



la me'éc
présente

TEMPORAIREMENT CONTEMPORAIN

Le quotidien de la Mousson d'été



jeudi 26 août 2010

EDITORIAL

La lecture fait théâtre. Que les acteurs gardent le texte en main, qu'ils n'aient pas eu le temps d'en apprendre les répliques, qu'ils n'aient pris connaissance de la pièce que quelques jours, ou quelques heures, avant de venir la dire n'y change rien. Le public le sait bien. Que, même sans metteur en scène, il y a de la mise en scène, nécessairement. Que l'absence de décors et de costumes n'empêche aucunement la constitution d'une scène (d'une image, d'un tableau, d'une action). L'acteur pourrait rester assis sur sa chaise (ce qui ne se produit que rarement), son corps jouerait quand même. Car ce n'est pas la voix qui est dans le corps, c'est le corps qui est dans la voix.

On pourrait le dire autrement. Contrairement au cinéma dont Marguerite Duras affirme qu'il « arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire », le théâtre, y compris dans ses mises en scène les plus abouties, dans ses spectacles les plus sophistiqués, laisse tou-

jours au spectateur la possibilité de rêver. Le spectateur rêve tout éveillé. Il fabrique mentalement son illusion.

C'est ce qui l'aide à tenir sur son siège inconfortable (le « fauteuil » de Musset). Tout au plus peut-on dire que les lumières d'un dispositif de lecture sont si intimes, et, au fond, si obscures, qu'elles nous ramènent à l'état d'enfance, lorsque nous nous cachions la nuit sous les couvertures, pour écouter en cachette, au transistor, nos premières pièces. L'esprit bascule. L'œil s'ouvre. Ainsi, Marcel Proust assistait à *Pelléas et Mélisande*, en 1902, grâce à la magie du théâtrophone (une transmission téléphonique !) et le jeune Armando Llamas, au début des années 1960, découvrait Ubu roi sur un poste de radio, dans la pampa Argentine... Leur vision du théâtre n'en fut que plus brûlante, et leur art d'écrire plus percutant. Le public des lectures de la Mousson est vraiment au théâtre, parce que c'est lui qui fait le théâtre auquel il assiste.

O.G

Conférence de Sandrine Le Pors-Robin

« Mettre en lecture, en voix, en espace... en attendant de mettre en scène »

Au vu de la multiplication des lieux et des événements destinés aux mises en lectures, en voix et en espace de textes de théâtre, Jean-Pierre Ryngaert a invité Sandrine Le Pors, maître de conférences à l'université d'Artois, à intervenir à la Mousson d'été sur les polémiques suscitées par ce phénomène.

Signe de l'intérêt porté aux auteurs contemporains et de la volonté de les faire découvrir au public comme aux professionnels, ce phénomène peut s'inscrire dans une démarche de production qui vise à donner un avenir aux textes lus. De ce point de vue, la mise en lecture est une étape et non une finalité de la création bien qu'elle puisse s'apparenter à un objet à part entière. Effectuée la plupart du temps dans un minimum de temps et de moyens, elle apparaît comme une étape en vue d'une future mise en scène. Sandrine Le Pors souligne cet aspect pour montrer également l'écueil que peut représenter la multiplication des événements liés aux mises en lecture, celles-ci risquant de constituer une mise en scène à moindre coût. Pourtant, il arrive parfois que la mise en lecture soit aussi un mode de représentation ou présentation choisi pour des raisons esthétiques. Souvent en frôlement avec la performance et les arts plastiques, cette forme permet de développer un autre

rapport au texte, lié, selon Sandrine Le Pors, à la forme même créée par l'auteur.

La communication de Sandrine Le Pors ne visait pas à émettre des distinctions qui délimiteraient des genres de mise en lecture mais plutôt de donner un aperçu de la multiplicité des formes qu'elle recouvre. Dite aussi « mise en espace » car elle esquisse les possibilités d'une mise en scène ou utilise la scénographie pour éclaircir la situation ou les enjeux d'un texte, la mise en lecture peut aussi se faire avec la convention du pupitre ou de la table, le dénominateur commun de toutes ces formes étant évidemment la présence matérielle du texte qui maintient une distance à la fiction mais qui peut aussi devenir, comme tout objet sur scène, un accessoire du comédien et de l'imaginaire du spectateur...

Ce qui peut s'apparenter à une mode est en fait la résurgence d'une ancienne tradition, l'invention récente étant plutôt la lecture individuelle et muette... Elle trouve son origine dans la transmission orale mais aussi à l'apogée de la culture écrite dans des pratiques telles que les salons et cabinets de lecture. La mise en voix des textes et particulièrement des textes de théâtre favorise, parmi tant d'autres, la découverte de leur oralité.

