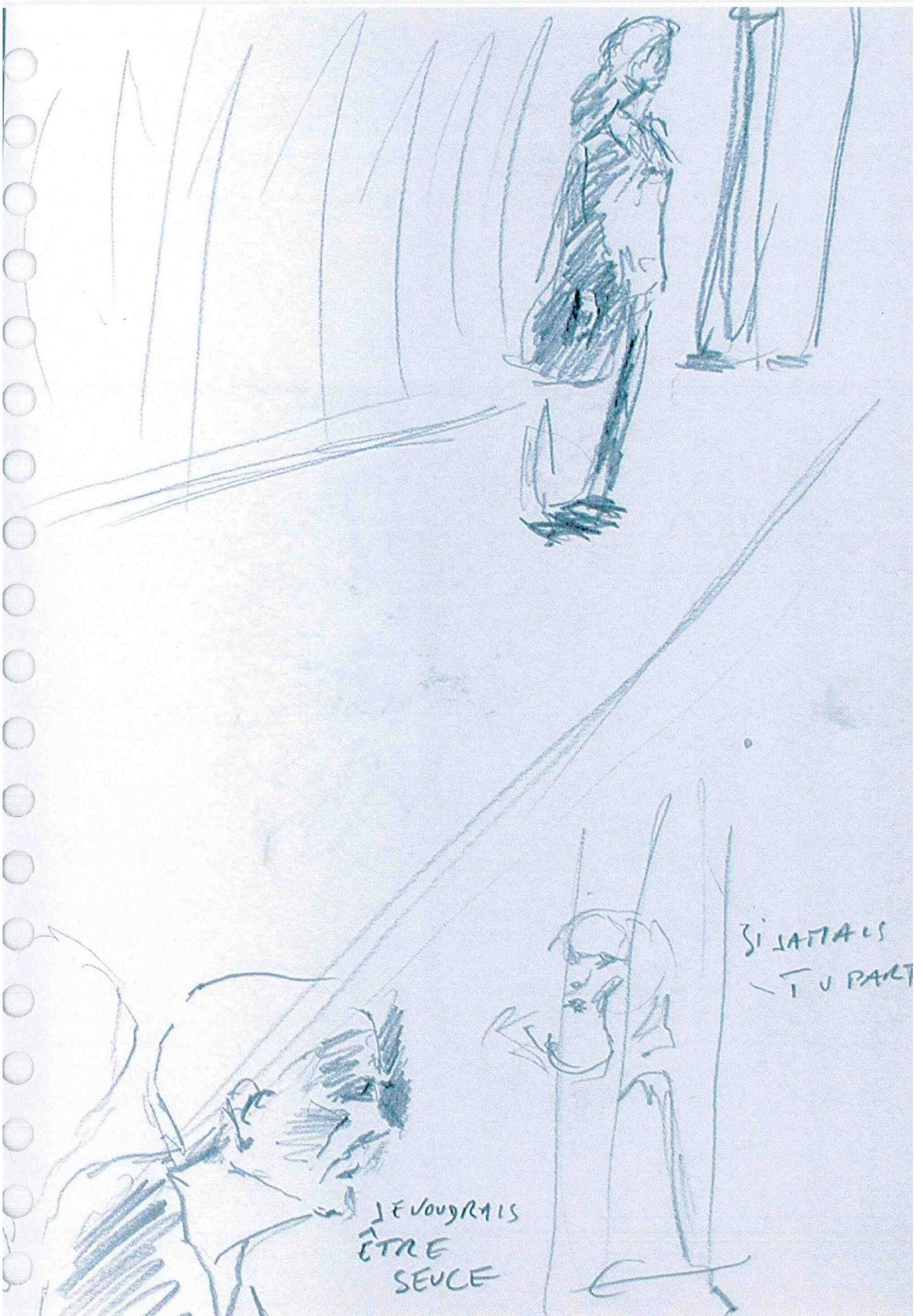
RAF

JE JAN 7



JEAN-LOUIS DOS





JE VOUDRAIS
ÊTRE
SEUCE

SI J'ATAIS
TU PART

A b é c é d a i r e 3#

A

Architecturer / Articuler / Artère

B

Biffer / Boîtes / Bord

C

Croquis / Calque / Compte

D

Défaire / Déménager / Durée

E

Estompe / Empiècement / Encadrement

F

Fragment / Fissure / Filtre

G

Graphie / Galbe / Géométrie

H

Halo / Herse / Humeur

I

Ignifuger / Iriser / Intersection

J

Juxtaposition / Jointure / Jour

K

Kilos / Kinesthésie / Kyrielle

L

Lumière / Ligne / Lien

M

Main

N

Nombre

O

Ombre / Obscurcir / Orbe

P

Perspective / Peindre / Patron

Q

Question

R

Répertoire / Rumeur / Rayure

S

Souligner / Silhouette / Silence

T

Tisser / Tracer / Trancher

U

Unifier / Unir / Ubiquité

V

Volumes / Volutes / Vol

W

Copie

X

Moucharabiehs

Y

Embouchure (de la Magra)

Z

Déambulation

Une cigarette fume sept minutes au moins.

