

Louise NARAT-LINOL

Mémoire de Master Professionnel 2010

Suivi de projet : Danielle BRÉ

Jury : Danielle BRÉ – Nanouk BROCHE

PENELOP'S PARTS,
PARCOURS D'UN MONOLOGUE :
DU MYTHE AU PLATEAU

Feuille de salle.....	page 5
Parcours scénique.....	page 8
INTRODUCTION.....	page 9

FONDATIONS : les premiers choix

I.	LE TEXTE.....	page 14
	1. Ulysse/Marion Bloom.....	page 14
	2. La traduction.....	page 15
	3. L'adaptation.....	page 16
	4. L'écriture non dramatique	page 17
II.	AVEC LE TEXTE.....	page 19
	1. Les comédiennes.....	page 19
	2. Le drap.....	page 20
	3. L'expression de la pensée.....	page 21

CONSTRUCTION : résidences, questions, évolutions

I.	L'ÉCRITURE DE MARION BLOOM (Résidences 1 et 2).....	page 26
	1. Découverte du plateau.....	page 26
	1.1 Quel travail pour quelle émotion ?.....	page 26
	1.2 Exercices.....	page 27
	1.3 L'expérience de la choralité.....	page 28
	2. Corps et féminité.....	page 30
	2.1 La nudité/la pudeur.....	page 30
	2.2 Représenter le corps féminin.....	page 30
	2.3 La femme sauvage.....	page 32
	3. La signature et l'appropriation.....	page 34
	3.1 Le « oui » : la signature du « je ».....	page 34
	3.2 Mi-parcours et retours : quelle appropriation du texte de Joyce ?.....	page 35

II.	LA LANGUE DE JOYCE (Résidence 3).....	page 37
1.	Joyce en général : les épiphanies.....	page 37
2.	Joyce et Ulysse : mythe et quotidien.....	page 40
3.	Le corps rabelaisien.....	page 42
III.	LA RECHERCHE DU MONOLOGUE (Résidences 4 et 5).....	page 44
1.	Le monologue ?.....	page 44
1.1	Définition.....	page 44
1.2	L'adresse.....	page 45
1.3	L'esthétique du monologue.....	page 46
2.	Le temps distendu.....	page 47
2.1	Le flot/flow.....	page 47
2.2	Passage et transition.....	page 49
2.3	Espace clos/espace ouvert.....	page 50
3.	La choralité.....	page 51
3.1	La solitude.....	page 51
3.2	Le corps commun.....	page 52

PARCOURS SCÉNIQUE : scène par scène

<i>Description détaillée et analyse de l'écriture du spectacle, scène par scène.....</i>	page 54
--	---------

PRÉSENTATION

<i>Retours critiques sur la présentation au théâtre de Lenche.....</i>	page 59
--	---------

CONCLUSION.....	page 61
-----------------	---------

Annexes.....	page 62
Bibliographie.....	page 78

Compagnie Théâtre Oracle

Penelop's parts

Monologue à trois voix d'après
Ulysse de James Joyce

Le 22 juin au Théâtre de Lenche à 20h30.

Durée : 1h

«...oui et puis il m'a demandé si je voulais oui de dire oui ma fleur de la montagne oui et d'abord je l'ai entouré de mes bras puis je l'ai attiré tout contre moi comme ça il pouvait sentir tout mes seins mon odeur oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux Oui. »

Fin du monologue de Marion Bloom

Ulysse de James Joyce

Léopold Bloom est le héros de cette histoire. Le 16 juin 1904, il erre dans Dublin de 7h à 3h du matin. Chaque étape de sa journée est mise en parallèle avec les aventures de l'histoire d'Homère. Léopold-Ulysse progresse de Charybe en Scylla : du moment de son petit déjeuner jusqu'à sa dernière bière dans la nuit suivante. Il rentre chez lui ivre et s'écroule près de sa Molly-Pénélope.

Molly Bloom se réveille. Et Joyce fait de son insomnie le monologue intérieur qui clôture son histoire.

Joyce s'amuse d'un va et viens entre le mythe et le quotidien : il fait du quotidien de Léopold un mythe et du mythe d'Ulysse un quotidien.

Marion Bloom et *Penelop's parts*

Penelop's parts est la tentative de faire de ce monologue intérieur une parole scénique.

La proposition de trois voix pour ce monologue part du désir d'exprimer la multiplicité des voix dans une voix unique. La voix du personnage Molly (et celle, bien entendu, de Joyce inventant ce personnage) est mise à l'épreuve de nos voix de comédiennes, à une époque et un âge différents de ceux du personnage. Comment les pensées de Marion Bloom résonnent-elles en nous tous aujourd'hui ?

Le monologue intérieur en scène

Nous avons exploré ce que pouvait devenir, dans un espace-temps théâtral, le flot infini d'une pensée. Le fait de rendre extérieur ce qui n'est qu'intérieur propose de modifier la perception. Ce mode de parole, qui brise le rythme habituel du langage, se rapproche du *flow* des rappers. Le tempo et le déroulement font, avant toute chose, entendre l'urgence du dire.

Outre la question de ce que peut être la forme du monologue intérieur en scène, ce travail explore aussi l'impudeur de la pensée. L'expression de la pensée de Marion Bloom soulève les tabous des désirs ainsi que leurs absurdités.

Projet de fin d'études

Il est l'issue de deux ans de recherche et travaux dans le cadre du Master professionnel « Ecritures scéniques et dramaturgie » à l'université d'Aix-en-Provence. Danielle Bré, enseignante dans le master, et directrice du théâtre Vitez, en a été la responsable de suivi. En considérant mes choix et partis pris, elle m'a permis de préciser et d'affiner ma démarche.

Mise en scène et adaptation :
Louise NARAT-LINOL

Jeu :
Emilie BARRIER
Charlotte LE BRAS
Louise NARAT-LINOL

Lumière :
Romain CUVILLIEZ

Merci :
au Théâtre de Lenche, à l'Officina Atelier Marseillais de Production, au Théâtre de la Minoterie, aux Centres Culturels Municipaux de Limoges, ainsi qu'à Sylvain Berteloot, Angela Konrad, Chantal Enéa, Lucie Palanque, Alice Buquet, Françoise Linol, Philippe Narat.

Lien : <http://radiolab.fr/?s=ulyse> (proposition radiophonique du texte de Joyce)

Contact : lounalin@hotmail.fr
06 88 25 99 48

PARCOURS SCÉNIQUE GÉNÉRAL

- Décor : un drap de 6x6 mètres
- Accessoires : une chaise, trois lampes blanches différentes
- Costumes : trois tenues de nuit (une beige, une vieux rose, une grise), trois tenues de jour (une blanche, une rouge, une à motifs jaunes et verts)
- Son : *Bath* de Bjork, *Besame Mucho* de Cesaria Evora, enregistrement du vieux port et des cloches du fort Saint-Jean un dimanche midi.

Parcours scénique - découpage, déplacements :

1. « **Bonsoir** » Entrée : nous arrivons toutes les trois sur scène, dépliement du drap, installation des trois comédiennes sous le drap. Pénombre. Nudité.
2. « **Le cauchemar** » Bath : les voix superposées de Bjork font passer du sommeil profond avec une respiration lourde, à une agitation de cauchemar, à une sensation d'enfermement dans les filets du lit. Respiration de plus en plus agitée par la panique. Pénombre.
3. « **Où est la sortie ?** » : nous trouvons la sortie de la prison du drap, la sortie du cauchemar. La respiration s'apaise.
4. « **Une femme ça leur suffit pas** » : l'objet du cauchemar et de l'aliénation est nommé : les infidélités d'un « il », l'homme avec qui elle vit.
5. « **Ils sont tous si différents** » : il faut s'éloigner du drap et allumer la lumière pour retrouver l'espace rassurant de la chambre. Continuer à nommer les angoisses maintient l'aliénation hors de la panique.
6. « **Les totos** » : amener la parole dans l'anecdotique pour continuer à lutter contre l'angoisse. Les souvenirs amoureux joyeux ramènent une respiration élançée.
7. « **On n'est jamais bien là où on est** » : mettre le drap en mouvement pour le débarrasser des angoisses du cauchemar : incantation contre l'enfermement.
8. « **Confidences** » : le rituel de purification du drap entraîne une suite de trois confidences, d'aplanissement de la pensée dans une parole de solitude. Les trois confidences sont « *amant mon jeune amant* », « *j'aime pas tellement être seule* », « *je peux me faire un beau jeune poète* ».
9. « **Nouveau sommeil** », *Besame mucho* : retour sous le drap comme lieu, non plus de cauchemar, mais d'amour.
10. « **Témoignage** » : témoigner face au public du parcours réalisé entre l'aliénation et le début de la libération. « *Le monde gouverné par les femmes* »
11. « **L'envol** » : ouverture de l'espace en arrière scène. Sons enregistrés du dehors qui pénètrent l'espace de la chambre. Quitter la lourdeur de l'espace clos pour l'envol, la légèreté du corps. « *Le soleil c'est pour toi qu'il brille.* »

INTRODUCTION

*Et si le théâtre n'était pas du tout où on l'attend ?*¹

Le dernier chapitre Pénélope de l'*Ulysse* de Joyce est à priori la fin d'une histoire. Il est à priori un monologue intérieur. Il est à priori la pensée d'un personnage féminin inventé par James Joyce. Il est à priori de forme littéraire. Il est à priori anecdotique. Il est à priori embarrassé par une époque et par la définition d'un genre.

Défendre ce texte aujourd'hui sous une forme scénique en choisissant de travailler sur la choralité du monologue est à priori vain. Les difficultés s'additionnent.

Faire l'expérience d'un travail sur presque deux ans amène de proche en proche à accepter l'évolution du possible. Ce que l'on attend d'un texte, ce que l'on attend du théâtre se met en mouvement. La première question est la suivante : « comment rester sujet d'un acte ? ». La seconde : « comment trouver les alliés théoriques et les influences autres qui permettent effectivement de devenir sujet de son travail ? ».

Les trois points théoriques développés autour de *Penelop's Parts* sont : l'écriture de James Joyce et son impossible *Ulysse*, la pensée sous forme de monologue intérieur mise en espace par DES comédiennes et le genre féminin questionné (ou non) par le texte de Joyce. Cette dernière question est la plus problématique, car penser le propos du monologue de Marion Bloom sans le prendre dans sa forme ou dans son tout lui nie son intérêt d'ensemble.

Mon choix de ce texte s'est fait dans un premier temps en le prenant comme objet défini par lui-même. Les premières lectures m'ont d'abord fait questionner le rapport d'une femme à son corps, à ses fantasmes, à ses désirs. Une « lettre aux actrices » a tenté de donner un langage commun pour questionner cette féminité :

« Une journée de mes 8 ans : Ma mère est au téléphone. Je la regarde sur ses talons, ses fesses moulées dans une jupe droite, de celles qui donnent envie de regarder le ventre, les hanches, la taille. Elle saigne. Des gouttes de sang s'écrasent sur le plancher entre ses jambes, et coulent le long de ses cuisses. Je la regarde qui me regarde, qui me sourit. Elle raccroche, elle regarde ce sang. « Et merde ! ». Je me dis que ce sang doit lui faire mal, qu'il va l'empêcher de poursuivre sa journée avec moi, qu'il va sortir de son corps tout entier. Elle me regarde encore « je vais devoir mettre une culotte, je n'aime pas ça avec mon porte-jarretelles ». Elle n'a pas mal. Je la regarde, je fixe ce sang qu'elle étale sur un gant humide blanc. Elle se nettoie. Je ne peux pas quitter mes yeux de ma mère en sang dans la salle de bain. Elle me regarde, me sourit de son sourire. « Un jour tu seras très heureuse de ce sang, tu seras très heureuse d'être une femme. »

¹ RÉGY Claude, *L'ordre des morts*, éd. Les solitaires intempestifs, 1999, Besançon, page 98.

Une journée de mes 11 ans : Je suis une femme. J'ai honte. J'ai peur. Je crois que tout va changer dans ma vie. Que je vais maintenant porter des bas et des soutiens gorge. Que les hommes me regarderont comme ils la regardent. C'est une belle fête, ma famille est présente, nous fêtons ma féminité. Bouteille de champagne rosé, bague sertie d'un rubis, repas rouge : salade de tomates gorgées de jus, viande saignante, tarte aux fruits rouges. Est-ce que tout a réellement changé ce jour-là ?

Une journée de mes douze ans : Ma mère passe sa thèse. Le vécu des règles à travers une approche socioculturelle. Quelques mois plus tard, elle me donne ce qui sera mon premier livre : Les mots pour le dire écrit par Marie Cardinal.

Je suis sûre que les femmes sont unies par ce corps qui saigne. Le personnage de Molly Bloom est mon alliée, est notre alliée car elle parle de notre corps. Ce corps est en désir, est en jouissance, il « joue-ît ». Il m'est pourtant difficile de penser la femme dans notre société ou le féminisme auquel je ne trouve pas beaucoup de réponse. Auquel mon corps ne trouve pas beaucoup de réponse. Je ne cherche pourtant pas de réponse. Je voudrais questionner notre corps, ce qui le sépare des hommes, ce qui l'en rapproche. Molly Bloom écoute son corps et fait le choix de l'abandonner aux hommes, ou aux femmes qu'elle pourrait rencontrer. Je voudrais faire entendre la parole de cette femme qui fait du corps féminin une histoire.

Cette histoire est écrite par James Joyce, un homme. Et cette histoire écrite sera faite parole sur scène. Elle sera la parole d'un homme dans une femme. J'aime beaucoup cette phrase d'Olivier Py : « La parole est cet amour qui s'incarne dans l'oralité sous la forme d'une promesse ». Je crois que la parole doit être la promesse de dévoiler l'intime de l'humain. Ce qui fait son essence, ce qu'on ne peut pas dire ailleurs que sur scène (ou dans un livre ou dans un tableau ou dans un instrument de musique), ce qui ne peut pas se définir proprement, et j'entends par définir « réduire », ou le dictionnaire le Littré emploie le mot de « fixer ». La parole permet donc de ne pas fixer, mais au contraire de capter un mouvement.

Cette parole ne peut-être juste qu'investie par une personne, pour nous il s'agira d'une actrice, qui acceptera de se dévoiler, de montrer ce qu'elle ne peut pas montrer, de se montrer en mouvement.

Je vous propose de donner rendez-vous à un public, comme force de personnes en mouvement. J'aimerais que ce rendez-vous soit amoureux, qu'il soit dans la promesse d'une générosité, que la fin de ce rendez-vous donne à tous, l'envie du suivant. Monter sur scène sera pour nous un acte sans artifice : la lumière, le plateau, les accessoires, le maquillage, les costumes, le couloir qui mène à la salle, et le texte seront nos partisans, les personnes du public seront nos invités. »

Cette « lettre aux actrices » a orienté nos premières lectures à la table du texte de Joyce.

Puis, le travail au plateau a permis d'éprouver cette langue : éprouver cette langue dans sa forme et dans son propos, dépendamment l'un de l'autre. Cette langue s'est avérée devenir un endroit d'expérimentations au plateau. Lors d'une des dernières répétitions avant la présentation au Théâtre de Lenche, l'une des comédiennes a défini ce travail comme « éternellement en cour de construction ». Et je défends ce travail à cet endroit de passage entre une forme en devenir et une forme finie. Cette proposition de travail sur le « passage » sera approfondie dans le développement : c'est le mouvement (comme objet non résolu) qui permet de s'approcher de la « voix de l'écriture ». Dans *Vivre dans le secret*, Jon fosse écrit :

« Interrogeant

est-ce que je veux être compris

Avec une certaine insistance

Pas du tout

Ce qui est compris

N'existe plus

Sauf en tant que chose comprise »²

Cependant, il ne s'agit pas de se réfugier derrière une « non compréhension » fuyant toute forme de tentative de compréhension. Lorsque Claude Régy écrit « *et si le théâtre n'était pas du tout où on l'attend ?* », il est à l'endroit de ma question, à savoir : comment se contenter des choses que l'on reconnaît ? Et à quel endroit l'acte artistique est-il le plus juste : à l'endroit du résultat ou à l'endroit de la recherche ?

L'*Ulysse* de Joyce et son monologue de Marion Bloom ainsi que les propos de Claude Régy sur son travail sont à l'endroit de la recherche, qu'elle soit littéraire, théâtrale ou politique.

Je développerai donc les points suivants, dans une démarche d'analyse chronologique de l'évolution du travail, pour mettre en relief la disponibilité nécessaire quant à la remise en question des attentes que l'on peut avoir d'un texte :

La partie « Fondations » développera la manière dont les premiers choix ont été faits, quels sont les premiers outils du travail.

La partie « Construction » s'attachera à l'évolution du travail au fur et à mesure des 5 résidences, ainsi qu'au développement des questions suscitées lors des répétitions.

La partie « Parcours » sera la description détaillée du spectacle et les enjeux proposés dans chaque scène.

² Jon Fosse, *Vivre dans le secret*, L'arche Editeur, 2005.

La partie « Présentation » sera une auto critique de la proposition faite le 22 juin au théâtre de Lenche.

FONDTATIONS : premiers choix

- I. LE TEXTE
 1. Ulysse/Marion Bloom
 2. La traduction
 3. L'adaptation
 4. L'écriture non dramatique

- II. AVEC LE TEXTE
 1. Les comédiennes
 2. Le drap
 3. L'expression de la pensée

I. LE TEXTE

1. *Ulysse*/Marion Bloom : matière brute

A la lecture du monologue de Marion Bloom, la forme rebutante est la première chose qui retient l'attention. Entrecoupée de langage familier et vocabulaire pornographique, cette forme intrigue car elle oscille entre une recherche littéraire évoluée et une trivialité déconcertante. 68 pages (édition folio 2004) noircies, sans ponctuation, sans retour à la ligne. A première vue. Car il est en effet discrètement découpé en 8 phrases, plus ou moins longues, 8 retours à la ligne dispensés de point ou de majuscule (1^{ère} phrase : 10 pages. 2^{ème} : 13 pages. 3^{ème} : 2 pages. 4^{ème} : 7 pages. 5^{ème} : 6 pages. 6^{ème} : 10 pages. 7^{ème} : 10 pages. 8^{ème} : 10 pages.). Les noms propres conservent cependant leurs majuscules et seule la fin du monologue, dernier chapitre d'*Ulysse*, est clôturée par un point. A l'intérieur du texte, des fautes d'accord ou de conjugaison, et des considérations sur l'orthographe en général sont délibérément laissées. Par exemple « cheveu c'est comme neuveu je ne sais jamais où est le u », ou encore « c'est sa faute à lui de nous esclavagiser toutes les deux », ou encore « làbas », « monpère » écrits sans espace. Ainsi que les nombres, écrits sans définition claire, parfois en chiffres, parfois en lettres. Ces non-règles apparentes définissent en partie le monologue intérieur :

« Le monologue intérieur est (...) le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique »³.