LA PAGE DES STAGIAIRES DE L'UNIVERSITÉ D'ÉTÉ

épi^{er} [epje] verbe transitif

- 1. (espier XIIe) Observer attentivement et secrètement**
- 2. Observer attentivement pour découvrir qqch.**
- 3. Attendre avec espoir ou angoisse (un moment).**

Université d'été européenne, jour 1. Classe de J.-M. Piemme.

J.-M. P. citant Nietzsche : « Le navigateur dans la tempête est largement indifférent à la composition chimique de l'eau. »

Tour de table.

Approches

Le commentaire de texte ou l'analyse permettent d'entrer en contact avec les écritures de manière prudente. Répondre à l'œuvre d'art par une œuvre d'art ouvre le champ de l'expérience plutôt que de développer un savoir en périphérie. Ici, l'engagement est inévitable, les impressions sont personnelles; l'expérience oblige à mettre un peu du sien et à se repérer dans la pratique. En répondant à une œuvre, elle nous convoque sur le plan de la forme. Aujourd'hui, J.-M. P. privilégie la catégorie müllérienne à l'approche académique.

Rêve avec revolver de Lola Arias

À une lecture partielle pour raviver les mémoires suit une discussion, une exploration des pistes sans recherche de ce qui est juste ou ce qui ne l'est pas. Quel est le moteur de ce texte? Qu'est-ce qui vient de quelque part? De la télé? Des lectures? Du Mépris de Godard? Ou de ma propre vie que j'aurais tricoté dans la pièce? (Et pourtant, Müller : « Tout ce qui est connu ne produit pas l'expérience. ») En tant que spectateur, est-ce que je nourris bien la pièce que je viens de recevoir?

Premier exercice

Au choix, à partir de Rêve avec revolver :

- 1) Écrire une lettre à un destinataire précis pour partager nos impressions devant ce texte.
(Le commentaire fait peur. La lettre, elle, ne terrorise pas.)
- 2) Écrire un dialogue homme/femme, femme/femme, homme/homme. (Facile, d'écrire ce texte? Les paris sont lancés pour les joutes de pingpong à la manière de Lola...)

Consigne : un commencement, une fin, et entre les deux, un trajet.

Objectif : manipuler des formes pour porter attention aux formes.

Une espionne



POURQUOI TANT DE MENSONGES DANS CETTE CONFESION

DÉMON (sostenuto assai cantabile) de Maria Efstathiadi (traduit du grec par Anne-Laure Brisac)

Pour écrire *Démon*, Maria Efstazthiadi a puisé son inspiration dans *Les Démons* de Dostoïevski (ce roman longtemps connu, en français, sous le titre — à la limite du contresens — de *Les Possédés*, et auquel la traduction d'André Markowicz (1995), fondée sur une nouvelle version du texte, a, depuis, rendu justice). Mais sa pièce s'appelle *Démon*, sans *s*, comme si, du collectif démoniaque (« mon nom est légion, car nous sommes nombreux », dit le Satan de l'Évangile de Marc), on pouvait extraire un singulier, ou une facette (pas forcément un détail), du diabolique, à partir de la fameuse « confession » de Nicolaï Vsévolodovitch Stavoguine, qui décrit le viol, puis le suicide, d'une très jeune fille : Matriocha.

L'auteur a volontairement laissé de côté le versant politique du roman (la question du nihilisme), ainsi que la question religieuse du péché, pour se concentrer sur la dimension du désir, qui nous concerne et qui nous touche directement. Son « démon » se situe donc, explicitement, du côté corps et de la sexualité. Dans la langue de la doxa contemporaine le rapport physique qui lie Stavoguine et Matriocha serait, immédiatement, catalogué comme de la « pédophilie ». Ce terme recouvre, aujourd'hui, à la fois la pire abjection morale (l'intraitable d'une société, le non-dit d'une institution) et la fascination, à peine dissimulée, des médias qui en ont fait leur fonds de commerce. La littérature, peut-être parce qu'elle se place du côté du signifiant, est infiniment plus subtile. Elle met en évidence la réversibilité du désir et des affects. Sans nier la violence des pulsions, ni la gravité des actes, l'auteur se garde d'émettre, ici, le moindre jugement. Son texte fait place à la douceur et, même, à une tendresse extrême, qui constituent

peut-être le plus grand paradoxe de cette histoire. Le « viol » reste ce moment mystérieux (« ta main / tes doigts dans ta bouche / et le goût un peu acide / le goût de lui dans ta bouche ») dont les conséquences sont loin d'être uniquement négatives. « Un désir terrifiant / m'a saisie / comme une rage / une envie irrépressible / de le prendre dans mes bras / de lui caresser les cheveux / comme on fait avec un enfant malade / quand il a mal »