A condition qu'on aspire le tabac rapidement et régulièrement. Si on la serre entre le bout des doigts et qu'on la laisse se consumer sans accélérer sa consommation par un tirage régulier, la durée qui précède son extinction est étirée de 3mn environ. Ainsi, la cigarette fume 10 minutes. A-t-on le temps de dire une séquence de Marguerite Duras sur la durée d'extinction d'une cigarette ?

Si S., à l'avant-scène côté jardin, prend le temps d'allumer une cigarette, de commencer à dire son texte, de faire quelques pas vers la cour, de continuer à dire son texte, de s'interrompre et d'aspirer deux bouffées, d'attendre face au public, de recommencer à dire son texte, d'attendre la réplique de H., d'aller à cour, à proximité de la coulisse, de s'y arrêter, de se tourner vers le public, de laisser la cigarette se consumer sans accélérer sa consommation d'aucune aspiration brusque, de se taire, de parler, les bras croisés autour de son buste, la main droite pendante, le bout des doigts serrés autour de la cigarette oubliée, et qui fume, si après avoir dit son texte, elle va écraser la cigarette dans la coulisse à cour, S. peut-elle à la fois respecter la durée de la séquence et avoir encore quelque chose à éteindre dans la coulisse à cour à part un mégot déjà sec et réduit au filtre ?

A Récamier, on imagine que H. projetterait sur l'arbre du décor un bout de film. A Richelieu, un bout de film déroule au hasard des jours les plus improbables images ou les plus attendues : une séquence de western en noir et blanc ou la mer Méditerranée. Le blanc bobine brûle l'arbre successivement au bout de 4 secondes, 7 secondes, une infinité de secondes. Le bruit de l'appareil couvre les séquences 32 à 34 de la scène I ; le bruit de l'appareil couvre les séquences 32 à 36 de la scène I ; le bruit des séquences se prolonge de la séquence 32 à la fin de la première scène.

Une bougie se consume le temps de la hauteur de sa mèche. Sa mèche fume à l'allumage à condition d'être enduite d'un produit dont j'ignore le nom. Chaque approche de l'allumette, chaque apparition de la flamme s'accompagnent d'un bruit, d'un souffle, d'une respiration qui provoquent un court nuage de fumée. Une allumette ne peut servir à allumer plusieurs bougies si elle n'est pas d'une taille suffisante pour étendre la durée de sa consommation à l'ensemble des 12 photophores qui cheminent de l'arbre du décor aux croix des tombes de papiers. Sur quelle donnée se calcule le nombre de photophores ? Combien de photophores confectionnent-ils un

chemin de bougies assez long pour couvrir la durée du texte durassien, depuis le moment où H. apporte la caisse (séqu.38-39), installe en silence les verrines, commence le lent travail de bougies, jusqu'à la séquence 41 ?

Combien de temps faut-il à un corps pour se relever ? Combien de temps faut-il à un corps pour s'allonger complètement sur le sol et se relever ? Compte tenu de la force d'attraction, des contraintes liées au costume, des contingences, de la place du public, quel risque temporel fait-il encourir à la représentation ? Ce temps obligatoire - il faut bien se relever - est-il compatible avec le texte de Duras ? A quel endroit est-il le plus compatible avec le texte de Duras ? Un corps couché doit-il inmanquablement se relever ? Pourquoi faut-il toujours d'un

corps couché organiser
la levée ? Pourquoi la
station debout, face
public, est-elle toujours
considérée comme un
degré 0 du geste ?

Quand un corps se couche
anticipe-t-il sa levée ?

Quand sur le sol du
théâtre l'actrice se
couché, n'anticipe-t-elle
pas toujours sa levée ?

Ne se couche-t-elle pas
sur le sol tout autant
pour accomplir ces deux
efforts, celui de se
lever, celui de se coucher ?

Un corps couché s'écrit droit.

Le temps de surexposition d'une photographie pourrait être égale à la durée d'une séquence

Nous disposons de deux électrophones : l'un est gris ; il transforme la voix d'Edith Piaf en la ralentissant et en la rendant plus grave, en prêtant au 45 tours le mouvement nécessaire à un 78 tours ; l'autre est rouge ; il faut compter 7 secondes de chauffe avant qu'il ne fonctionne.

Combien de temps occupent des yeux qui se ferment ?
Combien de fois faut-il recommencer le geste de fermer les yeux pour que les yeux se ferment suffisamment lentement et permettent à l'œil du spectateur de saisir à la fois la clôture des paupières comme un événement et la durée de cet événement ?

E t e n d r e
la durée
d'un geste,
c'est
é t e n d r e
le temps
de l'ouvrage.

« Faire ou défaire, c'est toujours de l'ouvrage » .

A quel rythme devraient défilier les images d'un film qui se déroulerait à contretemps de la séquence gestuelle coïncidant avec sa projection ?

Combien d'images seconde sont-elles nécessaires à la durée d'un film qui coïnciderait avec le déroulement d'une séquence gestuelle ?

La nature de la durée pourrait — devrait ? — naître du respect mécanique et organique de la durée.

Le temps est aussi un accident extérieur. Il s'impose par les accessoires. Par les objets.

Et la vitesse ? Et la vitesse ?