La première forme de monologue intérieur est écrite par Edouard Dujardin en 1888, dans *Les lauriers sont coupés*, et non par Joyce comme il est souvent admis. Il est repris ensuite par Joyce, puis défini comme forme en 1931 par Edouard Dujardin.

Il peut encore se définir comme un texte dramatique dans sa capacité à définir son personnage par la seule « parole » de celui-ci. De la même manière que dans la tragédie, la parole (l'écriture), définit l'action, qui elle-même définit le personnage. Et le monologue de Marion Bloom pris en lui-même occulte la présence du narrateur (cette présence du narrateur est par ailleurs toujours en va et viens dans le texte complet d'*Ulysse*). Sa présence formelle ne se retrouve que dans deux aspects du texte de Marion Bloom : le point final et les 8 retours à la ligne qui brisent le flot de la pensée du personnage.

De cette matière brute, je retiens ainsi deux aspects fondamentaux qui dialoguent : une forme questionnant l'acte de décrire, d'écrire jouant du rapport entre l'auteur, le narrateur et le personnage ; et un autre aspect de la langue dans ce qu'elle peut avoir de triviale et quotidienne. Ces deux aspects correspondent à un rapport établi dans l'écriture d'*Ulysse* : le rapport entre le mythe et le quotidien.

³ DUJARDIN Edouard, *Le monologue intérieur*, 1931.

Dans une première réflexion, ce texte non théâtral dans sa définition (« sans auditeur et non prononcé »), semble pourtant questionner l'écriture théâtrale dans ce qu'elle a d'incomplète lorsqu'elle reste sur papier. Les correspondances s'établissent entre le monologue intérieur, comme écriture théâtrale pure (« pure » dans le sens de débarrassée de la forme d'écriture dramatique avec didascalie, actes, découpages temporels rendant l'auteur très présent), et l'acte scénique, comme expression de cette écriture théâtrale.

2. Traduction

Ce monologue semble sans aucun doute donner une matière grandissante, au fur et à mesure de sa lecture, pour un travail scénique. Cependant, est-il possible de travailler ce monologue sans s'être réellement penché sur l'œuvre *Ulysse* dans son ensemble ? Lire *Ulysse* est une chose, mais tenter de comprendre *Ulysse* en est une autre : Jacques Derrida, Herman Broch, Roland Barthes en sont tous arrivés à s'incliner face à l'habileté de James Joyce : il rit et recommence, aucun plan en trois parties ne pourra cerner son écriture en général ni son *Ulysse* en particulier.

Cependant, son monologue de Marion Bloom est une matière à explorer : 68 pages de monologue intérieur à adapter, à la fin de 1148 pages de changements perpétuel de mode : narration, dialogue, soliloque, prose et toute une liste de styles, de techniques répertoriées par Linati. (ANNEXE 1)

Indépendamment du style, ce monologue se déroule la nuit d'une longue journée d'errance dans Dublin. Le personnage de Marion Bloom y réapparaît sans avoir été le personnage central de cette errance. Le tableau de Linati répertorie aussi les heures, les lieux et les correspondances mythologiques : 18 points de vue, 18 chapitres mythologiques, 18 moments de la journée, 18 lieux de Dublin, 18 situations de personnages.

Dans ce 18^{ème} point de vue de la journée, le personnage mythologique est Pénélope, il est plus de deux heures du matin, le lieu est la chambre et le lit, le personnage de Joyce est Molly. Et Linati décrit le mode comme « monologue (féminin) ».

Eu égard les scrupules grandissants à adapter ce texte sans le trahir, commençons par la traduction. Il existe deux traductions de *Ulysses*, la première de 1929, réalisée par Auguste Maurel et Stuart Gilbert, et entièrement revue par Valéry Larbaud et l'auteur lui-même. La deuxième est de 2004, réalisée par Jacques Aubert, à la direction de sept personnes : universitaires spécialistes de Joyce (Marie-Danielle Vors, Pascal Bataillard, Michel Cusin, Jacques Aubert), traducteurs (Bernard Hoepffner), écrivains (Tiphaine Samoyault, Patrick Drevet et Sylvie Doizelet). Même si la première version traduite peut sembler plus fidèle à l'œuvre originale car faite en collaboration avec l'auteur, elle ne bénéficie pas du siècle d'étude entrepris sur le texte. Ce siècle d'étude fait apparaître des échos, des résonances et des références permettant une restitution plus riche pour cette nouvelle traduction.

Cette récente traduction semble plus fidèle à un aspect du texte intégral : les 18 points de vue différents d'Ulysse (accompagnant les 18 chapitres). Cette multiplicité des points de vue est mise en pratique dans la version de 2004 : 8 traducteurs, donc 8 points de vue différents, ont chacun pris en charge un ou plusieurs chapitres.

Quant à la version du monologue de Marion Bloom, la première traduction utilise un vocabulaire argotique de l'époque rendant des formules énigmatiques donc intrigantes mais éloignant du percutant immédiat de la langue. La difficulté du texte est telle, que mes aspirations ont généralement été de chercher le plus simple, le plus direct. Et la traduction de 2004 est plus simple et plus directe à *dire*.

3. Adaptation

Le premier choix de l'adaptation a été de considérer ce texte comme une matière polyphonique, à la fois dans l'ensemble d'*Ulysse* mais aussi exclusivement dans le monologue de Marion Bloom. La question de la polyphonie est posée par cette forme textuelle, mais pas seulement. Ce personnage, Molly, représente une féminité exacerbée, embarrassée par des préoccupations soumises à son genre : sa sexualité, sa coquetterie, sa jalousie, les états de son corps, ses amants, sa vieillesse, son argent... Or défendre ce point de vue sur les femmes en « incarnant » Molly réduit la question sur la féminité. C'est pourquoi, trois comédiennes issues d'époque, d'âges et de contexte social différents de celui de Molly, permettent un élargissement des points de vue, pour la recherche d'une portée universelle de ce texte : trois comédiennes pour la polyphonie d'une forme, trois comédiennes pour la polyphonie d'un propos. Et trois personnes au plateau est le minimum pour faire l'expérience de la choralité.

Une fois ce choix fait, il s'agit de couper et de distribuer. Il aurait pu être question de faire de ce monologue un texte dialogique, où les comédiennes se questionnent et se répondent sur leurs préoccupations. Ou il aurait pu être question de distribuer arbitrairement trois monologues successifs à l'intérieur du monologue de Marion Bloom. Ou encore de distribuer ce texte comme à une femme à trois têtes : un corps, un point de vue mais trois voix.

Dans un premier temps, je chapitre et nomme les différentes parties : il y a huit phrases, il y aura huit chapitres (« une femme ça leur suffit pas », « ils sont tous si différents », « les totos », « on est jamais bien là où on est », « amant mon jeune amant », « j'aime pas tellement être seule », « je peux me faire un beau jeune poète », « le soleil c'est pour toi qu'il brille »). Dans un deuxième temps, je coupe à l'intérieur des chapitres en conservant l'évolution du sens du monologue. Se dessine alors une évolution claire : l'angoisse de la nuit s'apaise peu à peu pour faire place à la sensation de légèreté d'être.

Ensuite, la distribution aux trois comédiennes : la choralité et la solitude du monologue y sont expérimentés sous différentes coupes : successivement chacune une partie de texte, ou en même temps des textes différents, ou en même temps le même texte, ou successivement le même texte. Et plusieurs

autres combinaisons expérimentées par la suite au plateau. L'adaptation ne s'est pas trouvée de manière définitive exclusivement à la table : elle a évolué au cours des résidences et répétitions.

Au texte adapté doit se greffer une situation du personnage (qui est là, pourquoi, que fait-il, où va-t-il). Le rapport au plateau a permis d'inventer les actions des comédiennes car le texte n'en propose aucune.

4. L'écriture non dramatique

Quelle est la pertinence d'éprouver une forme littéraire au plateau ? La question ne s'est pas posée immédiatement. Joyce n'est pas un homme de théâtre (même s'il a créé une troupe en Angleterre et écrit des textes pour cette troupe, dont *Les exilés*). Sa recherche est du côté de l'écriture, comme forme en deux dimensions. Alors que l'écriture théâtrale est spécifiquement destinée à la scène et demeure un acte incomplet lorsqu'il reste en deux dimensions (Par exemple, un monologue de Racine explore son sens dans la voix et dans la respiration de l'acteur. De la même manière un texte de Claudel ne peut pas se dispenser des césures faites par l'acteur pour trouver le rythme de la langue). En 1769, Gotthold Ephraim Lessing écrit dans *La Dramaturgie de Hambourg* que le rôle du dramaturge est de souligner que le texte écrit pour la scène n'est pas encore théâtral car il n'a pas été éprouvé dans des résolutions de plateau. L'écriture théâtrale ne peut se dispenser du corps de l'acteur sur un plateau pour explorer son possible de sens.

Bruno Tackels parle des acteurs comme des écrivains de plateau. Il explique :

« La vraie différence tient dans le fait que le texte provient de la scène et non du livre. Il ne s'agit pas forcément d'improvisations, bien au contraire : les mots s'inscrivent en une construction essentiellement mûrie dans l'espace et le temps du plateau, à partir de tout ce qui en fait la matière, à commencer par celle des acteurs. Car ce sont eux de plus en plus qui portent le texte à venir, au plus loin du dispositif de la mise en scène hiérarchisée, où le metteur en scène imprime sa vision au texte et aux acteurs. Aux acteurs par le texte, au texte par les acteurs, dans un double mouvement d'instrumentalisation réciproque du texte et de celui qui le dit. »⁴

L'écriture non dramatique du monologue de Marion Bloom est particulièrement disponible à cette écriture de plateau car l'action y est strictement à inventer. La question serait-elle de chercher dans la langue une autre dimension : de trouver la « voix de l'écriture » ? Trouver l'action que l'écriture

⁴ TACKELS Bruno, *Ecrivains de plateau V*, éd. Les solitaires intempestifs, 2009, page 10.

engendre à sa seule prononciation. Trouver la voix d'une écriture non spécifiquement destinée à la scène pour en explorer sa chair.

*« La vibration [de la voix] transmet énormément de l'être et les voix que je peux utiliser au théâtre sont des voix qui mettent en relation avec le monde intérieur. (...) Le sens se perçoit dans les sons. La poésie, c'est inventer un langage qui fait percevoir ce qui ne peut pas se dire. »*⁵

Il s'agit donc de chercher dans le poème (de Joyce par exemple) le corps du langage. Henri Meschonnic, linguiste, utilise encore l'expression « la corporalité du langage ». C'est l'oralité non plus comme du « sonore » mais comme du sujet qu'on entend.

C'est une piste de travail qui motive les premières séances de répétitions. Ces questions les accompagnent : comment chercher cette « corporalité du langage » au plateau ? Quels outils donner aux comédiennes pour nous permettre de trouver cette « corporalité du langage » ? Quelles actions, ou non-actions, le permettraient ? Ces questions seront approfondies dans le chapitre « CONSTRUCTION, III. Recherche du monologue ».

⁵ Claude Régy, dans *Théâtre/Public* 189, « Théâtre Oracle », février 2008.

II. AVEC LE TEXTE

1. Les comédiennes

Les premiers outils de *Penelop's parts* sont donc les mots de Joyce et ce qu'ils suscitent de curiosité dans leur possibilité d'être en scène. Mais ce désir ne peut avoir lieu sans collaboration. Emilie Barrier et Charlotte Lebras comme comédiennes ainsi que Romain Cuvillier comme régisseur lumière par la suite, ont accepté de contribuer à ce travail. Sylvain Berteloot a participé aux premières réflexions autour de ce texte d'un point de vue de la dramaturgie.

Charlotte Lebras : nous nous sommes rencontrées aux présentations publiques des nouveaux étudiants des études théâtrales à l'université d'Aix en Provence en septembre 2008. J'avais juste en tête l'idée de travailler sur le monologue de Marion Bloom sans savoir réellement qui serait disponible pour cette expérience. Elle propose un numéro de clown qui chante a capela une chanson de rock américain des années 70. Ce clown est embarrassé par une robe de cocktail, par de trop hauts talons et par une volonté maladive de précision dans son entreprise. Ce clown-femme et Charlotte s'en amusant me semblent bien être dans ce que le texte de Joyce questionne dans la représentation de la féminité.

Emilie Barrier : nous nous sommes rencontrées au conservatoire d'art dramatique à Limoges, puis avons fait une mise en scène ensemble. Nous avons pu nous y rencontrer sur la façon de projeter les choses et la façon de les réaliser.

Les premiers mois de travail avec Charlotte et Emilie se sont déroulés en « tête à tête » autour du texte, à la table. Nous avons pris du temps pour lire la matière brute du texte. De là est arrivé mon désir progressif d'être aussi sur scène : à la fois mettre en scène et jouer. Ce double exercice s'est avéré constructif sur les décisions prises pour la scène et la manière de les réaliser. Lors des répétitions, Emilie et Charlotte se sont appropriées les consignes que je leur donnais, à la fois au plateau comme comédienne et hors plateau comme directrices d'acteurs lorsque j'étais moi-même au plateau. J'éprouvais la pertinence (ou l'impertinence) des consignes qui évoluaient ainsi en interactivité.

La première question que je propose à Charlotte et à Emilie de poser se trouvent autour de la féminité et de la pudeur : nos trois corps et nos trois personnalités l'expriment de manières différentes les unes des autres. Ces différences en confrontation nourrissent cette question.

2. Le drap

Avec le texte et les comédiennes, cet accessoire arrive rapidement sur scène.

Marion Bloom est dans son lit, c'est la nuit. Ce sont les deux éléments de situation qui font le choix de ce tissu en coton de 6 mètres par 6. La situation du texte de Joyce est déjà déformée par la présence de trois personnes au lieu d'une. La représentation de « dans un lit, la nuit », ne peut se faire de manière réaliste. Or ce grand tissu, qui deviendra tour à tour un drap, une cage, un oreiller, un amant, une robe, une eau agitée, un linge sale, est un outil propice au travail de l'imaginaire que peut susciter l'univers d'une nuit d'insomnie. Les lumières rasantes sur les plis du tissu font apparaître des formes insignifiantes ou monstrueuses selon l'endroit de regard. Quelles histoires racontent la blancheur d'un drap ?

Par exemple, la pureté du drap blanc mise en rapport avec le corps féminin est aujourd'hui souvent associée aux performances de la plasticienne Orlan. Elle travaille dans les années 70 sur le symbole pur de ce drap blanc. Elle reçoit en cadeau de sa mère le trousseau de drap blanc à broder, puis les utilise dans ses œuvres. *Repérage de tâches de sperme* est l'une d'elles : après avoir passé la nuit avec un homme sur les draps de son trousseau, elle brode le détail des tâches de sperme laissées sur le tissu. Le drap devient alors un endroit de révolte aux traditions qui associent la jeune fille à la pureté (sa virginité avant le mariage), à la soumission (celle de broder le trousseau à ses initiales pour signifier sa patience et son engagement au futur mari), à l'état de dépendance (à la famille de son père, puis à la famille de son futur époux.)

Le drap blanc comme symbole de la pureté est aussi évoqué par Molly dans son monologue : cette nuit d'insomnie, ses règles arrivent. Elle se soucie de ne pas tâcher le lit puis se dit :

« et eux qui veulent tous voir une tâche dans le lit pour être sûrs qu'ils t'ont eue vierge tous ça les préoccupe bande de crétiens tu pourrais être veuve ou divorcée 40 fois et une tâche d'encre rouge ferait l'affaire ou du jus de cassis non c'est trop violet »⁶.

Le sang sur le drap blanc est considéré comme une preuve de pureté.

Orlan inverse les schémas et sublime l'impureté présumée de l'acte sexuel hors mariage en brodant les tâches de sperme. Elle réunit les trois symboles féminin : la vierge, la maman, la putain (celle à marier, l'épousée, et la pêcheuse). La vierge avec les draps du trousseau, la maman avec les draps du

⁶ *Ulysse* page 1136

trousseau témoin d'une « consommation », et la putain avec cette « consommation » faite hors mariage et brandie comme un drapeau lorsque les draps tâchés sont exposés brodés.

Un drap immaculé est à la fois un outil propice au travail de l'imaginaire et un symbole « à tiroirs » lorsqu'il s'agit de traiter la féminité.

3. L'expression de la pensée

Si le monologue intérieur tel que Edouard Dujardin le définit est l'expression d'un personnage par sa pensée, qu'est-ce que la mise en forme de cette expression de la pensée ? En effet, l'expression de la pensée telle que nous la concevons n'est jamais la restitution exacte de ce que nous pensons *vraiment*. La pensée est par essence un discours (il le devient en tous cas avec l'oeuvre de Joyce) non maîtrisé, non destiné, donc non efficace. Le discours « efficace » est entendu pour ce qu'il a de délibérément actif sur les choses auxquelles il se destine. Un discours efficace se doit de tenir une certaine logique pour mettre ses idées dans le commun d'un faiseur d'idées et d'un receveur d'idées. La pensée de Molly Bloom est plutôt un rêve éveillé où tout s'y exprime et son contraire. Il est ici question de la pensée comme « vagabondage » des idées et non de la « pensée philosophique » comme construction d'une logique.