Comme le texte ne se situe pas à un niveau social, ni psychologique, le lecteur n'a pas lieu d'être choqué. Il est devant l'énigme d'une rencontre qui mérite mode de narration spécifique. La pièce se donne pour un « Monologue à trois voix » (*sic*). « La voix de Matriocha se lit entre les signes ///...///, et celle de Stavoguine entre les signes \\...\\ ». Étrange diphonie : c'est le même locuteur qui fait bifurquer l'énonciation en direction de l'un ou de l'autre, même si la personne que l'on entend (« *sostenuto assai catabile* ») et que l'on voit sur la scène est, de toute évidence, Matriocha.

L'intertextualité n'induit pas nécessairement une étude comparatiste. Il n'est nullement nécessaire d'avoir en tête le

récit de Dostoïevski pour apprécier, à sa juste valeur, cette épure, ce chant polyphonique d'amour et de rage qui émane d'un corps unique. La voix

qui parle dans *Démon* héberge ses propres souvenirs et ceux d'un autre, elle est « pleine d'âmes » (pour parler comme Victor Hugo). C'est une véritable schize qui conduit l'individu aux limites de la psychose. L'auteur a mis en exergue ce mot de Lacan : « Le désir de l'homme, c'est l'enfer. » La scène de *Démon* est donc aussi « l'autre scène », celle d'inconscient. Dans la logique illogique du rêve, le désir est un enfer. On pourrait faire également référence à cette pensée de Sade : « Quel paradis dans cet enfer ! ». Lorsque la petite fille s'écrie, au début du texte « il m'a mis l'hostie dans la bouche », cette « hostie » ne représente rien de précis ; on sait seulement, que « ce n'est pas le sang et le corps comme

chez nous ». Mais dans les dernières « répliques » de la pièce, la vision (le fantasme ?) se précise de manière véritablement sadienne : « dans ta main / la lame / brille / avant de se perdre / dans ton sexe humide / dedans dehors / dedans dehors / frénétiquement / tu as cinquante ans / voici l'hostie / voici la communion / l'annulaire taché de sang / à l'intérieur de toi ».

À de nombreuses reprises, et en lettres capitales, le texte insiste sur la possibilité du mensonge dans la confession de Stavoguine : « DANS SA CONFESION IL MENT », « IL MENT DANS SA CONFESION », « TANT DE MENSONGES DANS CETTE CONFESION »... Émancipés du tissu romanesque dostoïevskien dont ils sont issus, Stavoguine et Matriocha vivent leur propre vie, en dehors des règles morales de

la société ordinaire. « tu as douze ans / tu as dix-huit ans / tu as cinquante ans / le corps / se métamorphose sans cesse » : ce sont les âges de la vie

de Matriocha. Au traumatisme équivoque de la scène primitive (« tu as douze ans / tu l'as tout de suite adoré / son toucher sur toi ») succèdent d'autres émotions. À 18 ans, Matriocha revoit Stavoguine (« Je t'ai retrouvé ») dans une chambre d'hôtel près de Dresde, il a conservé (contrairement à ce qu'il dit dans la confession) la photo de la petite fille « dans sa robe d'enfant un chapeau de paille sur la tête avec des fleurs séchées » et « il soulève ta robe / il te jette par terre / vitesse / inutile / tu te donnes sans condition ». Enfin, au tournant du siècle, en 1905, Matriocha pense encore à lui, alors qu'il est mort (« comment expliquer / le désir infini pour un mort »), et peu de temps avant de disparaître elle-même : « mais la perte n'en finit pas / le deuil ne finit pas avec la perte / disparaître avec lui »

O.G.

démon
ce qu'on ne peut pas
démon
ce qu'on n'ose pas
démon
ce qu'on ne

Née en 1949, Maria Efstathiadi a étudié les sciences politiques à Athènes et à Paris. Auteure de romans (*Presque un mélo*, *Actes Sud*, 2008), de récits et de pièces de théâtre, elle est également la traductrice en grec de *Marivaux*, *Huysmans*, *Pierre Klossowski*, *Erik Satie*, *Nathalie Sarraute*, *Marguerite Duras*, *Henri Michaux*, *Georges Bataille*, *Régis Jauffret*...



DES CADAVRES QUI RESPIRENT

De Laura Wade

Texte français de Blandine
Pélissier et Kelly Rivière

Dans un texte puzzle, Laura Wade permet au temps de s'écouler progressivement, à contre courant, sans se soucier d'y noyer son lecteur ou même de l'enterrer. Mais Il est certain que ce dernier appréciera d'autant plus l'air qui traverse son être après l'écoute du souffle des morts.