Mis bout à bout, les cahiers de création pourraient être convertis en kilomètres, couverts du crayon, du feutre, de la gomme, de la main. Or, cette mesure établie se révélerait absolument approximative et ne rendrait compte ni des gestes accomplis par les scripteurs, ni des aléas de chaque écriture, de sa forme, de la grosseur des caractères dessinés, des graphiques qui remplacent, illustrent, complètent les notes. Il est d'autant plus difficile de calculer les distances écrites que les lignes sont souvent rectifiées par plusieurs coups de crayon, parfois biffées.

Si l'on ajoute que Bruno Graziani possède deux cahiers, colle sur certaines pages des échantillons et organise des architectures chiffrées, que sur les croquis de Marie-Christine Soma, les actrices sont représentées avec leurs ombres enroulées à l'intérieur, que Josépha Micart empile des post-it, que Paul Quenson remplit des cartons à dessin puis se débarrasse des

croquis qui l'encombrent, que ni Xavier Jacquot ni Philippe Lagrue ne notent quoi que ce soit, il serait aussi absurde d'opérer cette conversion kilométrique que de mesurer la longueur des bobines de films de Jean-Marc Rouget, à la caméra, d'Alain Fonteray, qui photographie, ou que de comparer l'épaisseur du tapuscrit calqué sur la mise en page des éditions de Minuit (45 pages, police de caractère : 14 mm) avec celle de notre version séquencée (49 pages, police de caractère : 12 mm pour le texte dit, de 5 à 7 mm pour les didascalies).

On voudrait que l'abstrait et le concret, ce soit pareil ; qu'ils se partagent la scène avec la même évidence et se confondent dans le geste, la lumière du théâtre ; que la matière des mots ce soit évident, pareil.

Si H. est celle qui écrira, elle est aussi celle qui marche.

Pour trouver le rythme de sa déambulation, Catherine Hiégel doit-elle décider d'un moment dans le texte où elle devrait avoir rejoint un repère spatial convenu ? Est-il préférable qu'elle cherche la vitesse de son énonciation sans tenir compte du trajet convenu ? Dès lors faut-il décider arbitrairement de l'allure de la marche ? Dans quelle mesure le rythme des pas et celui du texte peuvent-ils être les produits du hasard, si la durée du parcours physique dépend de la durée du texte à dire et du nombre des séquences, silences compris ? Si chaque fragment de paroles occupe un temps qui lui est propre et si

Catherine Hiégel poursuit pendant et entre les fragments une marche dont le tempo ne se calque pas sur celui du texte dit, le trajet physique de l'actrice ne scanderait-il pas la matière silencieuse qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre, que les actrices parlent ou non ? Si, pour trouver le rythme de sa déambulation, Catherine Hiégel doit convertir en données kinesthésiques ce qui continue de se passer dans le corps entre et sous les paroles dites, ne risque-t-elle pas d'oublier tous les repères spatiaux convenus ?

Lorient. Sarcelles. Pantin. Place Colette. Impasse Récamier.

Liste accessoires, mercredi 20 mars :

projecteur films super 8 ; 2 fauteuils en rotin ; 1 table de métal ; 1 service à thé en pyrex ; 1 tourne-disque valise Go's ; 1 fer à vapeur.

Liste accessoires, 13 mai 2002 :

1 table de cuisine blanche, plateau formica tacheté ; 1 chaise en rotin vieilli, blanchie par le soleil ; 1 fer à vapeur, pattemouille (Jeannette) ; couverture et drap blancs ; 2 verres en pyrex ; 2 paravents en rotin à 3 volets ; 1 tabouret beaux-arts peint en blanc ; trentaine de bougies chauffe-plats dans verrines ; 2 projecteurs super 8 ; une caméra ; 300 livres blancs de Marguerite Duras, éditions Pol et Minuit, format 21 x 15, en piles ; un tourne-disque valise vert d'eau ; 33 et 45 tours de Piaf, de chansons populaires indochinoises, de musiques de films américains (Mambo) ; disques avec voix de Duras ; un service à thé indien ou chinois traditionnel avec plateau, sinon : porcelaine blanche ; une bouilloire électrique blanche ; une brosse à cheveux ; un miroir à barbe ; 2 serviettes de bains en nid d'abeilles ; une lampe globe de bureau avec un bouton-poussoir ; cartons de déménagement avec du scotch, bourrés de polystyrène, avec étiquetage : " Livres ", " disques ", " fringues ", " photos ", " vaisselle " ; un ventilateur ; 2 éventails chinois ; une baignoire émaillée ; un broc émaillé.

Liste accessoires, 20 juillet 2002 :

2 chaises en rotin vieilli ; trentaine de verrines colorées avec bougies ; allumettes ; un projecteur super 8 de table ; 300 livres blancs de Duras (édition POL/éditions de Minuit) format 21 x 15 cm pour faire deux piles sur le plateau ; un tourne-disque valise avec couvercle haut-parleur, couleur vert d'eau, vitesse : 33 et 45 tours ; disques 33 et 45 tours aux kilos (chansons populaires et musiques indochinoises, musiques de films américains, disques de Piaf dont " Les Mots d'amour ", disques avec la voix de Duras, " India Song " de Carlos d'Alessio).

Les deux rideaux de perles sont construits à partir d'une trame identique, qui se répète tous les 20 cm comme suit : huit fils sont espacés de 2,5 cm. Le premier et le dernier présentent, sur une hauteur de 7 m., une alternance de perles rondes de 12 et 6 mm. Les six fils centraux sont constitués de perles à facettes de 8 mm.