Il faut ainsi considérer le « discours » de Marion Bloom comme un non-discours. Elle ne dit rien car ne tient aucune logique. Comme la Pénélope d'Ulysse, elle tisse et détisse ses propos. Joyce a tenté de composer le portrait le plus contradictoire qui soit afin de trouver l'universel (discours commun) et le naturel (« vagabondage ») entre des extrêmes qui se combattent perpétuellement.

Est-elle une bonne ménagère soucieuse du prix des légumes ou bien une fainéante qui laisse la poussière s'accumuler sur les meubles ? Est-elle une mère aimante et bienveillante préoccupée par le comportement de sa fille ou bien une amante désireuse d'éloigner sa fille pour pouvoir rester au lit avec son amant Boylan ? Veut-elle ranimer le désir de son mari ou bien programmer son prochain voyage avec son amant ? Ses allers-retours dans le catalogue des idées reçues n'épargnent ni les hommes (« ils sont si faibles et pleurnicheurs », « ça doit être terrible quand un homme pleure »), ni les femmes (« il m'a fait pleurer une femme c'est si sensible », « seulement la femme ne se plaint pas »), mais ne peuvent jamais définir une pensée ultime. Molly se définit : par son insomnie, par sa seule action du monologue qui est un déplacement vers un peau de chambre, par la venue de ses règles et par une foi un peu naïve en un Créateur absolu de la nature. Et tout le reste de sa pensée est vaine.

Molly *est* le tiraillement entre l'être et le non-être : elle *est* par son insomnie et son angoisse, elle *est* par ce qu'elle a de besoins (aller sur le pot de chambre), elle *est* par sa vague certitude qu'un Dieu existe, une instance supérieure irréfutable. Tout le reste est instable et indéfini.

Une fois ces outils et ces débuts de réflexion en mains, la nécessité est de les expérimenter au plateau, comme lieu de rencontre avec le possible. De quelle manière travailler à la fois sur la féminité, l'inconsistance d'un discours et la forme du monologue intérieur ?

Nous avons une adaptation, une langue, un drap, trois comédiennes.

CONSTRUCTION : résidences, questions, évolutions.

Introduction

- I. L'ÉCRITURE DE MARION BLOOM (Résidences 1 et 2)
 1. Découverte du plateau
 - 1.1 Quel travail pour quelle émotion ?
 - 1.2 Exercices
 - 1.3 L'expérience de la choralité
 2. Corps et féminité en question
 - 2.1 La nudité/la pudeur
 - 2.2 Représenter le corps féminin
 - 2.3 La femme sauvage
 3. Signature et appropriation
 - 3.1 Le « oui » : la signature du « je »
 - 3.2 Mi-parcours et retours : quelle appropriation du texte de Joyce ?

- II. LA LANGUE DE JOYCE (Résidence 3)
 1. Joyce en général : les épiphanies
 2. Joyce et Ulysse : le mythe et le quotidien
 3. Le corps rabelaisien

- III. LA RECHERCHE DU MONOLOGUE (Résidences 4 et 5)
 1. Le monologue ?
 - 1.1 Définition
 - 1.2 L'adresse
 - 1.3 L'esthétique du monologue

2. Le temps distendu
 - 2.1 Le flot/flow
 - 2.2 Passage et transition
 - 2.3 Espace clos/espace ouvert
3. La choralité
 - 3.1 La solitude
 - 3.2 Le corps commun

Conclusion

« *Penelop's parts, le parcours d'un monologue : du mythe au plateau* ». Ce titre fait part de l'importance de l'évolution dans ce travail. Je le présente donc dans la chronologie d'un parcours avec l'approfondissement progressif des postulats de départ.

Après avoir développé les fondations de ce travail, je m'attache dans cette deuxième partie à la construction effective du spectacle, en tenant compte des projections et fantasmes résultant de ma lecture du texte de Joyce, ainsi que des possibilités qu'offrent le travail collectif et la mise en question du travail d'une résidence sur l'autre. Le texte *Ulysse* (difficilement séparable du monologue de Molly), comme « monstre » de la littérature s'est avéré gagner en profondeur et en complexité au fur et à mesure de son approche. Le temps s'est imposé à nous comme générateur de choix.

Je présenterai cette construction en parallèle de l'évolution des résidences, en faisant du temps des répétitions un témoin des questions qu'ont posé la création du travail :

- I. Résidences 1 et 2 : L'écriture de Marion Bloom : premières répétitions, féminité, pudeur, appropriation...
- II. Résidence 3 : la langue de Joyce : la critique, le mythe et le quotidien
- III. Résidence 4 et 5 : recherche du monologue : le monologue, le temps, la choralité

Les focus développés dans chacune des parties n'ont pas exclusivement été abordés dans les résidences référentes : ils jouaient en interactivité tout au long de l'évolution du travail.

I. L'ECRITURE DE MARION BLOOM (Résidences 1 et 2)

Les deux premières résidences ont eu lieu en avril 2009 (10 jours) et en septembre 2009 (idem) au studio de l'Officina, atelier de production, à Marseille. Chacune d'entre elles ont été clôturées par une présentation publique. La deuxième a été considérée comme une étape de mi-parcours dans l'évolution du travail de Master.

1. Découverte du plateau

1.1 Quel travail pour quelle émotion ?

Les premières résidences ont consisté à découvrir le « dire » de la langue de Joyce. Le vocabulaire est quotidien, les tournures de phrases sont familières, les propos sont plutôt communs. Sauf lorsqu'elle s'épanche sur ses fantasmes et exploits sexuels : dans ce cas-là, la langue est pornographique. Cette langue *est* malgré tout poétique. Pour qui veut bien l'entendre : la poésie de cette langue s'éprouve dans son ensemble. Il n'est pas question de s'arrêter sur un passage pour en noter spécialement l'habileté de la tournure, ou bien le mot parfaitement trouvé ou encore l'image si pertinemment évoquée. Non. Il s'agit plutôt de prendre ce texte comme un bavardage incessant dont le propos n'est pas le sens premier du texte (à savoir les préoccupations quotidiennes d'une femme se sentant vieillir), mais le non arrêt de la pensée généré par l'angoisse et la conscience d'être humain. Le propos du texte est à côté du texte. Le sens du texte n'est pas dans son sens littéral.

Une fois ce point éclairci, nous pouvons expérimenter le « dire » du texte. Exprimons tout d'abord les trajets qui sont à écarter : il ne s'agit pas d'interpréter Molly comme si elle parlait au téléphone avec sa meilleure amie. Dans ce cas-là, le banal du texte fait double emploi avec le banal du jeu. Il ne s'agit pas non plus de la faire parler dans une situation réaliste d'angoisse où elle parle seule par folie (communément représentée par une personne parlant à ses démons intérieurs). Il ne s'agit pas non plus de travailler sur le dialogue entre les trois comédiennes pour débattre des propos de Molly, ni encore de s'adresser aux spectateurs pour les faire « participer » à la situation. La question reste donc entière : à qui s'adresser ? Par quoi la parole est-elle motivée ?

Claude Régy s'exprime à ce propos :

« On peut s'interroger à l'infini sur comment émettre la parole pour qu'on entende sa fonction créatrice, celle qui est intervenue au moment de l'écriture. C'est par instinct (intuition) qu'on

*retrouve (peut-être) le lieu où espace conscient et terres inconscientes se laissent percevoir dans une sorte d'entremêlement de sons et de rythmes. Et cela sur toute l'étendue du discours ».*⁷

Le postulat du monologue intérieur est « *l'expression de la pensée la plus proche de l'inconscient* ». Ainsi les premiers exercices à éprouver au plateau avec cette langue sont dans l'acceptation de ne pas s'attacher au sens du texte. Et l'expérience a prouvé que trop de vitalité ou d'action volontaire nuisent au texte. Cette vitalité étouffe le texte. Il faut un peu de passivité, de distraction. Il faut un peu de renversement de l'énergie : il faut que les choses se passent sans qu'on le veuille. Cela demande aux comédiennes de ne pas réduire à l'explicite les faits et les dires, de ne pas résoudre le texte. Il faut abandonner toute forme d'interprétation psychologique et accepter de s'abandonner dans l'inconnu, de se perdre.

1.2 Exercices

Par exemple, le monologue final « le soleil c'est pour toi qu'il brille » (ANNEXE 2, page 73) : il s'agit de dire le texte sans y penser en étant dans une situation imaginaire. La situation imaginaire peut être : avoir les pieds dans la boue et sentir la matière, la température de cette boue. Ne s'attacher qu'à ces sensations imaginaires et laisser le texte se dire. Une autre situation imaginaire : être au bord d'une falaise face à la mer et sentir le vent fouetter le corps, l'odeur de la mer, et le déséquilibre provoqué par ce vent. Dans ces situations, il s'agit avant tout d'accepter que dire le texte est secondaire. Le corps est sollicité à un endroit différent du texte. Le texte « le soleil c'est pour toi qu'il brille » suscite instinctivement une émotion liée directement au sens commun : à savoir l'amour, la liberté, la nature... Il s'agit de déplacer cette émotion dans les situations imaginaires pour rendre au texte ses possibilités de surprises rythmiques et sonores.

Malgré ces exercices, nous sommes rattrapées rapidement par notre volonté naturelle de faire sens au texte. Nous sommes rattrapées par des respirations liées à la structure des phrases et par la reconstitution spontanée des points, des virgules et des paragraphes logiques d'étapes de sens. Pour déconstruire ces réflexes, nous avons travaillé sur l'exercice suivant : dérouler le texte en se concentrant exclusivement sur la diffusion de la respiration. Inspirer, dérouler le texte jusqu'au bout du souffle, reprendre une inspiration comme dans l'urgence d'aller au bout du texte (tout en sachant que ce « bout du texte » n'arrive pas). L'exercice permet des pauses dans le déroulement du texte, indépendantes des réflexes de sens qui apparaissent spontanément dans les respirations.

⁷ REGY Claude, *Théâtre Oracle*, Théâtre/Public 189, Février 2008.

Ces premières répétitions nous font accepter que cette langue ne peut pas se contenter d'une interprétation résolue. Nous avons dû accepter qu'elle exigeait une attention permanente afin de ne pas la faire mourir. Cette langue résiste au plateau et son énergie réside dans le désir d'être en perpétuelle tentative. L'intérêt n'est pas « où aller ? » mais « comment y aller ? ». A partir du moment où nous sommes installées confortablement dans le dire de cette langue, elle disparaît.

1.3 L'expérience de la choralité

Penelop's parts est une rencontre entre un monologue et une choralité : il y a un personnage et trois comédiennes. La solitude du monologue et la multiplicité de la choralité ne peuvent se penser l'un sans l'autre. La solitude (le monologue) est une absence de l'autre (du multiple), et la multiplicité (la choralité) est une rencontre de solitudes. David Lescot définit la choralité ainsi :

*« La choralité est ce qui instaure autre chose qu'un fonctionnement dramatique ; et aussi elle défait le dramatique. Ce qui se joue alors n'est pas de l'ordre du rapport entre deux êtres, de l'ordre du dialogue. »*⁸

La choralité ne crée pas sa théâtralité sur un rapport entre des personnages pris comme des unités qui se croisent et font évoluer une intrigue. La choralité questionne le rapport interne entre des unités qui existent, dans leur capacité à se développer, à la fois indépendamment et dans le corps commun de l'acte scénique. La tâche du poète serait la suivante : *« faire un pont entre sa singularité et le commun des hommes. »* François Tanguy et son Théâtre du Radeau considèrent que *« le spectateur n'est pas moins qu'un poète »* et que le théâtre serait le premier et le dernier lieu à réunir des solitudes qu'il a d'abord suscitées. Ces solitudes (du poète, du spectateur, de l'acteur dans le chœur) sont éprouvées au plateau par une présence multiple travaillant sur une parole qui est de l'ordre du bruissement, de la polyphonie, du brouillage, de la perturbation, une sorte de concert de voix.

Lorsque Georges Banu parle du « théâtre de la langue » et de la frontalité chorale, il explique, à propos d'un spectacle de Stanislas Nordey autour de textes de Pasolini :

« L'accomplissement du théâtre de Pasolini passe par l'art de tresser les voix, de sauvegarder un instant l'unicité du mot pour plonger ensuite dans la pluralité chorale du flot. Ainsi la langue

⁸ LESCOT David, dans *Alternatives théâtrales 76-77* « Choralités », entretien page 98.

frissonne, palpite, déambule sans jamais permettre ni au monologue, ni au chœur de seul s'imposer. »⁹

C'est lorsque le spectateur ne peut s'attacher ni à un personnage (ou un acteur), ni à une intrigue, ni à une parole clairement commune, qu'il a la possibilité d'éprouver cette solitude qui réunit au théâtre. L'expérience de la choralité, c'est mettre en mouvement l'endroit du discours pour le rendre polyphonique, polymorphe, polysémique.

L'expérience de la choralité au plateau se fait dans nos deux premières résidences en tentatives répétées de possibilités de formes. La démarche a été dans un premier temps d'imaginer sur papier les différentes combinaisons possibles de choralités : ces combinaisons apparaissent dans les didascalies d'une étape de l'adaptation du texte :

« C et E disent leur texte en même temps. L choisit des phrases de C ou E qu'elle répète, qu'elle devance ou qu'elle dit en même temps. » (scène 2), « E, C et L disent leur texte en même temps sans attendre celui des autres » (scène 7), « E, C et L font défiler leur propre texte en écoutant celui des autres, comme une seule grande phrase » (scène 8.1)... Et finalement la didascalie de la dernière scène : « Ensemble, à définir comment ».

L'expérience de cette choralité tient principalement dans cette dernière didascalie : « à définir comment ». Le monologue final « le soleil c'est pour toi qu'il brille » (Annexe 2, page 73) a été travaillé ainsi. Nous avons le même texte et l'équilibre est à trouver entre le rythme et la respiration de chacune avec le texte ; et le rythme et la respiration commune avec ce texte. Les attentions doivent se porter à chaque fois sur des aspects différents du monologue à trois voix. L'écoute est la principale exigence : exister sans faire disparaître l'autre et exister sans s'effacer derrière l'autre. La situation imaginaire commune est « je vais m'envoler ».

⁹ BANU Georges, *Alternatives Théâtrales 76-77*, « Choralités », page 16.

2. Corps et féminité en question

2.1 La nudité/la pudeur

Les propos du texte étant étroitement liés à la sexualité et au corps féminin, la question de la nudité sur scène s'est rapidement posée. D'autant plus que dans la situation textuelle, Molly est dans son lit et s'observe le corps (ce qui peut laisser entendre qu'elle est nue). Déplacer cette situation de nudité d'un personnage enfermé dans ses pensées à trois comédiennes exposées n'est pourtant pas évident. Ajouter de l'impudeur au texte, déjà plein d'impudeur risque d'étouffer la question. Cependant, le fait de s'exposer les unes aux autres lors des répétitions nous a permis d'entrer dans la question. Etre personnellement exposée est source de réaction immédiate face à la question de son propre corps et du corps de l'autre. Si le texte de Joyce fait le portrait (entre autres) de l'impudeur d'une femme, comment allons-nous nous approprier cette impudeur dans l'acte scénique ? Il ne s'agit pas de considérer la nudité sur scène comme décoration scénographique mais d'en faire l'expérience ne serait-ce que pour s'en débarrasser. D'un autre côté, le personnage de Marion Bloom étant exclusivement une pensée, sans action, et n'a aucune consistance physique vis à vis d'un autre personnage (au moins dans son monologue) : pourquoi alors ne pas surexposer nos corps de comédiennes pour équilibrer l'absence totale de corps dans le texte ?

2.2 Représenter le corps féminin

Les questions que me posent le corps de Marion Bloom représenté par Joyce, ne peuvent pas, par essence, se dissocier des questions de genre, du rapport de la femme à son corps, à sa féminité. Cette question est formulée par Nancy Huston :

« A la différence des intellectuels hommes, une intellectuelle femme a du mal à oublier qu'elle est, qu'elle a, un corps (...) On me rappelait à chaque instant, dans la rue, dans les cafés, que j'étais une femme et je voulais savoir ce que cela voulait dire, tout ce que cela pouvait bien vouloir dire... y compris le pire. Alors je me suis longtemps penchée sur ce « pire ». Et ce que j'ai compris, peu à peu, pendant ces années d'études, c'est que dans tous les domaines où les hommes disent, jouent, mettent

en scène l'abaissement de la femme, il s'agit non de la force des hommes mais de leur faiblesse. Qu'ils n'ont besoin de se faire menaçants que parce qu'ils se sentent menacés. »¹⁰

De quelle manière ce corps s'inscrit-il dans notre société ? Les lois et décrets suivants définissent le corps féminin d'un point de vue social et visent à cerner la façon dont ce corps est sujet de lui-même. Autrement dit, qu'est-ce que ce corps féminin d'un point de vue social ?

En ce qui concerne la maternité :

- En 1920 est voté une loi contre la contraception et l'avortement.
- En 1956, Marie-Andrée Lagroua-Weill-Héllé crée la « maternité heureuse » qui deviendra plus tard le planning familial. A partir de là, la loi de 1920 *peut* se contourner plus ou moins.
- En 1967, une loi rédigée par Lucien Neuwirth autorise aux femmes la contraception.
- Le 5 avril 1971, *le Nouvel Observateur* publie le « manifeste des 343 », signatures de femmes avouant s'être déjà faite avorter.
- Le 20 décembre 1979, une loi autorise l'avortement, cette loi avait été élaborée en 1974 par Simone Veil et fut débattue jusqu'à être acceptée en 1979. Cette loi autorise l'avortement : « pour toute femme en situation de détresse, les 10 premières semaines de la grossesse. »

En ce qui concerne la sexualité :

- Le 26 juin 1976, a lieu une manifestation intitulée « dix heures contre le viol ».
- Seulement en 1980 la loi précise la définition du viol, car avant cette date, une femme violée n'était crue que soutenue par un homme. La définition est présentée ainsi : « Tout acte de pénétration sexuelle de quelque nature qu'il soit, commis sur la personne d'autrui par violence, contrainte, menace ou surprise est un viol »
- En 1992, une loi reconnaît le viol conjugal.