Une histoire dans laquelle on découvre les malheurs de Jim, patron d'une entreprise de garde-meubles, qui a des soucis avec une odeur persistante provenant de l'un des containers, et Elaine, sa femme, qui s'ennuie.

Kate et son amoureux Ben ; et Cameron, que Kate déteste et bat. La jeune femme est débordée par son job et ne supporte plus la chienne de son jeune amant.

Emma, une jeune femme de chambre, qui rêve de belles voitures et de balades romantiques en belles voitures.

Ils sont simples, colériques, désemparés ; et pour tous, une découverte macabre va détourner le cours de leur vie.

C'est Emma qui la première va découvrir un client de l'hôtel qui semble être mort.

Cinq scènes, cinq tranches de vie simples ; où ironie, humour et ennui s'entrelacent, mettant à jour les petites et grandes souffrances du quotidien.

Une pièce cruelle et drôle. Des personnages en sur-sis, qui nous plongent dans leur quotidien banal qui se transforme petit à petit en véritable cauchemar. Les rencontres deviennent des affrontements, les discussions des dialogues de sourds et la mort respire, omniprésente, elle ne montre pas toujours le même visage. Elle est tour à tour angélique, pitoyable ou cruelle...

Avec talent et subtilité, la jeune auteure de Des Cadavres qui respirent, construit une sorte de jeu de pistes au suspense tranchant, imaginé autour du thème de la mort.

Une mort, tantôt ancrée dans une réalité qui nous paraît être la nôtre, tantôt un rêve, ou un fantôme. Elle révèle à des personnages coincés dans une banlieue sinistre, les différentes facettes de notre dernier voyage, qu'il soit Low-cost ou en classe affaires, divin ou insignifiant.

L'auteure brouille les pistes et ne dévoile les faits que progressivement. Le suspense reste intact et nous tient en haleine jusqu'à la fin.

Le titre de la pièce vient d'une réplique d'Antigone de Sophocle, citée en début de texte par l'auteure : «Quand un homme a perdu ce qui faisait sa joie, je tiens qu'il ne vit plus. C'est un cadavre qui respire».

Laura Wade projette un monde dans lequel les vivants ne sont rien de plus que des morts comme les autres, à la différence qu'ils respirent.

N.T



Laura Wade est née en 1977 à Bedford en Angleterre. Après des études de littérature dramatique à l'Université de Bristol, elle intègre le Young Writers Programme du Royal Court Theatre. Sa première pièce, Limbo, est présentée au Sheffield Crucible Studio Theatre en 1996, et 16 Winters à Bristol en 2000. Sa pièce Emma Young inaugure en 2003 le Findborough Theatre, où Laura est par la suite en résidence. En 2004, elle est auteure associée au théâtre de Soho et écrit Colder Than Here Was et Other Hands. Elle reçoit le prix de l'auteure la plus prometteuse par le Critics' Circle Theatre pour Breathings Corpses (Des Cadavres qui respirent), jouée au Royal Court en 2005, et élue meilleure pièce de l'année 2006.



Chair parole, LES CORPS ÉTRANGERS

de Stéphanie Marchais

Un homme très grand, « anormalement » grand. O'Well, figure digne d'une sculpture de Giacometti, ploie sous l'effet de sa taille et se courbe pour épouser les dimensions de sa maison. Un être solitaire dont la mère elle-même n'a jamais accepté l'impensable taille.

Il sent un regard dans sa nuque, une silhouette croisée sous l'orage, un souffle persistant derrière lui.

« On me veut »

Abrité sous la courbe de sa colonne vertébrale, Hunter, naturaliste invétéré, effeuille le « monstre », évalue sa taille pendant le sermon. Depuis trente ans, Hunter, de l'anglais « Chasseur » autopsie les corps vivants comme morts. Mais c'est O'Well qui l'obsède. Ses pulsions anatomiques sont un désir de posséder le corps de l'autre, au sens propre comme au sens figuré. Il voudrait faire de O'Well une Vénus Ottentote dont il pourrait tirer gloire et fortune.