Il y a 389 perles de 12 mm, 389 perles de 6 mm et 875 perles de 8 mm, par fil.

Chaque rideau est composé de 384 fils au total.

Compte : « Ça fait la rue Michel », anciennement, la rue Michel le Comte, nom donné à la Révolution à la rue du Comte Michel. Expression employée par les techniciens de la Comédie-Française pour « Ça fait le compte ».

On aimerait ne jamais « bricoler », aller toujours à l'essentiel, inventer poétiquement chaque déplacement, chaque proposition, chaque émission vocale, rester le plus longtemps possible en adéquation avec le désir que l'on avait de ce qui devait arriver. On voudrait que la terre soit terrestre, les images sublimes, les secrets vraiment intimes. Que toutes les décisions, toutes les dispositions prises soient indispensables.

La réalité n'est jamais égale à la charge d'utopie qui permet de la vivre. Mettre en place un dispositif, non un sens dramaturgique. Inventer une réalité qui, par les matériaux qui la fondent, par les contraintes qu'elle impose, les possibilités qu'elle ouvre, permet, au moment de la convergence de tous les éléments, le travail d'une utopie imprévue, sortie, comme par elle-même, de la matière. Que la forme soit induite par sa capacité à rester malléable, modifiable afin de réduire l'écart entre les exigences techniques,

les contingences matérielles, le bricolage obligatoire, les aspirations artistiques et les sensations ; que les éléments les plus concrets, les contraintes les plus techniques, les événements les plus inattendus s'éprouvent comme l'utopie elle-même.

Par couleur, par taille, par forme, les perles sont rangées dans des boîtes étiquetées

Par fragments, le corps du spectacle se déplace lentement vers le Palais Royal.
Si les chemins convergent, la durée du trajet accompli par chacune
des parties qui le composent est extrêmement variable et, de surcroît,
imprévisible.

Le spectacle est là, devant nous, au Théâtre Récamier. Mais tout aussi bien ailleurs : à Sarcelles, dans les ateliers de construction de la Comédie-Française, dans les cintres et les dessous de la salle Richelieu, au fond du plateau, parmi les bouts de décor de Matthias Langhoff et d'Anatoli Vassiliev, dans l'atelier de couture et les boutiques de la rue de Sèvres, à Pantin.

Le CDDB théâtre de Lorient envoie des camions, des stagiaires, des informations ; demande des précisions, des devis, des confirmations.

Salle Récamier, la température est absolument égale, malgré la canicule. Un oiseau s'est perdu dans la salle.

« Nuage » :
blue duck, light
blue, very light
gray, blue ; blue
duck, light blue,
very light gray,
blue.

« Coucher de soleil » :
dark purple, yellow,
red ; very light yellow,
yellow, purple, red ;
very light yellow,
yellow, red, purple.

Il y a ce qu'on doit dire, ce qu'on se doit de dire, ce qui paraît inessentiel, ce qui est obscène, ce tri, ces strates, ce chemin, qui calment la difficulté de ce qui ne peut pas se dire, est pourtant tout à fait, complètement, du langage, parle comme soi-même, est d'une matière identique, circulante. Il y a ces habitudes qui ajournent ce qui pourrait parler, qui tiennent la peur en respect, loin au fond, comme soi-même. Un « faire du bruit avec sa bouche » qui divertit du grand silence. Des pages et des pages, des passages, des copies, beaucoup de copies, de mots empruntés, de graphies qui ne dessinent rien, de lignes qui ne tracent pas. Des claviers. Des touches. Des signes. Des manœuvres de diversion. Du discours. La générosité du discours. Dans le même moment, dans le même lieu, entre les mêmes gens, c'est autre chose qui a lieu. En sourdine. L'apprentissage d'un alphabet muet. Peut-être seulement Savannah. Les mots de Duras, peut-être, ont pris toute la place.

Il y a encore de pleines caisses de billes en verre et de la musique dans les coins de l'atelier de Pantin tandis qu'on accroche déjà des lés de rideau dans les cintres de la salle Richelieu.

A un moment, on ne sait pas bien comment cela est arrivé, on est embarqué, c'est fait.

A Récamier, les actrices s'impatientent.

Par fragments, le corps du spectacle se dirige vers le Palais Royal.

Ce qui s'est construit avec fragilité peut-il désormais procéder d'un acte volontaire ?

Elles avancent jusqu'au plancher laqué sur la scène de la salle Richelieu. Elles évaluent du pied la légère différence de hauteur entre les lattes du proscenium et le plateau : les unes sont plus hautes que l'autre. Une rampe d'accès, étroite et noire, moins large qu'un pied, unit les deux espaces en pente douce. Elles calculent définitivement l'élan nécessaire à la traction du corps, l'imperceptible mouvement qu'il faut insuffler aux hanches pour accéder à l'avant de la scène, l'angle de flexion des jambes qui rendra l'ascension presque invisible, l'effort, imperceptible, l'épreuve tout à fait personnelle. Elles attaquent le plancher par la pointe de la chaussure et constatent qu'il grince.