Une fois ces événements en tête, il s'agit de revenir au plateau et de chercher ce que nos corps de comédiennes avec Marion Bloom peuvent raconter sur la féminité. Bien que ces questions, tacitement présentes dans le texte, ne soient pas forcément la clef du problème. Il s'avérera par la suite que la question du genre prendra peu de place dans la forme finale. Cependant nous avons été traversées par ces préoccupations dans la construction du spectacle.

Joyce écrit à propos de Molly :

« Son monologue tourne lentement, régulièrement quoique avec des fluctuations, capricieusement mais sûrement, comme l'immense globe terrestre lui-même qui n'en finit plus de tourner. Les quatre

¹⁰ Nancy Huston, *Mosaïque de la pornographie*, éd. Payot, nouvelle édition de 2004, page 14.

points cardinaux de ce monologue sont : les seins, les fesses, la matrice et le sexe de la femme que représentent respectivement les mots parce que (because), fond (bottom) – dans tous les sens du mot : fond de poche, fond de la classe, fond de la mer, fond de son cœur – femme (woman), oui (yes). »¹¹

Je trouve intéressant dans les premiers temps de répétition, de regarder Molly comme symbole d'une féminité exacerbée. Une féminité dépendante d'un corps, d'une nature. Les questions que posent alors Joyce en la définissant par les quatre mot « parce que », « fond », « femme », et « oui », peuvent se rapprocher d'un rapport mystique au monde. La femme comme terre nourricière, longtemps figure de la divinité, d'absolu. Le « parce que » renvoie au sens même de l'Homme sur terre dans un rapport de causalité, le « fond » se rapproche de l'âme humaine, la « femme » du rapport de l'Homme à son environnement, la nature, et le « oui », comme acceptation de notre état éphémère sur terre.

2.3 La femme sauvage

Plusieurs recherches m'ont permis de mettre un mot sur ce que Marion Bloom pouvait avoir de singulier dans son rapport à son corps, aux hommes et au monde. Le terme de femme sauvage m'a d'abord semblé assez troublant de justesse pour exprimer une féminité exacerbée. D'autant plus que l'action de Molly en insomnie se déroule en période menstruelle. C'est dans la nuit que les règles de Molly apparaissent. Les fantasmes, les peurs, les méfiances, les mystères des femmes et leurs règles ont largement participé à faire de la féminité un symbole quasi mystique en lien avec le diable. Joyce écrit encore à propos de Molly :

« C'est une Weib sensée, repue, amoral, fécondable, déloyale, attirante, bornée, prudente, indifférente. Ich bin das Fleisch das stets bejaht ! »¹²

En allemand, une « weib » est un terme plutôt sexuel pour désigner une femme. Et « *Je suis la chair qui tient debout même âgée* ». Une chose apparaît clair dans ce que Joyce pense de Molly : elle est imprévisible et elle symbolise la féminité exacerbée. Donc les femmes sont imprévisibles. C'est une explication possible. Joyce aurait écrit sur ce qui lui échappe de la féminité, ce qu'il ne contrôle pas et qui le fascine.

La « femme sauvage » est un terme inventé par la psychanalyste américaine Clarissa Pinkola Estès. Son travail a été de permettre à ses patientes de retrouver leur équilibre de « femme sauvage ». Son

¹¹BUGDEN Frank, *James Joyce et la création d'Ulysse*, éd . jaquette, Paris, 1975.

¹² ibid

livre *Femmes qui courent avec les loups* définit ce qu'elle entend par « femme sauvage » et répertorie des contes inventés illustrant les différentes barrières des femmes. Dans son avant-propos :

« Nous éprouvons toutes un ardent désir, une nostalgie du sauvage. Dans notre cadre culturel, il existe peu d'antidotes autorisés à cette brûlante aspiration. On nous a appris à en avoir honte. Nous avons laissé pousser nos cheveux et nous en sommes servies pour dissimuler nos sentiments, mais l'ombre de la Femme Sauvage se profile toujours derrière nous, au long de nos jours et de nos nuits. Où que nous soyons, indéniablement, l'ombre qui trotte derrière nous marche à quatre pattes. »¹³

Si j'extrais une partie de sa définition qu'elle développe dans son introduction, je peux illustrer ce que j'entends explorer avec Molly :

« Même la femme la plus opprimée a une vie secrète. Ses pensées, ses émotions secrètes sont torrides et sauvages. C'est-à-dire naturelles. Même la femme la plus captive protège l'emplacement du soi sauvage, car elle sait intuitivement qu'un jour il y aura une opportunité et qu'il pourra s'échapper. (...) La femme sauvage est, tant du point de vue de la psychologie archétypale que des anciennes traditions, l'âme féminine. Et pourtant, elle est plus encore. Elle est la source du féminin. Elle est tout ce qui est de l'ordre de l'instinct, des mondes visibles et invisibles – elles est le fondement. Nous recevons d'elle une cellule lumineuse où sont contenus tous les instincts, tous les savoirs dont nous avons besoin pour vivre. »¹⁴

J'ai trouvé intéressant d'aborder la féminité de cette manière : qu'elle soit de l'ordre de l'intérieur de chaque femme. Elle ne serait ni en opposition stricte à la masculinité, ni nécessairement visible à la société. Il s'agirait de mettre en relief ce qui est de l'ordre d'une femme plutôt que ce qui est de l'ordre des femmes en général. En cela, ce n'est pas particulièrement le féminisme qui pose question mais plutôt ce que les femmes individuellement peuvent imaginer ou vivre de leur liberté. Ce que les femmes peuvent individuellement faire, créer, vivre, suite aux actions féministes. Malgré les révolutions du XXème siècle grâce aux « gender studies » apparues aux Etats-Unis, quel réel nouveau rapport cela a-t-il permis aux femmes des années 70 et suivantes d'entretenir avec leur corps ? Les lois autorisant l'avortement, reconnaissant le viol...ont été indispensables aux femmes pour aimer leur féminité mais cela est-il la seule condition pour s'y autoriser ?

13 Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui courent avec les loups*, éd. Grasset, Coll. Livre de Poche, 1995.

14 *Ibid*

3. La signature et l'appropriation

3.1 Le « Oui » : la signature du « je »

Ce mot « oui » débute et termine le monologue de Molly. A la fois dans sa version originale et dans l'adaptation. Il est répété de toutes les manières possibles tout au long du texte. En répétant ce mot, Joyce a dans l'idée de répéter le mot le plus banal de la langue. Il explique :

« Dans Ulysse, pour peindre le balbutiement d'une femme qui s'endort, j'avais cherché à finir par le mot le moins fort qu'il m'était possible de découvrir. J'avais trouvé le mot « yes », qui se prononce à peine, qui signifie l'acquiescement, l'abandon, la détente, la fin de toute résistance. »¹⁵

Un tel mot dit, mais ne dit rien par lui-même, si par « dire » on entend désigner, montrer, décrire. Ses seules références sont des marques de l'autre. Ce mot en lui-même ne dit rien, c'est un mot vide. Le « oui » peut être l'acceptation, l'abandon, le refus de choisir, l'auto encouragement de continuer. Il peut être aussi le mot du plaisir sexuel. On ne dit pas « oui » seul, il engage une altérité. Il peut être le signe d'une promesse. Et dans le texte de Molly, il ponctue ses différents souvenirs évoqués, comme étant la marque d'une garantie de mémoire, d'une signature de soi-même. Jacques Derrida écrit à propos du « oui » de Molly :

« Le oui ne dit rien que le oui, un autre oui qui lui ressemble même s'il dit oui à la venue d'un tout autre oui. Il paraît monotautologique ou spéculaire, ou imaginaire, parce qu'il ouvre la position du je, elle-même condition de toute performativité¹⁶. »¹⁷

Dans le monologue final « le soleil c'est pour toi qu'il brille », le oui appelle le oui de l'autre qui lui même appelle son propre oui « oui il m'a demandé si je voulais oui de dire oui ». C'est un dialogue infini avec l'autre. Le « oui » se dit et se redit comme volonté perpétuelle d'affirmer le « je », d'affirmer sa présence, d'affirmer son être. Molly dit « oui » et appelle le « oui » comme auto persuasion d'être là.

¹⁵ James Joyce I, Ellman, page 725

¹⁶ Derrida rappelle que la performativité selon Austin (en grammaire), est la phrase à la première personne du présent de l'indicatif : oui je refuse, j'accepte, j'ordonne.

¹⁷ DERRIDA Jacques, *Ulysse gramophone, oui-dire de Joyce*, éd. Galilée, 1987, page 128.

Au plateau, cette volonté de présence (malgré une absence de corps due à une absence d'actions de Molly), nous fait inventer le choix de présence à ces répétitions de « oui ». A qui s'adresse-t-il ? Par quoi est-il motivé ? A quelle présence autre ou question tente-t-il de répondre ? A partir de ces questions s'engage toute la théâtralité du monologue. Il s'agit alors d'inventer notre présence au plateau et l'affirmation de cette langue au plateau. Le premier « oui » du spectacle est dit par Emilie. Nous avons inventé qu'aux suites d'un cauchemar, ce premier « oui » est le « oui » du réveil, de la naissance, le premier cri d'existence dont on ne sait pas si on le pousse pour s'échapper de la mort ou pour s'échapper de cette souffrance de vie. Ce premier « oui » est un cri, comme les cris de Gertrude dans le texte homonyme d'Howard Barker. Le premier cri de Gertrude est à la fois le cri de la mort (son amant tue son mari et ils font l'amour sur le cadavre), le cri de la jouissance et le cri de la vie à venir (par cet acte sexuel, Gertrude tombe enceinte).

Le premier « oui » de *Penelop's parts* est à la fois un non au cauchemar, non au sommeil, non à la passivité du lit ; et un « oui » au combat contre l'angoisse, un « oui » à la parole qui surgit.

3.2 Mi-parcours et retours : quelle appropriation du texte de Joyce ?

Ces réflexions sur la direction d'acteurs, la représentation de la féminité, la langue de Joyce, la choralité, et la forme du monologue intérieur nourrissent les premières résidences. A partir du mi-parcours et des retours s'approfondissent des questions et s'orientent de nouvelles. Voici une liste exhaustive des points et questions abordés :

- sur la proposition scénique :

« Qu'est-ce qu'on montre au public ? »,

« A qui je m'adresse ? »,

« Qui sont ces femmes et que pensent-elles du texte écrit par Joyce ? », « Quel regard critique portons-nous dessus ? »

« Quelles sont leurs personnalités différentes ? »

« Ça manque de concret, de quotidien »

« Qu'est-ce qu'on raconte sur la société phallogratique ? »

« Quel est le sens de partir du nu pour aller vers l'habit social ? »

« Quel est le rapport des comédiennes entre elles ? Sont-elles trois femmes différentes ou un chœur ? »

« Parler du désir aujourd'hui. Dans le texte, l'homme est absent, est-elle en manque ? Le manque sexuel est-il le seul point à traiter dans le désir ? »

« Comment traiter la pudeur en général ? »

- sur la proposition politique :

« Pourquoi parler de sexualité et de désir aujourd'hui ? »

« Comment mettre en scène du possible plutôt que de l'impuissance ? »

« De quelles femmes s'agit-il de parler ? »

« D'un point de vue sociologique, le texte pose des questions sur la bourgeoisie et le rapport à l'argent, quel est notre positionnement ? »

Suite à ces questions, il semble clair que le propos du texte n'apparaît pas explicitement dans la proposition. Cependant, même si ce propos du corps féminin a pu être une porte d'entrée dans la lecture du texte de Molly, l'approfondissement de sa lecture éloigne de plus en plus de cette question. La forme même du texte, comme monologue intérieur, et ce qu'elle peut avoir de pertinente en scène, prend le pas petit à petit sur les problématiques liées aux femmes et au désir. La proposition pourrait être un positionnement sur le désir féminin aujourd'hui mais elle nierait dans ce cas une grande partie de l'écriture de Joyce. La question reste finalement entièrement dans la problématique de l'écriture comme possibilité de théâtralité. Le propos apparaissant n'est pas réellement la femme, mais l'écriture. Cette remise en question n'aurait cependant pas pu se faire sans cette approche première consacrée à la représentation du corps, à la femme sauvage et au désir.

Les répétitions nous emmènent dans une volonté toujours plus forte de cerner le rythme de la langue et la respiration mise en jeu par les comédiennes. Cela nous entraîne dans la suite des répétitions à prendre du temps pour la lecture partielle mais collective de *Ulysse*, ainsi que de nous pencher ensemble sur l'écriture de Joyce en général.

II. LA LANGUE DE JOYCE (Résidence 3)

Cette troisième résidence s'est déroulée en février 2010 (une semaine), dans une salle des centres culturels de la ville de Limoges, soutenue par le directeur Michel Caessteker. Elle s'est clôturée elle par une présentation publique.

Elle s'est principalement faite autour d'une table, dans l'idée de dépecer *Ulysse*, de dépecer l'écriture de Joyce et nous approcher ainsi un peu plus de Marion Bloom et de *Penelop's parts*. Nous avons échangé nos recherches et correspondances faites entre l'écriture de Joyce et ce que nous voulions en faire, nous avons lu *Ulysse* en partie ensemble, nous avons fait des correspondances avec l'*Ulysse* d'Homère, nous avons cherché ce que les différents aspects de la critique pouvait en dire : psychanalyse, linguistique, littérature, sémantique, histoire.

Cette deuxième partie fera état de ces recherches à la table en faisant lien avec le plateau et ce que nous avons de plus en plus voulu y trouver.

1. Joyce en général : les épiphanies

Pour parler de l'écriture de Joyce, « en général », des raccourcis sont forcément nécessaires. Les choix de retenir ici tel ou tel aspect s'est formé autour de nos questionnements scéniques quant à la langue et ne prétendent en aucun cas faire état ou résumé de ce que serait la langue de Joyce.

Cependant, impossible de faire impasse sur les épiphanies s'il s'agit de Joyce. Elles sont présentes dans ses écrits théoriques et dans la critique partout et constituent le début de sa recherche littéraire. Elles sont le fondement de ce qu'il tente d'élaborer comme sa propre esthétique. Elles sont le point de départ des méditations du jeune Joyce sur l'esthétique. Dans son œuvre *Stephen le héros*, retraçant les recherches d'un jeune écrivain (qui est un travail autobiographique de Joyce lui-même), plusieurs définitions traversent l'histoire.

Dans son sens étymologique, « épiphanie » signifie « révélation de la lumière ». Mais cette définition est à manier avec prudence lorsqu'il s'agit de l'écriture de Joyce. Il ne s'agit en effet pas d'une extase d'un sujet, bien au contraire. Formellement, elles sont définies ainsi par son frère Stanislaus Joyce :

« Courtes esquisses, d'une douzaine de lignes environ, observées et notées avec beaucoup de précision, car le sujet était mince »¹⁸

Dans son œuvre *Stephen le héros*, Joyce les définit ainsi :

« Par épiphanie, il entendait (Stephen) une soudaine manifestation spirituelle, se traduisant par la vulgarité de la parole ou du geste ou bien par quelque phrase mémorable de l'esprit même. Il pensait qu'il incombait à l'homme de lettre d'enregistrer ces épiphanies avec un soin extrême, car elles représentent les moments les plus délicats et les plus fugitifs. Il déclara que l'horloge du Bureau du Lest était susceptible d'épiphanie (...) : « Que de fois je passe devant, j'y fais allusion, j'en parle, j'y jette un coup d'œil. Ce n'est qu'un article dans le catalogue mobilier des rues de Dublin. Puis un jour je la regarde et je vois aussitôt ce que c'est une épiphanie... Représente-toi mes regards sur cette horloge comme des essais d'un œil spirituel cherchant à fixer sa vision sur un foyer précis. A l'instant où ce foyer est atteint, l'objet est épiphanisé. »¹⁹

Les épiphanies ne sont pas des rencontres privilégiées et ne sont pas non plus des temps morts où le réel se manifeste à la conscience dans sa présence comme une illumination (contrairement à ce que l'on pourrait voir de mystique dans la définition étymologique « révélation »).

Ginette Michaud et Sherry Simon la définissent ainsi aujourd'hui :

« L'épiphanie joycienne se présente rarement comme une illumination et elle n'est pas d'avantage source de compréhension ; elle appartient d'emblée à l'obscurité, à l'opacité d'une expérience où depuis toujours, l'être même des choses est inaccessible. (...) Utilisant souvent des mots ordinaires, les appauvrissant encore par la répétition, l'épiphanie opère par réfraction musicale, elle touche une corde, si l'on peut dire : tout y est question de rythme et de ton, de décomposition et d'étirement syntaxique, d'alignement inédit des mots, qui disposent le sens à contretemps (rectifier la syntaxe de Joyce, c'est du coup lui retirer ses incongruités, ce quelque chose d'inattendu et de désordonné qui va contre le grain de la langue.) »²⁰

Ces définitions et ce que Joyce voulait en faire ne l'empêchent pas d'en parler ironiquement dans *Ulysse* (en mêlant sans cesse fiction, recherche artistique et autobiographie), en faisant parler Stephen

¹⁸ JOYCE Stanislaus, *Le gardien de mon frère*, page 141

¹⁹ JOYCE James, *Stephen le héros*, éd. Folio/Gallimard, page 246-247.

²⁰ MICHAUD Ginette, SIMON Sherry, *Joyce*, éd. Le Castor Astral, page 50.

Dédalus avec humour sur ses prétentions passées d'écrivain (qui est le même personnage que dans *Stephen le héros*, plusieurs années plus tard) :

« *Rappelez-vous vos épiphanies sur papier vert de forme ovale, spéculations insondables, exemplaires à envoyer en cas de mort à toutes les grandes bibliothèques du monde y compris l'Alexandrine ?* »²¹

En répertoriant ainsi les définitions les plus simples de ce que pourraient être les épiphanies de Joyce, nous cherchons en premiers lieux à avoir une vue d'ensemble sur son écriture. L'objet d'étude n'est pas spécifiquement l'écriture de Joyce d'un point de vue littéraire, mais bien la recherche d'une entrée possible dans l'appropriation scénique de la langue. Le commun que nous trouvons entre les épiphanies et notre recherche pour *Penelop's parts* se tient principalement dans la réévaluation de la langue. C'est le banal qui fait de l'universel. C'est la fulgurance de l'épiphanie qui fait une esthétique générale. C'est le quotidien qui fait le mythe.