« Au regard de la période que nous traversons, cela peut intéresser nos dirigeants, tu ne crois pas, d'avoir la capacité de discerner des personnes de qualité, de celles sans âmes ou contrefaites ou vicieuses, dangereuses donc, pour le développement de nos sociétés et l'ordre du monde »

L'autre au corps étranger est le bouc émissaire idéal, celui dont on instrumentalise la mort pour faire le bonheur d'une communauté... ou d'un seul homme... Et près de l'étranger, il y a toujours le voisin dont la curiosité devient intérêt. Mac Moose, « l'élan », le cupide accepte l'argent du chasseur de corps. Pour Hunter, il complotte la mort du géant, une mort qui doit laisser les organes intacts. Alors il propose de lancer une rumeur de pédophilie sur le « monstre » pour qu'il soit accusé et pendu par la population... Mais O'Well a fait pousser chez lui une graine de la taille d'un petit pois offerte par Mac Moose, et déjà la mauvaise herbe prend racine, envahit sa maison et finit par l'étouffer.

« Crois-tu qu'il ait une âme ce grand homme, je veux dire taillée à la démesure de son corps ? »

L'écriture de *Corps étrangers* est charnelle, poétique par sa profusion d'images. Entre l'homme

fasciné par les corps des autres et celui qui ploie sous l'extrême dimension de son corps, les personnages sont comme absorbés par leurs sensations. Stéphanie Marchais fait parler les corps de ses personnages. Hunter et O'Well soliloquent chacun de leurs côtés. Hunter adresse ses réflexions d'une précision anatomique étonnante à sa femme enceinte. O'Well adresse des lettres à sa défunte fille, morte à l'âge de dix ans.

L'auteure fait aussi parler les corps morts, celui de la fille d'O'Well puis celui d'O'Well placé sur la table d'autopsie de Hunter. Et jusque dans la mort, les corps sont poreux les uns aux autres.

« Qu'il se taise

Que son regard se taise

Je ne peux pas le soutenir

Je ne peux pas le refermer. »

hurle Hunter qui se retrouve pour la première fois en proie aux tremblements et au doute face au corps à autopsier. La mort de sa femme et la possession de ce grand corps dont la fascination donnait du sens à son existence font basculer Hunter. Il réalise qu'il avait bâti sa vie sur un leur : le déni de la mort.

Des personnages féminins gravitent autour des trois hommes : la jeune fille défunte, Molly, la femme enceinte de Hunter, les prostituées et enfin une femme enceinte qui vient élire domicile dans la maison abandonnée de O'Well. Ces personnages n'agissent pas directement sur la fable mais elles font, par leur décès, la douleur voire le bouleversement des personnages masculins. Stéphanie Marchais indique que les femmes peuvent être interprétées par une, deux ou quatre comédiennes.

L'ensemble forme comme un arrière-plan, un monde de figures qui hante les personnages masculins mais qui véhicule également une symbolique assez forte. Enfant ou femme enceinte, leurs

corps représentent quelque chose de la vie car ils sont en voie de métamorphose. Par opposition à la conservation naturaliste des corps par laquelle Hunter nie la mort, par opposition à l'atmosphère morbide des faubourgs qui semble tout droit tirée des romans de Dickens, le corps féminin ouvre dans *Corps étrangers* la dimension des possibles.

Charlotte Lagrange



PROGRAMME

JEUDI 26 AOÛT



MAISON ANTOINE VITETZ
CENTRE INTERNATIONAL DE LA TRADUCTION THÉÂTRALE



9h30 - 12h30 > Ateliers de l'Université d'été
 12h30 > Déjeuner avec Sergio Blanco
 14h > BIBLIOTHEQUE
CORPS ÉTRANGERS de Stéphanie Marchais
 dirigée par Véronique Bellegarde
 avec Stéphanie Béghain, Daniel Berlioux,
 Gilles David (de la Comédie Française), Philippe Fretun,
 Odja Llorca & Baya Rehaz
 16h > SALLE LALLEMAND
RENCONTRE TRÈS FORMELLE
 avec Larry Tremblay
 18h > CELLIER
DÉMON, SOSTENUTO ASSAI CANTABILE
 de Maria Efstathiadi (Grèce)
 dirigée par Laurent Laffargue
 avec Catherine Matisse
 20h45 > AMPHITHÉÂTRE
DES CADAVRES QUI RESPIRENT
 de Laura Wade (Angleterre)
 texte français Blandine Péliissier & Kelly Rivière
 dirigée par Michel Didym assisté de Maya Boquet
 avec Quentin Baillot, Cécile Bournoy, Catherine Matisse,
 Charlie Nelson, Guillaume Sévèrac-Schmitz,
 Stéphane Varupenne (de la Comédie Française)
 & Marion Verstraeten
 musique Daniel Largent
 22h30 - Les auteurs aux platines :
 Newton Moreno & Lionel Spycher
 00h - le rendez-vous de minuit :
 avec Sabryna Pierre & François Godin

0h - DJ Set - on vous passera des disques