C'est quelque chose, comme une esquisse à la mine de plomb. C'est déjà quelque chose. Une matière élastique, approximative, une sorte de toile grossièrement tramée pour la tentative et dont aucune main n'aurait effacé les irrégularités, un dispositif animé qui n'a pas encore pris l'habitude de ses articulations. Les actrices pénètrent pour la première fois dans le décor, salle Richelieu. On dispose de quelques lés de rideau, de panneaux mobiles montés sur châssis, d'un arbre, des tombes, des accessoires indispensables. Marie-Christine Soma a pu installer quelques projecteurs en attendant que les installations lumineuses des spectacles programmés le soir soient démontées. Toujours la même pile de disques qui accompagne les actrices depuis le début des répétitions, « India Song » et « Les Mots d'amour » d'Edith Piaf.

Catherine Samie n'aime pas les connecteurs logiques entre les phrases. Elle préfère la parataxe qui met en valeur les mots et les verbes, surtout. Cependant, S. utilise souvent la conjonction « mais ».

Le premier " bout-à -bout " dure 1 heure 20.

La moindre vibration insuffle un mouvement au rideau de perles. La vision des actrices en est souvent troublée. Il leur est impossible de fixer un point de l'autre côté du rideau : immanquablement, les fils qui passent devant leurs yeux balaiant, strient, décomposent leur vision.

Les moucharabihs se découpent en ombres chinoises dans l'espace.

La lumière monte. Eric Vigner voudrait qu'elle baisse.

Au sujet d'une phrase de Marguerite Duras, on se demande comment rapprocher bord à bord l'impossible et le vrai, le possible et l'incrédulé.

Comment faire entendre les deux termes d'un paradoxe à égalité ?

Si le nombre de perles qui tombent pendant la nuit est variable, qu'on dispose néanmoins de données précises en ce qui concerne leurs poids, leurs tailles (5, 8 et 14 millimètres), leur nombre (V. fragment 24), qu'on connaît la longueur de chaque fil, la charge qu'il est susceptible de supporter même soulevé dans les airs, et que la chaussette ne laisse échapper aucune perle, existe-t-il une équation qui permette de calculer la durée et la fréquence des chutes ou, le cas échéant, existe-t-il une définition mathématique de ce qui n'a pu être prévu et qui pourtant est arrivé ?

Comment faire glisser d'un fil à l'autre une rangée de perles sans perturber l'ordre dans lequel elles ont été initialement enfilées ?

Le retour sériel d'une image permet de prendre conscience des mouvements accomplis par l'œil pour en saisir l'intégralité.

Les actrices découvrent la scénographie, salle Richelieu. Ce dont on fait immédiatement l'expérience, c'est la capacité des êtres et des choses à se laisser transformer, à transformer. Dès lors, on ne reviendra plus en arrière. C'est cette vie du spectacle généré par lui-même qu'il faut protéger, développer.

Du rêve de *Savannah Bay* à son dessin, il y a, comme dans chaque spectacle, le deuil d'un désir, la découverte d'autres possibilités, d'autres désirs.

Xavier Jacquot supprime « No String ». Le brouhaha d'un public de théâtre avant la représentation balaie la salle. Catherine Samie se laisse surprendre par l'atmosphère.

Atmosphère : nom qu'Eric Vigner substitue volontiers à celui de « séquence » lorsque les actrices travaillent sur le plateau de la salle Richelieu et qu'elles sont confrontées à tous les éléments de la représentation.

A la bibliothèque, les photographies et les coupures de presse sont rangées par ordre alphabétique. Les étapes sont datées. Catherine Samie et Catherine Hiégel ont toutes deux joué le rôle de Nicole dans *Le Bourgeois gentilhomme* et celui de Toinette dans *Le Malade imaginaire*. Eric Vigner a déjà monté deux spectacles à la Comédie-Française, *Bajazet* de Racine au Théâtre du Vieux-Colombier et *L'Ecole des femmes* de Molière pour la salle Richelieu. La première fois qu'il a mis en scène un texte de Marguerite Duras, c'était *La Pluie d'été*.

Nous qualifions parfois d'« abstrait » ce qui ne sollicite nos sens que pour nous en faire sentir la limite fonctionnelle : l'abstrait désigne alors moins l'inverse du concret que la capacité de toute matière, de tout environnement à nous parvenir en se dérochant à nous, en jetant le trouble sur nos habitudes sensorielles.