Ce tiraillement entre mythe et quotidien, entre sacré et trivial, entre extraordinaire et ordinaire ne fait pas œuvre particulièrement dans tel ou tel écrit mais tourne sur lui-même et se densifie au fur et à mesure de l'évolution de son travail. La langue devient de plus en plus autonome, devient de plus en plus sujet d'elle-même. Il n'en suffit jamais de faire des correspondances entre les œuvres de Joyce, ou entre ses œuvres et les œuvres existantes. Il n'en suffit jamais de trouver des références qui emmènent vers d'autres références, d'autres symboliques.

Le problème est d'accepter que son œuvre est insondable.

La question est de savoir ce que nous choisissons de nous approprier à l'intérieur.

Après une semaine de lectures d'errance autour de Joyce, c'est la question du mythe et du quotidien qui nous apparaît ressortir le plus de nos préoccupations. Surtout lorsqu'il s'agit de travailler sur l'histoire commune, d'un irlandais banal, un jour somme toute plutôt insignifiant dans une vie d'homme, et d'appeler cette histoire *Ulysse*. On en vient alors à la création de la « *Mythologisation du quotidien ou quotidianisation du mythe* »²² ?

Qui est ce Léopold Bloom-Ulysse, mari de notre Marion Bloom-Pénélope ?

²¹ JOYCE James, *Ulysse*, éd. Folio/Gallimard, traduction Jacques Aubert, page 48.

²² Formule empreintée à Pierre Macherey dans son article du même nom datant de mai 2005

2. Joyce et Ulysse : mythe et quotidien

Lorsque les premières attentions portées au monologue de Molly se faisaient autour de la féminité, de la représentation du corps et du désir, un seul aspect du texte était considéré : le quotidien. Ce « quotidien » peut être aussi appelé le propos ou le sens premier des mots mis les uns à côté des autres. Mais considérer ce texte exclusivement dans son aspect quotidien, c'est lui nier sa portée universelle. C'est aussi nier le travail entier de Joyce et la recherche artistique qu'il entreprend dans ses œuvres. Il ne s'agit pas de renier cette première entrée faite dans le texte, mais de compléter cet abord dits spontané et incomplet. Joyce fait parler (ou plutôt penser) une femme dans un quotidien plutôt naïf mais c'est ce quotidien mis bout à bout tout au long d'*Ulysse* qui fait parler l'universalité de l'humain en général. Et il n'est plus vraiment question de l'universel féminin ou de la question sociétale du désir féminin aujourd'hui.

Au cours des répétitions, une question se pose de plus en plus : les mots du texte étant d'une grande trivialité, comment équilibrer ce trivial avec le rythme, la respiration, la présence et le corps des comédiennes, pour trouver cette justesse de rapport entre quotidien et mythe, trivial et sacré, singulier et universel ?

Pierre Macherey analyse ces doubles entrées dans *Ulysse*. Il pose la question suivante :

« A-t-il mythologisé le quotidien, de manière à en révéler des potentialités inouïes, généralement inaperçues, ou quotidianisé le mythe, en le ramenant dans les limites de ce que raconte banalement un roman, ce qui revient à en dégonfler perfidement la portée ? Il n'est pas aisé de répondre à cette question, sans doute parce que la démarche de Joyce poursuit à la fois ces deux objectifs, de façon à la fois concurrente et complémentaire, en nourrissant son travail de l'effet d'ambiguïté ainsi installé. »²³

Cette rencontre apparaît clairement à la fin d'*Ulysse*, lorsque Léopold Bloom rentre chez lui et fait un bilan de la journée qu'il vient de passer, épisode par épisode, en les décrivant dans les deux points de vue trivial et sacré.

« La préparation du déjeuner (sacrifice du rognon) ; congestion intestinale et défécation préméditée (Saint des Saints) ; le bain (rite de Jean) ; l'enterrement (rite de Samuel) ; l'annonce d'Alexandre Cleys (Urim et Thummim) ; le lunch sommaire (rite de Melchisédec) ; la visite au musée et à la Bibliothèque nationale (Saints Lieux) ; la pêche aux bouquins dans Bedford Row, Merchant's

²³ MACHEREY Pierre, « Mythologisation du quotidien ou quotidianisation du mythe », mai 2005

Arch, Wellington Quay (Simchath Torah) ; la musique à l'Ormond Hotel (Sira Shirim) ; l'altercation avec un truculent troglodyte dans le débit de Bernard Kiernan (Holocauste du bouc émissaire) ; un laps de temps indéterminé impliquant une course en voiture, une visite à la maison mortuaire, des adieux (le désert) ; l'excitation sexuelle engendrée par exhibitionnisme féminin (rite d'Onan) ; l'accouchement laborieux de Mme Mina Purefoy (Oblation) ; la séance dans la maison close de Mme Bella Cohen, 82 Tyrone Street, Lower et la dispute et la rixe fortuite qui s'en suivirent dans Castor Street (Armageddon) ; la déambulation nocturne pour aller à l'Abri du Cocher, Pont Butt, et pour revenir (Expiation). »²⁴

Profane et sacré se répondent, interagissent et s'entrelacent, c'est une célébration du quotidien qui devient rite. Dans le cadre de cette célébration carnavalesque, le rite est retourné : ce qui est en haut passe en bas, l'esprit se met à la traîne du corps (nous verrons dans le 3 de ce chapitre les correspondances faites par Evelyne Grossman entre Joyce et Rabelais par le biais des analyses de Bakhtine, autour du corps). Henri Lefebvre, dans le prologue du livre qu'il a consacré à *La vie quotidienne dans le monde moderne* présente Ulysse comme « l'entrée du quotidien dans la pensée et la conscience, par la voie littéraire, c'est-à-dire par le langage et l'écriture »²⁵. Plus précisément, explique Lefebvre :

« Le quotidien entre en scène, revêtu de l'épique, masques, costumes et décors. C'est bien la vie universelle et l'esprit du temps qui s'en emparent parce qu'ils s'y investissent en lui donnant une ampleur théâtrale. Toutes les ressources du langage vont s'employer à exprimer la quotidienneté, misère et richesse. Et aussi toutes les ressources d'une musicalité cachée qui ne se sépare pas du langage et de l'écriture littéraires. »²⁶

Lefebvre constate ce point : le projet paradoxal d'écrire le quotidien, et non seulement d'écrire sur le quotidien ou à son propos, qui est au cœur de la démarche de Joyce, est traversé par une contradiction. Que ce soit celle du naturel et du fantastique ou celle de la misère et de la richesse ou bien encore celle de la grandeur et de la misère... Cette contradiction est la marque de l'homme même pris dans sa vie de tous les jours. Que fait la littérature à ce quotidien ? Que révèle-t-elle en lui ou de lui ? Il y a déchirement. Or, comment Joyce s'y prend-il pour mettre en scène ce déchirement ? Il procède à une amplification démesurée du quotidien. Il la suggère par exemple dans sa page de titre où figure le seul nom d'Ulysse. Ce signal fort n'est accompagné dans le corps du texte original d'aucune explication ou justification (le découpage par chapitres Télémaque, Nestor, Protée, Calypso... n'apparaît ni dans la version originale, ni dans la traduction de 1929. Il a été rétabli dans la nouvelle

²⁴ JOYCE James, épisode Ithaque, traduction Valéry Larbaud, éd. Gallimard, page 653.

²⁵ LEFEVRE Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, éd. Gallimard/Idées, 1968, p. 7-19

²⁶ Ibid.

traduction de 2004 par Jacques Aubert). C'est une provocation : l'homme quelconque dont est racontée une journée quelconque, dont les affaires sont tout sauf « épiques », c'est Ulysse, faudrait-il dire « un Ulysse » ?

Une fois ces remarques considérées, comment s'approprier sur scène la valeur quotidienne et la valeur épique de notre adaptation ? Le parti pris principal est le suivant : la valeur universelle de la langue est défendue dans le déroulement informel de la langue par les comédiennes, de la même manière que dans les premiers exercices, en lien avec le souffle et la présence à une situation imaginaire. La valeur quotidienne est travaillée dans les ruptures de jeu : le souffle ininterrompu du texte est rompu par une adresse publique très claire. Par exemple : la parole défile sans souci d'en entendre le détail, puis une adresse publique telle que « est-ce qu'on est vendredi » ou bien, « pourquoi est-ce que nous sommes faites comme ça avec un grand trou au milieu de nous », ou bien, « la femme c'est la beauté c'est sûr »... remettent la situation public/comédiennes dans un présent immédiat, en dehors de la fiction de Marion Bloom. Ce va et viens a été travaillé rigoureusement en lien avec le rythme de la langue, son sens et la présence des comédiennes au public. Il s'est cependant avéré avoir des limites : si la rupture se fait aisément, dans une adresse confortable et « naturelle », le retour au flot est moins aisé (nous appelons le « flot » ou le « flow » le déroulement de la langue sans attache particulière au sens, en mettant la tension dans le rythme plutôt que dans le mot. Nous y reviendrons dans le troisième chapitre « La recherche du monologue »).

3. Le corps rabelaisien

Joyce a lui-même nommé son Ulysse une « épopée du corps humain ». A chaque chapitre correspond entre autres un organe. Ils sont répertoriés dans le tableau de Linati (ANNEXE 1) : une couleur, une heure, une partie du corps, un lieu, une référence mythologique, un mode de narration encadre chacun des chapitres. Ainsi l'épopée Ulysse est un parcours symbolique dans le corps, qui devient lui-même par extension l'histoire de l'humanité.

Par exemple, « Pénélope » est associée au « fat », au gras. Il s'agit bien du chapitre du corps pris dans son excès. Molly est dans l'excès de son corps. L'accumulation de détails le concernant ramène son corps à ce que Bakhtine appelle le « réalisme grotesque ». Il explique dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* :

« A la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire, où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux

protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouché bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez (...). C'est un corps éternellement non prêt, éternellement créant et crée. »²⁷

Le corps de Marion Bloom est exprimé dans tout ce qu'il peut avoir de grotesque ; et l'adaptation ainsi que les choix de passages en font bien montre. Les bruits dérangeants de son vagin lorsqu'elle fait l'amour (« *O mais j'oubliais cette chose abominable pruit dont tu ne sais pas s'il faut rire ou pleurer on est une telle confiote* » page 1154), l'apparition de ses règles (« *c'est sûr à me bourrer me trifouiller me labourer c'est sa faute* » page 1136), les détails sur sa constipation, ses flatulences et le plaisir qu'elle prend à finalement aller à la selle, (« *j'aime me laisser aller après dans le trou à presser aussi loin que je pouvais et puis tirer la chasse bon picotements froids* » page 1138), ou ses « maladies féminines » (« *quand j'avais cette chose blanche qui dégoulinait de moi* » page 1138)... Le texte est une accumulation d'exubérances sexuelles et physiques. C'est cette accumulation qui fait le grotesque du texte.

Et lorsque nous cherchons à travailler sur le grotesque du corps lors des répétitions, nous constatons que le texte se suffit à lui-même. Ajouter du grotesque dans le jeu à ce grotesque du texte ne fait raisonner les mots que dans ce qu'ils ont de plus trivial. Or il ne s'agit pas de s'arrêter à ce trivial-là. La tentative est de d'arriver à une saturation d'obscénités au point qu'on ne les entend plus. (Le terme « obscénité » est employé sans oublier son étymologie : *ob-* du latin « en face, à l'encontre » et *scène* dans ce qu'il y a avoir avec le théâtre. Ce qui va à l'encontre du théâtre, ce qui va à l'encontre de ce qui peut être montré. Nous sommes au même endroit de la définition du monologue intérieur qui ne peut être prononcé ou entendu. Les propos sur le corps ne peuvent être entendus par pudeur et l'écriture de la pensée ne peut être entendue par essence.)

Or, la tentative progressive de *Penelop's parts* est d'opérer un décalage entre l'obscène du texte (sous toutes ses formes : l'excès, la pensée, l'impudeur) et la rigueur des corps et de l'interprétation, afin de faire ressortir l'un et l'autre.

Ces expériences et tentatives font l'objet d'un troisième chapitre dans cette partie « Construction » : la recherche du monologue. Cette partie tiendra compte du fait que le monologue est à trois voix et s'attachera ainsi au principe de choralité opposé à celui d'individualité, de la même manière que le mythe s'oppose au quotidien, le trivial au sacré et l'obscène au scénique.

²⁷ BAKHTINE cité par Evelyne Grossman dans *Artaud/Joyce le corps et le texte*, éd. Nathan, 1996, page 128.

III. LA RECHERCHE DU MONOLOGUE (Résidences 4 et 5)

Ces deux dernières résidences se sont déroulées à Marseille. La première au studio de l'Officina, atelier de production (une semaine d'avril 2010) et la deuxième à la Minoterie (quinze jours de juin). La première est clôturée par deux présentations publiques, la deuxième par la présentation au théâtre de Lenche.

1. Le monologue ?

1.1 Définition

Qu'est-ce qu'un monologue ? Quelle est l'histoire de cette forme ? La revue *Alternatives théâtrales* consacre en 1994 un numéro à cette forme. Le dictionnaire historique de la langue française explique que c'est seulement en 1881 que « *le mot est passé dans l'usage général au sens de long discours d'une personne qui oublie la présence de ses interlocuteurs* ». Un autre dictionnaire de 1884 le définit ainsi : « *Scène d'une pièce de théâtre où un personnage est seul et se parle à lui-même. Les monologues arrêtent l'action et manquent souvent de vraisemblance* ». Aujourd'hui, le Petit Robert le définit ainsi : « *Dans une pièce de théâtre, scène à un personnage qui parle seul. Par extension, scène fantaisiste dite par une seul personnage.* »

Retenons quatre questions communes à ces définitions : la solitude, l'adresse, l'action et le rapport au réel. Notons aussi le caractère péjoratif de sa définition (« oubli », « manque de vraisemblance », « fantaisiste ») ainsi que sa définition mise en rapport avec une pièce et non comme un genre en lui-même.

Le monologue arrête l'action, à priori squelette d'une pièce de théâtre, brise la vraisemblance de la fiction instaurée entre les personnages et joue du rapport entre le public et l'acteur. A ce moment-là d'une pièce, c'est l'acteur qui est au centre : il ne s'agit pas de faire avancer l'action, il ne s'agit pas de donner des clefs à l'intrigue. Anne-Françoise Benhamou parle du monologue comme une érotisation de l'acteur où le spectateur est entièrement avec son corps, sa voix, sa parole. Elle poursuit en citant Corneille à propos de sa première pièce : « *les monologues y sont trop longs et trop fréquents : c'était une beauté en ce temps-là : les comédiens les souhaitaient et croyaient y paraître avec plus d'avantage* ». Cette mise en rapport de l'acteur et du spectateur fait pourtant du monologue l'essence même du théâtre. Car le monologue oblige à définir avec netteté le rapport d'un spectacle à son spectateur. Le déroulement du texte est un arrêt du temps de la fiction où les questions sont posées entre :

- acteur et personnage,
- acteur et son texte,
- acteur et auteur,
- acteur et public.

Et par extension, entre public et auteur, entre public et théâtre, entre public et réel.

La question reste entière : qui parle ? A qui ? Est-ce exclusivement une relation entre un acteur dans le présent commun à la représentation qui s'adresse à un public, pris dans ce même temps de représentation ? La fiction du texte, la situation et le personnage prennent-ils nécessairement le dessus sur la chair (l'érotisme dont parle Anne-Françoise Benhamou) de l'acteur ?

1.2 L'adresse

Dans *Penelop's parts*, l'adresse est au centre de la question, même si le monologue est travaillé dans une forme à trois voix, (et qu'il remet donc en question le principe de solitude car plusieurs actrices sont ensemble dans le même espace de jeu).

Les comédiennes doivent travailler leur rapport à leur propre parole, au public, ainsi que le rapport à instaurer entre elles. L'adresse a d'abord été abordée comme étant à soi-même. C'est-à-dire comme une ruminement intérieur qui en grandissant devient trop fort pour ne pas être extériorisé. Le parcours de la parole se déroule ainsi :

- la pensée est d'abord lointaine, elle n'influence pas le corps, elle est doucement présente
- la pensée se répète et prend de plus en plus de place dans le corps, dans la respiration
- la pensée tourne en rond et prend toute la place dans le corps orienté seulement vers une pensée devenue obsession
- la pensée arrive sur le bout des lèvres pour faire de la formulation un échappatoire à l'aliénation
- la pensée est formulée à pleine voix et plein corps pour calmer le corps de son angoisse, de son aliénation.

L'adresse n'est donc faite ni au public, ni à une autre comédienne. La parole est en premiers lieux une nécessité pour soi-même. En tant que comédienne, je ne me parle pas pour me dire un contenu de sens ou pour nommer des choses qui m'échappent, je parle par nécessité de ne pas laisser mon corps en pâture à l'angoisse. Le corps se libère peu à peu par la parole. Entendre sa voix dans l'espace est en soi une situation de jeu : cette voix accompagne, caresse, déstabilise. L'adresse à soi-même n'est pas à considérer comme une division en deux d'un soi. En parlant, je ne m'adresse pas à moi-même comme

si j'étais quelqu'un d'autre. En parlant, je fais de la voix et des mots des « combleurs » de vide et d'angoisse. Leur sens importe peu.

Une fois ce rapport à la parole instauré pour chacune d'entre nous, il s'agit d'introduire dans le monologue un rapport au public. Notre choix s'est orienté vers la rupture. C'est à dire : un moment où la comédienne sort de sa situation d'angoisse et de son problème de résolution de cette angoisse pour s'adresser dans le présent au public. Un décalage est créé entre la parole comme éloignant l'angoisse (indépendamment de son sens) et les adresses ponctuelles au public qui ne disent que le sens du texte dans son aspect le plus primaire. Reprenons les mêmes exemples que dans le paragraphe *Mythe et quotidien* : « est-ce qu'on est vendredi », « pourquoi est-ce que nous sommes faites comme ça avec un grand trou au milieu de nous », « la femme c'est la beauté c'est sûr c'est reconnu ». Ces phrases prises comme des ruptures, questionnent l'adresse, ainsi que le rapport au réel et au présent qu'elles instaurent. Ce rapport est travaillé entre la situation scénique (maîtriser l'angoisse), la situation réelle (des comédiennes sur un plateau avec un public), et la situation du texte (une femme formule des pensées impudiques ou obscènes).