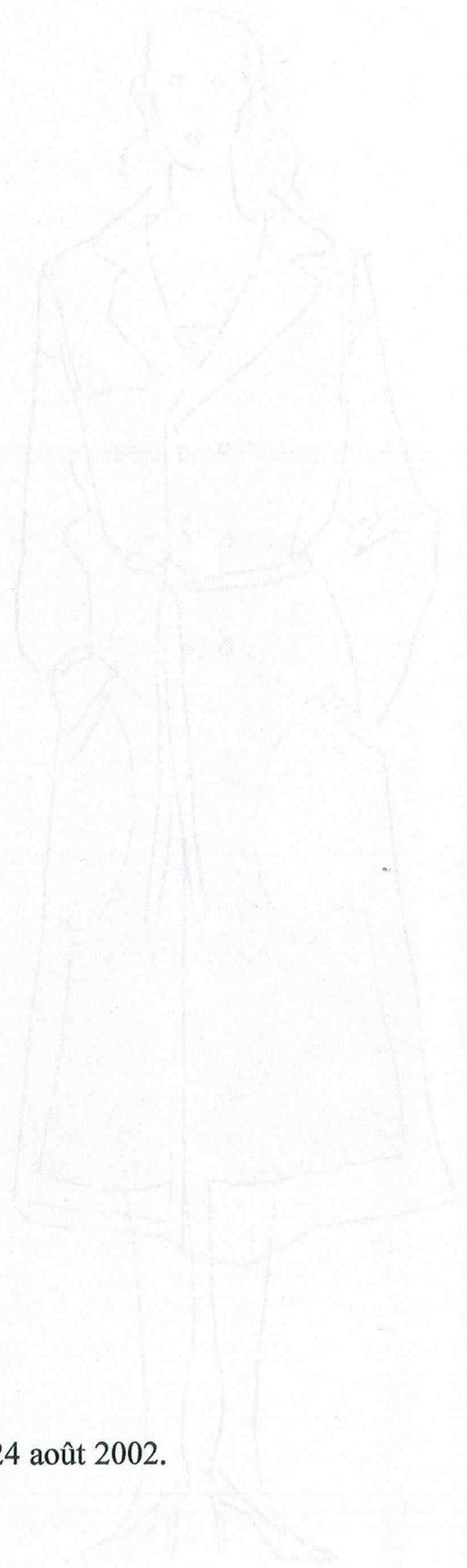
Marguerite Duras entre au répertoire de la Comédie-Française.

La dernière couleur posée rend-elle discernable à l'œil nu l'empilement fragile des films colorés qui la composent et la nuancent en de multiples variations ?

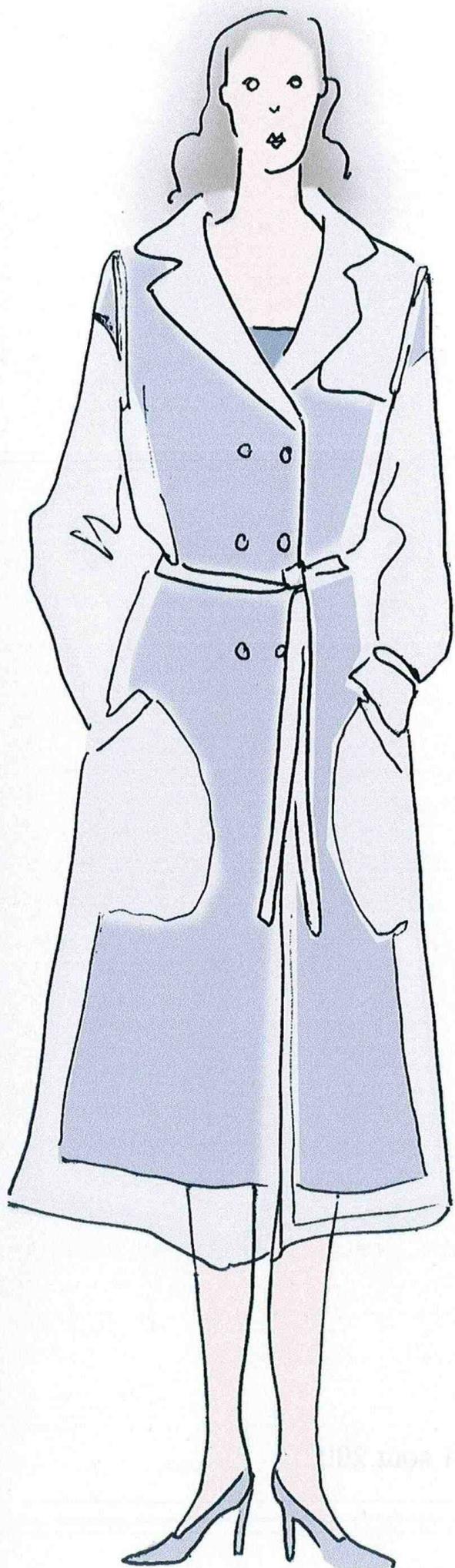
E-mail d'Eric Vigner, extrait

Mercredi 21 août 2002, 12h08, d'Hanoi.

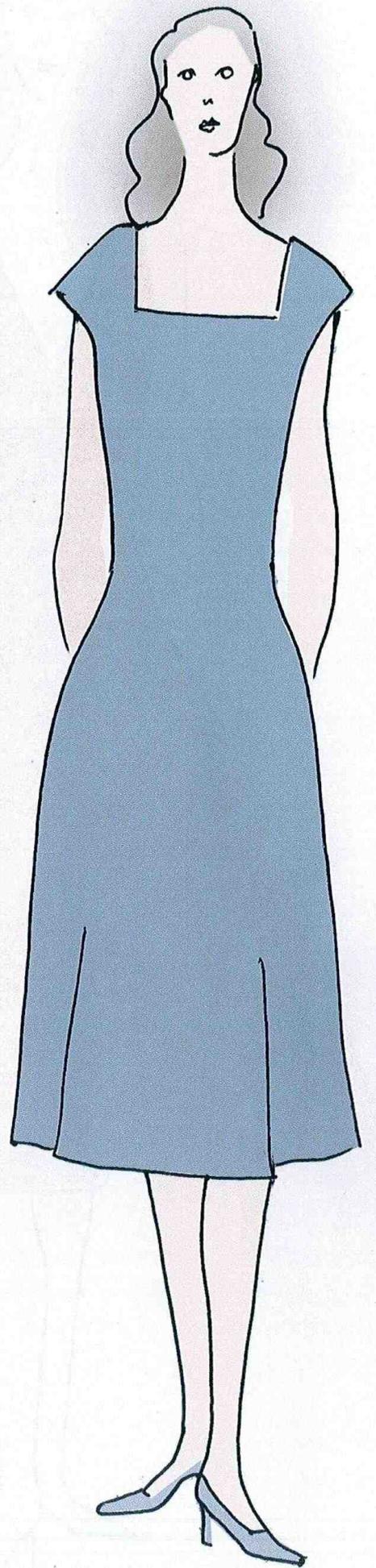
« Le fleuve est rose et rejoint la mer à la porte des bateaux, dernier poste avant la mer ».

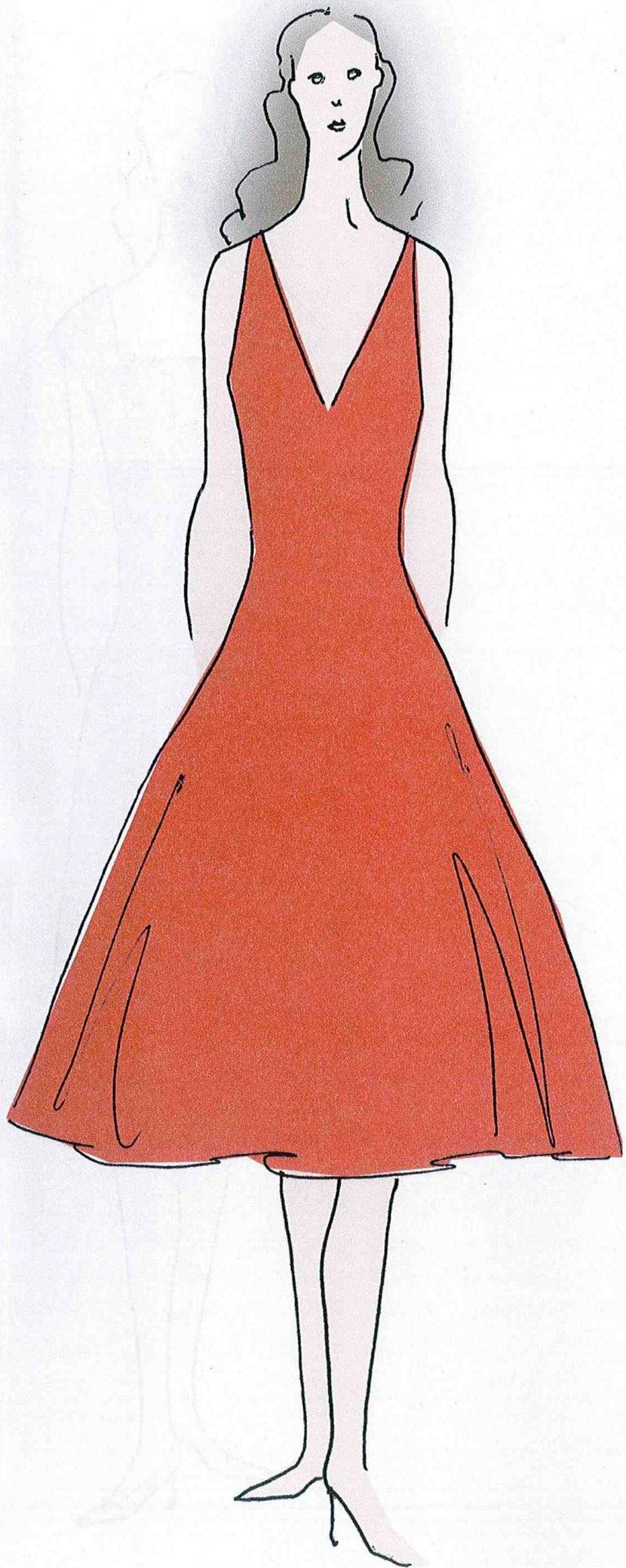


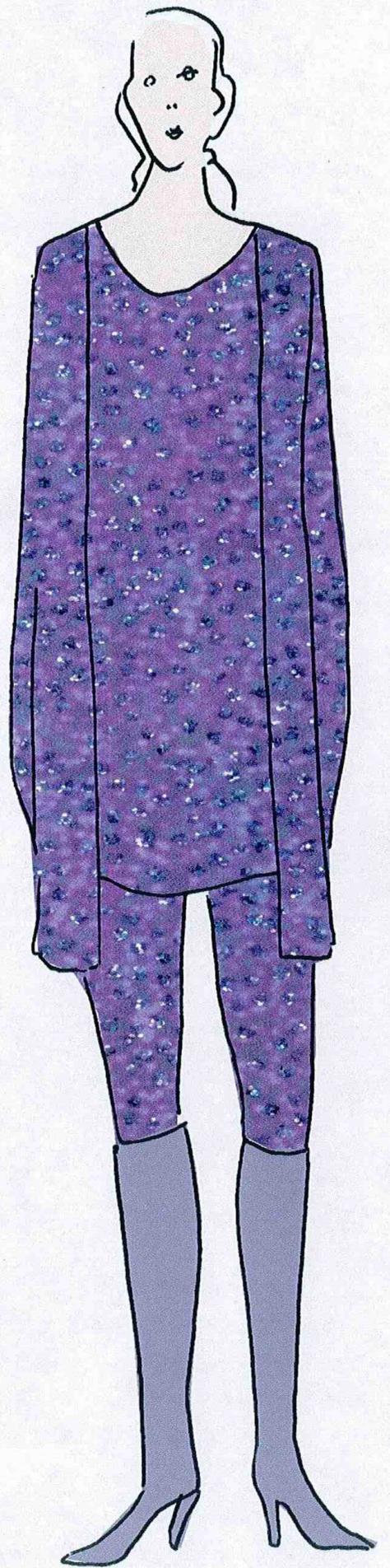
S. Q., Paris, 24 août 2002.