Un dernier aspect de l'adresse est à penser : le rapport entre les comédiennes au plateau. Notre parti pris général a été d'opérer un va et viens entre les trois situations juste citées (scénique, réelle, textuelle). Cependant, ce va et viens ne s'opère pas à chaque fois dans le même ordre ou dans les mêmes temps pour chacune d'entre nous. Par exemple nous pouvons être dans la même situation de solitude toutes les trois sans tenir compte les unes des autres, ou observer l'une d'entre nous être dans cette situation de solitude ou être ensemble dans la situation réelle de « trois comédiennes avec un texte de Joyce ». Lorsque nos regards se croisent, il ne s'agit en aucun cas de personnages qui se rencontrent dans la fiction du texte : nous sommes toujours les unes avec les autres dans un rapport de « réel » de comédiennes entre elles qui font avancer un travail scénique.

1.3 L'esthétique du monologue

Quelle est la place du monologue au théâtre en général ? Dans quels esthétiques, rapports au texte et rapports à l'acte scénique s'engage-t-il aujourd'hui ?

En parallèle de la création de *Penelop's parts*, j'ai pu assister ces deux dernières années à des spectacles qui m'ont permis d'approfondir ma réflexion sur le monologue. L'un d'entre eux est *Ode Maritime* de Pessoa mis en scène par Claude Régy avec Jean-Quentin Châtelain. Régy poursuit des questionnements qui ont alimenté mon travail sur Joyce et qui alimentent de manière générale l'esthétique que je cherche à défendre au théâtre : Régy a forcé ma réflexion autour de son travail. J'ai tenté de nommer cette réflexion sous forme de critique de *Ode Maritime* (ANNEXE 3).

Novarina dit du monologue :

« Il nous occupe continuellement. Au fil d'une vie, on passe beaucoup plus de temps à monologuer qu'à dialoguer, on passe énormément de temps à se parler à soi-même, à parler aux cailloux, à Dieu, à son père qui est mort. Nous sommes nous-mêmes monologues avec des îlots de dialogue, puis on retourne à notre rumination. Le monologue est une forme qui va dans le sens du creusement, de la biographie, de la réminiscence, du souvenir, du projet, de la prophétie, de tous les excès. Le dialogue est plus socialisé, stoppé. Le monologue a bien entendu avoir avec la vie intérieure. Il est religieux aussi, il va vers la prière. C'est l'endroit du passage du théâtre à autre chose, l'endroit où le théâtre sort du théâtre ; c'est un endroit très libre où tout peut arriver. »²⁸

Il ne s'agit plus alors du théâtre, car le théâtre en lui-même ne signifie rien, il est constitué de codes, c'est une forme d'expression sans expression en elle-même. Novarina et sa réflexion sur le monologue situent bien ce que nous voulons au théâtre : le poème. Non plus du poème comme forme littéraire, mais du poème comme endroit d'humanité le plus abouti. Henri Meschonnic, dans *Vivre Poème*, tente une définition de la poésie et du poème. Il exclue les idées admises que notre société occidentale se fait de la poésie. Il sépare la poésie de l'émotion poétique qui serait « l'exaltation de sentiments diffus », il la sépare aussi du sens académique qui réduirait la poésie à une forme : « l'art de faire des vers ». Le Littré la définit : « qualités qui caractérisent les bons vers et qui peuvent se trouver ailleurs que dans les vers ». Le Petit Larousse la définit : « ce qui touche, élève, fait penser ». En répertoriant ces définitions, Meschonnic en conclut à « un aveu d'échec de toute définition ». Il poursuit son analyse avec une tentative de définition :

« La poésie doit transformer le monde, elle transforme notre rapport au monde ou elle n'est pas poésie, mais une poétisation. Autrement dit, la poésie, c'est l'union maximale du langage et de la vie. Ecrire un poème, c'est faire la vie. Lire un poème, c'est sentir la vie qui nous traverse et être transformé par lui. Penser, écrire, c'est travailler à être libre, c'est-à-dire vivant. (...). La poésie comme forme de vie qui transforme le langage et une forme de langage qui transforme la vie. Seule cette interaction fait la force d'un poème »²⁹

Meschonnic parle en tant que linguiste de son objet d'étude (l'écriture). Nous pouvons cependant l'associer au poème en général, celui que l'on retrouve dans la musique, la peinture, le théâtre, l'écriture... Cette recherche du « poème », de la « prière », de la représentation de la « vie intérieure »

²⁸ NOVARINA, « La parole des auteurs », dans *Alternatives théâtrales* 45, « Le monologue ».

²⁹ Henri Meschonnic, *Vivre poème*, éd. Dumerchez, 2006.

m'attache particulièrement au monologue dans ce qu'il a de rapport distendu avec le temps et la réalité.

2. Le temps distendu

2.1 Le flot/flow

Comme nous l'avons expliqué lors des développements précédents, retranscrire la pensée sur scène sous forme d'extériorisation de monologue intérieur fait développer un rapport à la parole différent que le rapport quotidien. Le rythme de parole quotidienne change et c'est ce que nous appelons l'expression du « flot » de la pensée. L'absence de ponctuation, les développements de pensées sans cesse changeants (passer d'un sujet à l'autre sans raison apparente ni transition), ainsi que le caractère de ressassement de ce monologue nous ont fait choisir une forme de « dire » plus proche de la prière que du discours commun. C'est un flot de parole au souffle ininterrompu (ou interrompu seulement quand le souffle est au bout) où le ressassement qu'il véhicule importe plus que les mots ensemble et ce qu'ils véhiculent de sens. L'intérêt de ce « flot » est d'exprimer le débit perpétuel d'une chose qui ne peut pas s'arrêter. Il n'est pas forcément rapide ou précipité, il avance, il est constamment présent. De la même manière dont Novarina parle du monologue : « Le monologue a avoir avec la vie intérieur », « Il nous occupe continuellement, beaucoup plus que le dialogue ».

Le « flow » avec cette orthographe « F.L.O.W. » exprime le débit du rap. Ce flow veut exprimer une urgence du dire plus que du dire effectif. C'est le rythme, le souffle, le son de la voix et le déroulement qui portent la tension dramatique. Nous avons travaillé sur cette direction lors des répétitions.

Puis nous avons fait intervenir dans ce flot des ruptures en lien avec le sens (pour évoquer à la fois le va et viens entre mythe et quotidien ainsi que le va et viens entre adresse à soi et adresse au public). La rupture s'est toujours faite avec relative simplicité. Le moment plus complexe de ce travail est le retour au flot après la rupture. Rompre son débit est un exercice d'acteur plutôt satisfaisant car il joue sur la surprise et met en valeur l'habileté du jeu. En revanche, trouver un moteur de « re-départ » après la rupture est moins simple. C'est à ce moment-là que « l'action de la parole » ou encore « la corporalité du langage » ou encore « la voix de l'écriture » semble être le plus sollicitée. En tant qu'actrice, il faut accepter de ne pas avoir de situation efficace (et j'emploie le mot « efficace » dans tout ce que je peux y trouver de péjoratif, dans le sens de bénéfique, profiteuse : avec un effet visible et immédiat). Le jeu se fait autour du verbe et du silence. Le redémarrage du flot d'après rupture est une nouvelle entrée dans le verbe et non un retour dans la situation d'avant rupture.

2.2 Passage et transition

Si je parle de « flot » ininterrompu à propos de *Penelop's parts*, ce n'est pourtant sans oublier que ce travail s'est aussi construit dans une logique du tableau. Un tableau puis l'autre, sans inscrire les transitions dans une logique de « fluidité d'installation discrète ». C'est à dire que le choix fait a été celui d'assumer les transitions en tant que telles : d'un tableau à l'autre, trois comédiennes installent la scène suivante. Et ce dans les transitions présentes dans le spectacle. Le rituel est le parti pris pour le rythme global : installation du drap ou de la scène, puis parole, puis fin de scène. La partie « installation du drap ou de la scène » est pris comme une scène de transition.

Ces scènes de transition répétées ont été travaillées avec le même soin que les scènes elles-mêmes. En effet, l'idée a été de considérer la transition comme un moment scénique particulier à travailler. C'est-à-dire que la transition joue aussi dans son rapport scénique. Ce n'est pas un temps mort où le public attend la suite. Nous avons donc travaillé dans le sens d'un étirement des transitions, qui prenaient à une étape des répétitions presque plus de place et de temps que le texte lui-même. Cela joue aussi dans le sens d'une distorsion du temps dans le spectacle. Ces transitions permettent de rejoindre l'idée de « passage » que Claude Régy défend dans son rapport au temps scénique : il explique dans l'une de ses conférences intitulée *Le corps, le sens* :

« Il s'agit de travailler sur une matière introuvable – il ne faut pas se décourager pour autant – et aussi sur un matériau pour lequel, en principe il n'y a pas d'accès. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas tenter de passer. C'est le mouvement qui nous occupe, pas le résultat (...) Rilke parle d'aventure. A nous d'être des aventuriers. Des aventuriers attentifs à un rapport particulier du silence et de l'espace. »

C'est l'état d'attente qui crée la mise en acte de du poème. Cela demande à l'acteur de se laisser agir par « une état latent du réel ». Il s'agit de se rendre disponible à la recherche dans un équilibre entre la sensation et la parole. Le dedans et le dehors communiquent pour aller vers un endroit inconnu où le passage importe plus que l'arrivée. Le corps est agi par l'extérieur sans chercher à rendre visible, ni à démontrer physiquement ce qui agit.

Dans « l'action des transitions », il s'agit de laisser faire ce qu'il peut se faire quand l'acteur ne fait rien pour le laisser dans un passage.

Par exemple, la fenêtre est un endroit symbolique de passage. Lors des répétitions, particulièrement dans le studio de l'Officina, nous avons travaillé avec la fenêtre présente dans la salle. A la fin du parcours, pour le texte « le soleil c'est pour toi qu'il brille », la nuit se termine, l'angoisse s'estompe et

l'aube paraît avec symboliquement l'extérieur qui pénètre l'intérieur : Molly se laisse pénétrer par le souvenir apaisé de son amour avec Léopold. Et nous, comédiennes, ouvrons la fenêtre du studio pour laisser l'espace se faire pénétrer par la lumière et les bruits du dehors. Et nous nous laissons pénétrer par cette nouvelles lumière et ces nouveaux bruits de l'extérieur. Il s'agit d'ouvrir l'espace, d'ouvrir notre écoute et d'abandonner le ressassement aliénant d'une pensée angoissante.

Dans la direction d'acteur, l'exercice est formulé ainsi : « S'attacher et se concentrer sur tout ce qui peut arriver de cette fenêtre, de cet endroit de passage ». Le texte est secondaire, il est d'abord envahi plus que motivé par les moindres sensations liées à ce dehors : l'air, les lointains bruits de voitures, d'oiseaux, de voix, les nouvelles marques de lumière qui dévoilent l'espace ainsi que les ombres qu'elles suscitent. La recherche va dans le sens d'un état qui échappe à la volonté de chaque comédienne. Dans le travail, à cette ouverture au aux sensations qu'elle amène, s'ajoute la sensation de présence aux deux autres comédiennes. Leur réception de l'extérieur devient un autre extérieur parmi les sons, la lumière et l'air du dehors.

Au théâtre de Lenche, cette idée d'ouverture sur l'extérieur s'est matérialisée par l'ouverture de l'espace scénique : la scène étant divisée en arrière scène et avant scène par un rideau traversant l'espace de jardin à cour, nous avons ouvert ce rideau central pour la fin du parcours. La scène s'est alors ouverte en profondeur. Quant aux bruits extérieurs, ils ont été matérialisés par la diffusion très faible (qui est d'ailleurs passée pour de réels bruits extérieurs), de cloches et sons enregistrés autour du vieux port de Marseille un dimanche midi.

2.3 Espace clos/espace ouvert.

Cet ouverture d'espace est d'autant plus une rupture que l'espace en question est travaillé au long du parcours dans ce qu'il a de clos. Les murs du théâtre de Lenche ou ceux du studio de l'Officina, ont été un support de jeu en lui-même. En effet, l'espace scénique a été exploité majoritairement dans sa bordure, dans ses frontières. Le jeu se déroule principalement sur les côtés de la scène, contre les murs. Cette même idée de passage est exploitée : la frontière importe plus que le centre, le mouvement importe plus que la stabilité, la façon dont l'extérieur agit sur l'intérieur et vice-versa, importe plus que l'effet produit.

Le travail avec le mur s'est déroulé dans le sens d'une recherche physique avec la frontière. La situation mentale de Molly est « enfermante », alors l'espace signifie cet enfermement. Et la situation scénique concrète est d'être en chair contre l'enfermement (contre le mur).

Dans la direction d'acteur, tout est affaire de sensation avec le mur : être adossé à ce mur et s'attacher exclusivement à sa texture, son odeur, sa température et la sensation de sa présence. Comme nous nous attachons à l'extérieur lorsque la fenêtre s'ouvre. Et la parole encore une fois arrive non pas motivée par cette sensation (disons que ces sensations ne sont pas des prétextes pour être dans un état particulier pour dire le texte) mais en interaction avec ces sensations. Ce n'est pas l'état qui amène le texte, il n'y a pas de relation de cause à effet entre les deux mais une interaction permanente où l'un n'importe pas plus que l'autre.

Arrive alors une présence du mur comme partie de soi, étant par essence, la prison mentale dans laquelle est Molly. Les murs sont les parois de son espace mental. Ouvrir l'espace à la fin va dans le sens du parcours inventé autour du texte, à savoir : l'envol, l'ouverture, et la rupture avec le sombre de la nuit, de sa pensée, de son angoisse.

3. La choralité

3.1 La solitude

La choralité est abordée d'une manière particulière : elle a en premier à voir avec la solitude qui lui est inhérente. C'est-à-dire que la choralité dans *Penelop's parts* est travaillée dans ce qu'elle peut être de rencontre ou de non rencontre entre des solitudes. La construction du parcours s'est faite autour de cette question de la place des comédiennes les unes par rapport aux autres, dans leur solitude. Elles ne se rencontrent jamais effectivement. Elles évoluent les unes à côté des autres sans se rassembler dans une solitude commune. Et si l'on considère *Penelop's parts* comme une monologue à trois voix, il s'agit bien de traiter trois voix de solitude. (En admettant que le monologue en général exprime cette solitude intérieure).

Ces solitudes peuvent se voir les unes les autres mais non dans un regard de compassion que l'on peut éprouver dans la reconnaissance de soi dans l'autre. C'est-à-dire que ces solitudes ne se regardent pas en tant que telles. Regarder la solitude de l'autre ne me fait pas dire « cette personne est seule, comme moi ». Ces solitudes évoluant les unes à côté des autres ne sont pas non plus un témoignage d'un échec de rencontre. Il s'agit de prendre la solitude dans ce qu'elle a de plus quotidien : être dans la vie intérieure beaucoup plus que dans la vie sociale. Il n'y a pas de communauté de solitudes dans *Penelop's parts* mais des solitudes parallèles.

Cependant, même s'il n'y a pas de communauté de solitudes, la communauté est traitée. Si nous nous attachons au « commun » de « communauté », les comédiennes ont trouvé un commun dans le parcours. Ce commun est « l'être au plateau et au déroulement du parcours ». En effet, le travail est

allé dans le sens du fait que nous ne sommes pas des personnages sur scène mais des comédiennes en recherche de « corporalité du langage ». Dans chacune des transitions par exemple, nous sommes au plateau dans notre présent de comédienne en représentation qui fait évoluer l'espace pour cette recherche.

Donc quand nous travaillons sur la solitude, il ne s'agit en aucun cas de nier la présence de l'autre comédienne sur scène. Nous nous regardons les unes les autres. Par exemple, Emilie et moi pouvons nous regarder lorsque Charlotte dit son texte « les totos », et nous la regardons travailler cette langue, prendre du plaisir ou non, parler aux spectateurs et avant tout chercher l'aventure dont Claude Régy parle. L'opération se forme en deux points : le travail de recherche sur la présence théâtrale et la langue de Joyce, le travail sur la solitude et la façon dont, en tant que comédienne, nous avons conscience du temps de représentation où le parcours doit « avancer ».

3.2 Le corps commun

Le corps commun qui permet de nommer la choralité, est bien ce temps de représentation. Car même si nous n'avons pas une voix commune, ni un corps commun, ni une façon commune de travailler sur la solitude, nous avons en commun le projet théâtral qui englobe un espace-temps commun, un texte commun et des questions communes de recherche.

Le corps commun se trouve dans le parcours général. Lorsqu'il s'agit de traiter de la solitude par exemple : il y a trois grandes étapes dans le questionnement de la solitude.

Première étape, nous sommes toutes les trois sous un drap commun, dans une respiration commune et dans une proximité physique.

Deuxième étape, nous quittons ce drap commun pour nous retrouver chacune dans notre solitude. Le drap est cependant ce qui nous relie car nous l'utilisons toutes individuellement, avec l'histoire qu'il s'est construit dans le parcours commun.

Troisième étape, nous nous retrouvons sous ce drap, pour le quitter dans un déplacement commun vers les mêmes endroits, d'abord à l'avant scène face au public, puis en arrière scène pour le dernier monologue.

La choralité s'exprime donc dans l'espace dans le mouvement suivant : chœur sous le drap, explosion du chœur pour rejoindre nos solitudes, retour au chœur final. Le parcours est similaire, s'il est tracé en rapport avec l'angoisse : respiration d'angoisse commune sous le drap, retour à soi pour maîtriser cette angoisse (solitude), retour au chœur une fois l'angoisse maîtrisée.

Ce rapport à la solitude et à « l'être à soi » va dans le sens d'une communauté faite en distance. Autrement dit, accepter sa propre solitude pour être avec celle de l'autre.