Maquettes de costume par Paul Quenson



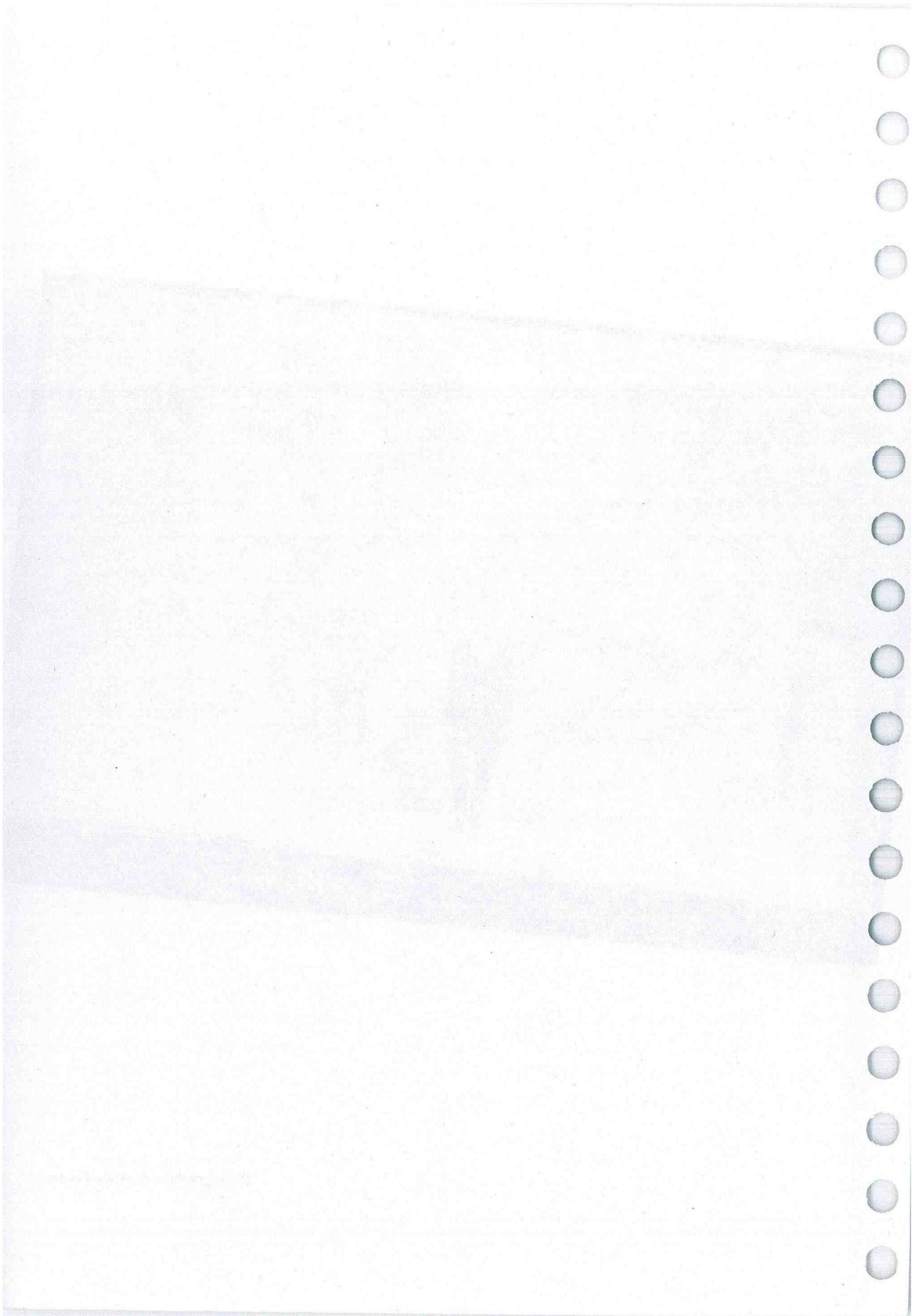








Photographies de Alain Fonteray



Savannah Bay

Pièce de MARGUERITE DURAS

Création à la Comédie Française le 13 septembre 2002
(entrée au répertoire de Marguerite Duras)

Avec

CATHERINE SAMIE

CATHERINE HIEGEL

Sociétaires de la Comédie-Française

Mise en scène et Scénographie
ERIC VIGNER

Assisté de
BRUNO GRAZIANI

Dramaturge
SABINE QUIRICONI

Costumes
PAUL QUENSON

Lumières
MARIE-CHRISTINE SOMA

Son
XAVIER JACQUOT

Photographies
ALAIN FONTERAY

Production CDDB-Théâtre de Lorient - Comédie-Française