Au cours de ces cinq résidences, la pratique au plateau et la confrontation au concret du possible avec les comédiennes, fait évoluer le travail dans un sens de questionnement sur l'acte scénique.

Nous éprouvons dans un premier temps de manière empirique l'écriture de Marion Bloom (l'écriture de Joyce, et l'écriture que nous voulions faire d'elle).

Puis ce travail nous amène à nous pencher sur le travail littéraire de Joyce et ce qu'il y défend d'un point de vue de sa discipline dans un premier temps et d'un point de vue de la création artistique dans un deuxième temps.

Enfin, chargée de cette recherche critique, nous avons poursuivi la « recherche du monologue », dans un souci d'essai permanent, sans vouloir trouver l'efficacité de la langue.

Analyser les éléments de construction du parcours *Penelop's parts* souligne la chose évidente que d'un point de vue artistique, la découverte, la remise en question, la disponibilité, et les choix progressifs faits sur le parcours sont au final le point central d'un travail. Toutes nos résidences ont été clôturées par une présentation publique suivie d'un échange avec les spectateurs. Cela souligne notre volonté de ne pas nous isoler dans notre recherche, et de la mettre à l'épreuve d'un temps de représentation avec des regards autres. L'exigence du regard nous a permis d'évaluer et de réévaluer nos outils de communication à savoir nos corps, notre texte et nos directions de travail.

Malgré toutes les réflexions sur le texte, le poème, le monologue, la construction de ce travail s'est faite avant tout autour de l'acteur, en l'occurrence d'actrices, où le jeu, les différentes façons de l'aborder et de le mettre à l'épreuve sont au centre.

L'analyse du parcours scénique qui suit reprendra des points déjà développés et répondra aux questions posées dans ce développement, par l'analyse et la descriptions des choix scéniques.

PARCOURS SCÉNIQUE : scène par scène.

- Décor : un drap de 6x6 mètres
- Accessoires : une chaise, trois lampes blanches différentes
- Costumes : trois tenues de nuit (une beige, une vieux rose, une grise), trois tenues de jour (une blanche, une rouge, une à motifs jaunes et verts)
- Son : *Bath* de Bjork, *Besame Mucho* de Cesaria Evora, enregistrement du vieux port et des cloches du fort Saint-Jean un dimanche midi.

1. « *Bonsoir* »

Entrée : nous arrivons toutes les trois sur scène, dépliement du drap, installation des trois comédiennes sous le drap. Louise entre en premier torse nu, face public au milieu, s'allonge sur le sol en regardant le public, puis Charlotte et Emilie entrent sur les côtés, déplient le drap pour en faire une grande vague qui avale la scène et retombe sur les trois comédiennes allongées (Charlotte et Emilie s'installent lorsque le drap retombe).

Le titre « bonsoir » de cette séquence souligne le fait que la « fiction » de l'insomnie, si on considère qu'il y en a une, n'a pas encore commencé. Ce début fait partie de ces transitions / passage décrit dans le III. L'installation se fait à vue, comme dévoilant un secret avant la pièce.

Pour cette première scène, la lumière est sombre et bleutée, en contres. L'effet recherché est le fait de pouvoir deviner des silhouettes et leur nudité sans savoir encore si la lumière est assez forte pour déduire que le spectacle a commencé.

Nous attendons tous (comédiennes et régisseur) que le drap ait pu complètement retomber de son élan de vague.

2. **Noir et Bath**

Une fois l'installation faite sous le drap, la situation de « sommeil » débute. La musique de Bjork, *Bath* est envoyée. Elle dure 6 minutes. Nous avons longtemps parlé de ces premières six longues minutes dans la pénombre, sans aucune action. Il y a sur scène trois formes au sol sous un grand drap blanc (formes que l'on distingue car c'est la pénombre) et la musique de Bjork, des voix entremêlées, sans instrument. Le souffle de la chanteuse est très présent. En faisant ce choix, nous avons considéré que ce temps de musique dans le noir, pouvait être un temps de calme, de retour sur soi pour chacun des spectateurs, un moment de mise en disponibilité. Le risque est que le public s'impatiente, attende que « ça commence »...Mais commencer par une non action de six minutes, un moment de rien, est un risque que nous aimons prendre.

Les voix semblent arriver d'un intérieur très lointain, elles se superposent de plus en plus (ce qui annonce ce que nous voulons traiter de polyphonie dans le spectacle), il ne se passe toujours rien sur scène mises à part ces escalades de voix qui se répondent.

3. Cauchemar

La musique se termine. Nos respirations se font de plus en plus sonores, de plus en plus profondes. Puis au rythme des respirations, nos corps sont emportés dans des mouvements naissant de ces respirations. Nos corps agrandissent mouvements provoqués par la respiration jusqu'à devenir des déplacements au sol. Ces déplacements nous amènent à nous retrouver au centre du drap et à sentir la présence du corps des autres. Nos trois corps sont emboîtés. Cet emboitement marque un arrêt dans la respiration et dans les mouvements provoqués par elle. Puis la sensation d'emprisonnement liée au drap, à notre respiration et au corps des autres nous font fuir ce centre de drap.

4. « Où est la sortie ? »

Il s'agit maintenant de trouver la sortie de cette prison, pour sortir du cauchemar, sortir du drap, sortir de l'angoisse. Nous cherchons cette sortie au sol, dans des déplacements toujours rythmés par la respiration. Nous trouvons chacune une sortie, nous sortons de sous le drap comme on sort de l'eau, en reprenant une grande respiration. Nous sommes chacune dos au public, hors du drap, dans trois espaces éloignés les uns des autres aux bordures du drap. La respiration s'apaise. C'est un « réveil après cauchemar ».

5. « Une femme ça leur suffit pas »

Emilie crie le premier « oui » du spectacle. Le flot du texte arrive, encore dans la respiration d'angoisse liée au cauchemar. Elle nomme l'objet de ses angoisse : les infidélités d'un « il ». Elle reprend son souffle au fur et à mesure que le texte arrive dans sa bouche. La parole est alors au cœur d'un combat entre ce qu'elle suscite d'aliénation et ce qu'elle suscite d'apaisement.

Puis Charlotte poursuit dans ce même combat, faisant de sa parole le second souffle de celle d'Emilie.

Puis Louise.

Depuis le début, un va et viens est opéré entre le chœur et la solitude. Cette scène, en faisant parler distinctement et séparément les comédiennes propose ce va et viens : j'entends la solitude et l'angoisse de l'autre qui me permet d'aller en profondeur dans la mienne.

6. « Ils sont tous si différents » :

La nécessité est désormais de nous éloigner du drap pour aller allumer chacune notre lumière. La lumière de nos lampes de chevet transforme l'espace et nous fait retrouver un espace hors du drap, hors du cauchemar. Retour à l'espace rassurant de la chambre. Nous nous habillons de notre chemise de nuit.

La solitude de l'une influe sur celle de l'autre en ce sens : nous avons chacune un texte distinct, et des mots sont répétés, dits en même temps ou devancés par les deux autres comédiennes. Il y a trois parties de textes différents qui se suivent, mais ils agissent en contagion les unes par rapport aux autres. Nous sommes chacune dans notre solitude, qui est aussi celle des autres, exprimée par trois voix et trois corps différents.

La lumière arrivée, ainsi que la parole poursuivie, éloignent de plus en plus de l'angoisse.

7. « Les totos »

Transition : installation pour la scène de Charlotte « les totos ».

Charlotte est au centre du plateau, Emilie et Louise l'observent aller au devant de sa parole. Le drap devient l'objet de son désir, il se transforme en chair. Charlotte s'adresse au public et fait état de ses pensées sur son corps. Emilie et Louise sont présentes au texte de Charlotte. La parole est amenée dans ce que le contenu du texte a d'anecdotique pour continuer à lutter contre l'angoisse. Les souvenirs amoureux joyeux ramènent une respiration élancée.

8. « On n'est jamais bien là où on est »

Transition : une fois la parole et la respiration allégées par « les totos », il faut « laver » le drap de ce qu'il a suscité d'enfermement. Installation pour l'incantation.

Emilie, Charlotte et Louise déplient le drap pour le secouer, comme on peut secouer un tissu pour le débarrasser de la poussière. Les vagues provoquées par le drap en mouvement amènent à une incantation répétée, comme une prière, pour se débarrasser des démons de la nuit. Cette incantation fait lien entre les comédiennes qui se retrouvent pour une action commune autour du drap.

L'incantation se termine, le drap retombe au sol, les comédiennes observent les derniers souffles du drap en mouvement mourir peu à peu.

9. « Confidences »

Transition : suite au « chœur d'incantation », les trois comédiennes vont s'installer dans leur solitudes près d'une lampe.

Ces moments de solitude entraînent trois confidences où lorsque l'une s'exprime, les deux autres restent seules avec elles-mêmes.

« amant mon jeune amant » : Louise, dos au mur, est en présence à son passé et fait du mur la matérialité de ce passé. Ce qu'il provoque de sensations font du texte ce répertoire de sensations.

« j'aime pas tellement être seule » : Emilie, assise sur une chaise, fait état de sa solitude qui l'envahit, et le drap matérialise cette solitude envahissante. Elle tire vers elle dans le même rythme que le déroulement de son texte pour affronter cette solitude. Puis elle se lève de sa chaise, prend le drap comme du linge sale et va s'installer dessous au centre du plateau pour se réconcilier avec lui, pour se réconcilier avec sa solitude.

« je peux me faire un beau jeune poète » : Charlotte, assise dos au mur, fait état des fantasmes qu'elle projette sur un homme de son entourage. Sa solitude lui permet un vagabondage confus où son désir se projette à la fois sur la poésie, sur un jeune homme, et sur la statuette d'un corps qu'elle dit « propre et blanc ».

10. « Nouveau sommeil »

Transition : Charlotte et Louise rejoignent Emilie sous le drap au centre du plateau.

Les comédiennes sont toutes les trois sous le drap, comme dans un retour à la première scène. Ce deuxième moment sous le drap est accompagné de la chanson interprétée par Césaria Évora, *Besame Mucho*. La musique, nostalgique d'un temps passé de l'amour, fait du drap l'endroit de « chair en joie », où les corps et la respiration prennent de l'élan, de l'ampleur progressive.

Ce sont les solitudes passées qui permettent cet éclatement du ressassement de la pensée.

11. « Témoignage »

Transition : les comédiennes sortent du drap et vont s'installer face au public.

Trois monologues dits en même temps témoignent du parcours réalisé entre l'aliénation et le début de la libération. Il sont dits en même temps pour avant tout témoigner d'un élan commun de réappropriation de l'état de son corps, malmené par la nuit d'insomnie.

Le texte général partagé entre les trois comédiennes, « le monde gouverné par les femmes », explique avec humour, en quoi la personnalité des femmes serait plus apte à avoir du pouvoir, en décrivant cette personnalité de manière caricaturale.

12. « L'envol »

Transition : installation de l'ouverture. Les comédiennes ouvrent le rideau de milieu de plateau, se déplacent en arrière scène et changent leur tenues de nuit pour des tenues de jour.

La lumière, jusqu'à présent dans une pénombre, s'intensifie au signal de l'ouverture du plateau jusqu'à la fin du monologue final.

Les trois comédiennes sont côte à côte, face au public, la sensation d'envol se met en place par un travail sur la respiration. Les comédiennes se concentrent sur cette respiration accompagnant les sons enregistrés de cloches, d'oiseaux et de voix extérieures. Le monologue « le soleil c'est pour toi qu'il brille » arrive dans le balancement des corps accompagnant la respiration et les sons diffusés. Ce monologue fait d'un texte commun aux trois comédiennes, se répète, raisonne, et se respire à la fois dans trois solitudes distinctes et dans un chœur. Les « oui » répétés s'escaladent jusqu'au « oui » final, fin de la pièce, fin de la nuit, fin de la lourdeur de l'espace clos. Cette dernière séquence va vers une légèreté du corps jusqu'à la sensation d'envol.

PRÉSENTATION : retours critiques et Conclusion

1. Recherche

Suite aux questions que nous ont posées le spectacle, et la façon dont nous avons travaillé ces questions sur scène, il ne s'agit pas dans ces retours critiques, de faire état d'une efficacité (ou non) des propositions scéniques comme réponses à des questions.

Penelop's parts est une recherche qui s'est construite sur deux ans. Lorsque je parle de « recherche », je la définis comme une disponibilité à essayer au plateau des situations, des actes ou des rapports au texte nous étant inconnus. L'essai a été une part importante des résidences. Nous avons travaillé sans faire du résultat efficace une priorité. Nous avons réfléchi à ce qu'était l'acte scénique, à ce qu'il peut évoquer (ou non) à un spectateur, et pourquoi.

2. Comédienne/metteur en scène

Un autre aspect de cette critique doit tenir compte du fait que je suis à la fois metteur en scène et comédienne. Cette double fonction a toujours été logistiquement et scéniquement possible au cours des répétitions. Cependant lors de la représentation au Lenche, j'ai constaté que j'étais parfois encore en travail de metteur en scène, sur scène : je m'observais parfois jouer, ainsi que Charlotte et Emilie, ainsi que j'observais les réactions du public.

J'ai cependant appris sur le travail de comédienne quant à la disponibilité totale à recevoir une proposition ; et d'un point de vue de metteur en scène, j'ai pu expérimenter mes propres propositions. J'ai ainsi compris l'importance de la formulation des propositions de jeu : donner assez pour permettre au comédien de se l'approprier sans qu'il soit étouffé par cette proposition.

3. Energie

Généralement toutes les propositions étaient faiblement assumées. J'ai senti une lassitude générale des comédiennes. Due probablement à une réelle fatigue de la dernière résidence avant le Lenche (15 jours à la Minoterie), et de la journée de préparation au théâtre. Nous avons mis en place les derniers réglages de déplacements, les dernières décisions de mise en scène dans ce nouvel espace, de lumière avec Romain, et de logistique. Je n'ai pas eu le temps de me rendre totalement disponible au jeu

Le parcours général était en repos. C'est-à-dire, qu'au lieu, de continuer à travailler comme nous le faisons jusqu'à présent, en mouvement et en recherche (c'est-à-dire en essayant de nouvelles choses à chaque fois), les propositions se sont installées dans du connu, donc l'énergie en mouvement, de travail sur le « passage » dont nous avons parlé dans le développement n'a pas eu réellement lieu.

Par exemple, le travail sur les sensations était faible ou feint.

4. Acteur surexposé

Penelop's parts est principalement un travail pour les actrices, avec les actrices : toutes les préoccupations ont été en général « comment dire ce texte ? », « quel est mon rapport avec les autres comédiennes ? », « de quelle manière diriger et être dirigée ? », « quelle est la place de l'acteur par rapport au texte ? »...

Ce travail autour de l'acteur nous a mis dans une situation de surexposition au plateau. Nous avons évolué sur un plateau dénudé où le décor, la lumière ne nous ont à aucun moment permis de nous relâcher. Nous nous sommes risquées à une exposition « sans filet ».

Cette surexposition est une expérimentation sur la tentative. Une tentative de faire de l'acteur et de son investissement de recherche au plateau, le centre du travail.

5. Public

Les spectateurs présents dans la salle étaient pour la plupart en connaissance du projet. Certains avaient vu des travaux de fin de résidence et ont pu juger de l'évolution.

Je ne peux cependant pas nier l'impatience du public lors de la présentation. Les retours se sont souvent portés sur le caractère répétitif et lassant du travail. Cela me questionne sur l'équilibre à trouver entre les attentes d'un public et notre exigence à proposer ce à quoi il ne s'attend pas, ce qu'il ne peut pas prévoir. Le fait de proposer au public un travail dont l'objet est la recherche constitue un risque à prendre. Qu'est-ce qu'un spectateur attend du théâtre ? Quel est l'équilibre entre le commun d'une question commune sur la représentation ; et le particulier d'une recherche sur des questions propres ? Quel est le rapport que le public fait entre ce qu'il veut entendre et ce qu'il veut chercher ?

L'intérêt est que le public soit actif dans le spectacle, qu'il ait la place d'inventer son parcours.

CONCLUSION

Dans ce développement autour de « *Parcours d'un monologue : du mythe au plateau* », il s'est agi de faire état de l'évolution des questions faites autour de la représentation en général, en s'appuyant sur le particulier de *Penelop's parts*. Nous avons commencé par présenter la matière de départ, présente avant les premières répétitions, puis la construction du spectacle résidence par résidence, puis la description du parcours scène par scène, puis des retours critiques sur la présentation au Lenche.

Une question reste entière suite à cette expérience de création : quelle est la place du public dans la recherche en général. Que des spectateurs assistent à des présentations de recherche est-il une façon de considérer leur présence comme un moteur de réflexion autour de la représentation en général ? S'agit-il d'être avec un public dans un rapport de séduction ? Ou dans un rapport d'égalité dans la réflexion ? Faut-il conquérir un public pour l'amener dans un endroit qu'il ne connaît pas ou le laisser venir seul dans cet endroit sans qu'il y ait été conduit par son narcissisme (à vouloir aller vers ce qui lui ressemble).

Il y a un écart entre les attentes que j'ai pu avoir de ce texte et ce que nous y avons effectivement cherché ou trouvé. C'est cet écart qui me semble important dans l'art. C'est la possibilité de rendre son regard disponible à ce qui nous échappe, de travailler sur des problèmes irrésolus. Cet écart est important pour les « fabricants » du spectacle et pour les « regardants ». Il permet de repousser les seuils de tolérance : aller de proche en proche vers des univers de plus en plus différents des siens pour mieux connaître le sien.

L'inconnu, l'autre ne dépendent pas de notre survie que d'un point de vue théâtral. Cette reconnaissance de l'autre comme une part de soi-même est ce qui nous rend « Homme ». Cela semble l'essentiel même de vivre avec ce qui n'est pas soi, pour ne pas faire mourir la réflexion. Et c'est probablement dans ce « non-soi » que l'on trouvera le plus de soi. Peter Handke y voit une « *unité entre le reflet, la réflexion et l'objet* », c'est à dire que rien n'est séparé, l'autre, le regard vers l'autre et moi-même : mon regard vers l'autre me conditionne et le conditionne lui-même.

ANNEXES

Annexe 1 : Tableau de Linati

Annexe 2 : Adaptation

Annexe 3 : Critique de *Ode maritime* de Claude Régy

ANNEXE 1 : TABLEAU DE LINATI

This schema for the novel *Ulysses* was produced by Joyce in 1920 to help a friend (Carlo Linati) understand the fundamental structure of the book. The schema has been split into two subtables for better ease of reading.

Title	Time	Colour	People	Science / Art	M
Telemachus	8am - 9am	Gold / white	Telemachus Mentor Antinous The Suitors Penelope	Theology	Di
Nestor	9am - 10am	Brown	Telemachus Nestor Pisistratus Helen	History	Th
Proteus	10am - 11am	Blue	Telemachus Proteus Menelaus Helen Megapenthes	Philology	Pr
Calypso	8am - 9am	Orange	Calypso Penelope Ulysses Callidice	Mythology	Th
Lotus Eaters	9am - 10am	Dark brown	Euryloches Polites Ulysses Nausicaa	Chemistry	Th
Hades	11am - 12pm	Black-white	Ulysses Elpenor Ajax Agamemnon Hercules Eriphyle Sisyphus Orion Laertes etc. Prometheus Cerberus Tiresias Hades Proserpina Telemachus Antinous	-	Th
Aeolus	12pm - 1pm	Red	Aeolus Sons Telemachus Mentor Ulysses	Rhetoric	Th
Lestrygonians	1pm - 2pm	Blood red	Antiphates The seductive daughter Ulysses	Architecture	De
Scylla and Charybdis	2pm - 3pm	-	Scylla Charybdis Telemachus Ulysses Antinous	Literature	Th
Wandering Rocks	3pm - 4pm	Rainbow	Objects Places Forces Ulysses	Mechanics	Th
Sirens	4pm - 5pm	Coral	Leucothea Parthenope Ulysses Orpheus Menelaus Argonauts	Music	Th
Cyclops	5pm - 6pm	Green	Prometheus	Surgery	Eg

			Noman Galatea Ulysses		
Nausicaa	8pm - 9pm	Grey	Nausicaa Handmaidens Alcinous Arete Ulysses	Painting	Th
Oxen of the Sun	10pm - 11pm	White	Lampetie Phaethusa Helios Hyperion Jove Ulysses	Physics	Th
Circe	11pm - 12am	Violet	Circe The Swine Telemachus Ulysses Hermes	Dance	Th
Eumaeus	12am - 1am	-	Eumaeus Ulysses Telemachus The Bad Goatherd Pseudangelos	-	Th
Ithaca	1am - 2am	-	Ulysses Telemachus Eurycleia The suitors	-	At
Penelope		-	Ulysses Laertes Penelope	-	Th

Title	Technic	Organ	Symbols
Telemachus	Dialogue for three and four, narration, soliloquy	-	Hamlet, Ireland, Stephen
Nestor	Dialogue for 2, narration, soliloquy	-	Ulster, woman, practical sense
Proteus	Soliloquy	-	World, tide, Moon, evolution,
Calypso	Dialogue for 2, soliloquy	Kidneys	Vagina, exile, nymph, Israel in
Lotus Eaters	Dialogue, prayer, soliloquy	Skin	Host, penis in the bath, froth, .
Hades	Dialogue, narration	Heart	Cemetery, sacred heart, the pa
Aeolus	Simbouleutike, dikanike, epideictic, tropes	Lungs	Machines, wind, fame, kite, fa
Lestrygonians	Peristaltic prose	Oesophagus	Bloody sacrifice, food, shame
Scylla and Charybdis	Whirlpools	Brain	Hamlet, Shakespeare, Christ, :
Wandering Rocks	Shifting labyrinth between two shores	Blood	Caesar, Christ, errors, homony
Sirens	Fuga per canonem	Ear	Promises, female, sounds, eml
Cyclops	Alternating asymmetry	Muscles, bones	Nation, state, religion, dynasty
Nausicaa	Retrogressive progression	Eye, nose	Onanism, feminine, hypocrisy
Oxen of the Sun	Prose, embryo, foetus, birth	Matrix, uterus	Fertilisation, frauds, parthenog
Circe	Exploding vision	Locomotor apparatus, skeleton	Zoology, personification, pant
Eumaeus	Relaxed prose	Nerves	-
Ithaca	Dialogue, pacified style, fusion	Juices	-
Penelope	Monologue, resigned style	Fat	-

ANNEXE 2 : ADAPTATION

1. « Une femme ça leur suffit pas »

E - oui il est allé faire ça quelque part j'en suis persuadée à l'appétit qu'il montrait en tout cas c'est pas de l'amour sinon il aurait pas eu faim en pensant à elle alors soit c'est une de ces professionnelles si c'est vraiment là bas qu'il est allé et cette histoire d'hôtel qu'il a inventée un paquet de mensonges pour cacher qu'il le faisait tout combiné ou alors sinon c'est une petite pute quelconque qu'il a levée je ne sais où ou bien ramassée en douce si seulement elles le connaissaient aussi bien que moi oui comme cette souillon cette Mary qu'on avait à Ontario Terrace qui rembourrait son faux derrière pour l'aguicher c'était déjà assez nul de sentir sur lui l'odeur des poules peinturlurées une fois ou deux j'ai eu un doute je l'ai fait venir près de moi quand j'ai trouvé ce cheveu long sur son manteau sans compter cette fois là quand je suis arrivée dans la cuisine et qu'il a fait semblant de boire de l'eau une femme ça leur suffit pas

C - c'était sa faute à lui bien sûr il débauchait les bonnes puis il proposait qu'elles passent le repas de Noël avec nous s'il vous plaît ah non merci pas de ça chez moi qui vole mes pommes de terre et des huîtres à 2 shillings 6 la douzaine elle sortait pour aller chez sa tante s'il vous plaît c'était du vol purement et simplement mais je savais qu'il y avait quelque chose entre celle là et lui y a que moi pour découvrir ces choses là en tout cas je lui ai donné le choix c'est elle qui quitte la maison ou c'est moi je pourrais même plus le toucher si je savais qu'il était avec cette sale menteuse effrontée un torchon pareil qui osait me nier l'évidence en face et qui chantait partout même dans les WC parce qu'elle savait qu'elle était trop bien tombée oui parce qu'il était pas capable de se priver aussi longtemps de le faire donc il doit bien le faire quelque part et la dernière fois qu'il a joui entre mes fesses quand était-ce et alors moi je me finis comme je peux et ça vous fait les lèvres toutes pâles de toute façon c'est fait maintenant une bonne fois pour toutes

L - malgré tout ce qu'on raconte y a que la première fois après ça devient l'ordinaire tu le fais et t'y penses plus pourquoi est-ce qu'on peut pas embrasser un homme sans aller jusqu'à l'épouser au début on aime ça parfois sauvagement quand on se sent comme ça si bien partout on peut pas résister quelquefois je voudrais qu'un homme n'importe lequel vienne me prendre quand il est là et qu'il m'enlace et m'embrasse y a rien de tel qu'un baiser long et chaud qui descend jusqu'à l'âme vous paralyse presque non jamais de toute ma vie j'en ai senti un qui en avait une de cette taille là faite pour vous remplir complètement il a dû manger un mouton entier après et puis pourquoi donc est-ce que nous sommes faites comme ça avec un grand trou au milieu de nous comme un étalon qui vous l'enfoncé à l'intérieur parce que c'est tout ce qu'ils attendent de vous avec cet éclair déterminé vicieux dans le regard j'ai été obligée de fermer à moitié les yeux même s'il a pas une quantité tellement énorme de foutre Popold a plus de foutre oui ça serait incroyablement bon

2. « Ils sont tous si différents »

2.1 « Boylan j'aimerais bien savoir s'il m'aime »

C - ils sont tous si différents Boylan il parlait de la forme de mon pieds qu'il avait remarqué tout de suite même avant d'avoir été présenté quand j'étais à la DB avec Popold et j'ai vu son regard sur mes pieds quand je suis sortie pas la porte tambour il regardait quand je me suis retournée pour voir ça l'excitait parce que je les croisais (j'aime pas tellement mon pieds n'empêche que je l'ai fait jouir avec)

E- j'espère qu'il va venir lundi comme il a dit à la même heure quatre heure je déteste les gens qui débarquent à n'importe quelle heure bon il pourrait m'acheter un joli cadeau après ce que je lui ai donné ce serait génial de se promener avec lui faire des courses acheter ces choses dans une nouvelles ville il a beaucoup d'argent et il est pas homme à se marier alors faut bien que quelqu'un le lui soutire j'aimerais bien arriver à savoir s'il m'aime

2.2 « Popold j'aimerais mieux qu'il fume la pipe »

C - des jarretières les violettes que j'ai mises aujourd'hui c'est tout ce qu'il m'a payé avec le chèque qu'il a touché le premier sûr que tu peux pas arriver dans ce monde sans la toilette tout qui va dans la bouffe et le loyer quand j'en aurai je le jetterai par les fenêtres je vous dis la classe il devrait laisser tomber ce *freeman* et les misérables trois sous qu'il en retire et entrer dans un bureau ou quelque chose comme ça où il aurait un salaire régulier naturellement il préfère être là à bricoler dans la maison de sorte que tu peux pas faire un mouvement sans l'avoir sur le dos j'aimerais mieux qu'il fume la pipe comme mon père pour sentir un peu l'homme

L - si seulement je m'étais pas sentie aussi minable avec ma vielle robe en loques aucune coupe elle avait mais elles sont en train de revenir à la mode je l'ai achetée seulement pour lui faire plaisir rien ne peut me massacrer complètement mais il croit qu'il s'y connaît très bien en vêtements pour femmes et en cuisine il assaisonne avec tout ce qu'il peut ramasser sur les étagères si j'écoutais ses conseils n'importe quel foutu chapeau que j'essaye est-ce qu'il me va oui prends celui là il va très bien celui qui faisait comme une pièce montée qui grimpait à des kilomètres au dessus de ma tête il m'a dit qu'il m'allait bien ou ce couvercle de casserole qui me descendait jusqu'aux fesses en tous cas la façon dont le monde est coupé en deux

3. « Les totos »

C – oui je pense qu'il me les a rendus un peu plus fermes à les sucer comme ça si longtemps que ça me donnait soif il les appelle ses totos ça m'a fait rire oui celui-ci en tout cas le bout se dresse pour un rien je lui ferai garder son machin en l'air c'est quoi toutes ces veines et ces machins c'est bizarre comme c'est fait les 2 pareils en cas de jumeaux ils sont censés incarner la beauté placés là en haut comme ces statues du musée l'une d'elle faisant semblant de le dissimuler derrière sa main est-ce qu'elles sont si belles c'est sûr comparé à ce qu'un homme a l'air avec ses deux sachets pleins et son autre machin qui lui pend par devant ou qu'il vous dresse en l'air comme un portemanteau la femme c'est la beauté c'est sûr c'est reconnu il y a encore la marque de ses dents quand il a essayé de mordre le téton j'ai pas pu m'empêcher de crier ils ont vraiment pas peur à essayer de nous faire mal j'avais une poitrine toute gonflée de lait avec Milly bien obligée de les lui faire sucer ils étaient si durs il disait que c'était plus sucré et plus épais que les vaches et puis il a voulu me traire dans le thé bon il est vraiment au delà de tout je sens encore sa bouche O Seigneur il faut que je m'étire j'aimerais qu'il soit ici ou quelqu'un d'autre pour jouir encore comme ça c'est comme si j'étais toute en feu ou si je pouvais rêver ça quand il m'a fait mouiller la deuxième fois en me chatouillant par derrière avec son doigt j'ai joui pendant pratiquement 5 minutes avec mes jambes autour de lui il a fallu que je le serre très fort après O seigneur j'avais envie de hurler des tas d'obscénités enculer merde jeudi vendredi un samedi deux dimanches trois O Seigneur je peux pas attendre jusqu'à lundi

4. « On est jamais bien là où on est »

- on est jamais bien là où on est les jours c'est comme les années pas une lettre d'âme qui vive sauf les quelques que je me suis envoyées par la poste avec des petits bouts de papier dedans

5. « Amant mon jeune amant »

L - la première ça a été celle de Mulvey j'étais dans mon lit ce matin là quand Mme Rubio me l'a apportée en même temps que le café et elle restait là à attendre et je lui ai demandé de me passer et je les lui montrais j'arrivais pas à me rappeler le mot une épingle à cheveux pour l'ouvrir avec ah horquilla quelle déplaisante créature et elle les avait devant son nez avec son chignon de faux cheveux et d'une coquetterie moche comme tout elle devait avoir pas loin de 80 ou 100 ans sa figure un paquet de rides et un vrai tyran avec ça malgré sa religion parce qu'elle avait jamais pu se remettre que la flotte Atlantique vienne avec la moitié des bateaux du monde et de voir flotter l'Union Jack malgré tous ces carabineros tout ça parce que 4 marins anglais avec un coup dans le nez leur ont piqué tout le rocher et parce que je courrais pas assez souvent à son goût à la messe à Santa Maria et toutes ses histoires de miracle de saints sa vierge noire en robe d'argent le soleil qui danse trois fois le matin de Pâques un admirateur il l'avait signé j'ai failli sauter au plafond j'avais envie de le draguer j'aurais jamais pensé qu'il m'écrirait pour me donner un rendez-vous je l'ai portée dans mon soutien gorge toute la journée je la lisais dans tous les coins et recoins c'est le premier homme qui m'a embrassé sous le mur des Maures amant mon jeune amant j'avais pas encore la moindre idée de ce que cela voulait dire embrasser jusqu'à ce qu'il mette sa langue dans ma bouche sa bouche était douce jeune comment est-ce qu'on s'est fini oui O oui je l'ai fait venir dans mon mouchoir Harry Molly Chérie je pensais à lui tout le temps sur la mer pendant des semaines et des semaines j'ai laissé le mouchoir sous mon oreiller pour sentir son odeur ma fente me démange chaque fois que je pense à lui je sens que je veux

6. « J'aime pas tellement être seule »

E – j'aime pas tellement être seule dans cette grande baraque la nuit surtout maintenant que Milly est partie j'avais plus assez d'espace avec elle dans la maison ces derniers temps il l'aidait à enfiler son manteau mais s'il y avait quelque chose qui allait pas c'est moi qu'elle venait trouver pas lui il s'en faut j'imagine qu'il pense que je suis finie et bonne à mettre au rancart eh bien non plutôt le contraire c'est aussi bien qu'il l'ait envoyée là où elle est elle commençait à dépasser les bornes elle a une langue un peu trop bien pendue pour mon goût ton chemisier est trop décolleté elle me dit la poêle qui se moque du chaudron qu'a le cul noir et il a fallu que je lui dise de ne pas mettre ses jambes en l'air comme ça sur le rebord de la fenêtre exhibées à tous les passants ils sont tous à la mater comme moi quand j'avais son âge c'es sûr à ce moment là n'importe quel vieux chiffon te va bien et puis elle est très pas touche à sa manière oui elle a même pas voulu que je l'embrasse à la gare de Broadstone en partant bon j'espère qu'elle trouvera quelqu'un qu'elle pourra mener par le bout du nez comme j'ai fait moi quand elle était alitée avec les oreillons les ganglions tout gonflé où est ceci où est cela c'est sûr elle peut rien éprouver de profond pourtant moi j'ai jamais pu jouir complètement avant voyons 22 ans ou à peu près toujours pendue après mes affaires aussi mes vieilles nippes que j'aies à 15 ans elle voulait déjà relever ses cheveux ma poudre aussi ça ferait qu'abîmer sa peau elle a tout le temps pour ça toute sa vie c'est sûr elle tient pas en place elle sait qu'elle est jolie avec ses lèvres bien rouges dommage ça restera pas j' étais comme ça aussi mais ça sert à rien d'être gentille avec l'autre qui te répond comme une harengère jusqu'au moment où je lui ai foutu 2 bonnes baffes sur les oreilles prends ça et arrête de me répondre sur ce ton et ça pour ton insolence elle m'avait exaspérée à un point c'est sûr à me contredire j'étais mal lunée aussi parce que quoi c'est la dernière fois qu'elle a sorti le grand jeu des larmes j'étais exactement pareille on osait pas me donner des ordres chez moi c'est sûr c'est sa faute à lui de nous esclavagiser toutes les deux au lieu d'employer une femme depuis longtemps est-ce que j'aurais un jour une vraie domestique à nouveau doux aïeux doux aïeux bon quand je serai étendue dans la tombe j'imagine que j'aurai un peu de repos je peux dire Au revoir à mon sommeil pour cette nuit je prendrai un peu de poisson demain ou aujourd'hui est- ce qu'on est vendredi oui c'est ça avec du blancmanger et de la confiture de cassis oui avec des sandwiches au veau froid et du jambon

7. « Je peux me faire un beau jeune poète »

C - je me demande comment il est son fils il dit qu'il écrit et qu'il va devenir professeur d'italien à l'université il doit avoir 20 ou plus je suis pas trop vieille pour lui s'il a 23 ou 24 ans ils écrivent tous sur les femmes dans leurs poèmes bon j'imagine qu'il en trouvera pas beaucoup des comme moi je suis persuadée qu'il est très distingué j'aimerais bien avoir affaire à un homme comme ça nom de dieu c'est pas comme toute cette bande en plus il est plus jeune comme cette jolie petite statue qu'il a achetée je pourrais passer la journée à le contempler sa tête bouclée ses épaules son doigt levé pour qu'on l'écoute ça c'est de la beauté pure et de la poésie j'ai souvent senti l'envie de l'embrasser partout même sa jolie petite bite là si innocente j'aimerais bien la prendre dans ma bouche si personne me regardait comme si elle te demandait de la sucer avec son air si propre et blanc et sa tête de jeunot et je le ferais en une demi minute même s'il y en a un peu qui me va dedans ça ferait rien c'est seulement comme du gruau ou de la rosée pas de danger il serait si propre à côté de ces porcs sauf que c'est ce qui donne de la moustache aux femmes je suis sûre que ce sera géniale si je peux me faire un beau jeune poète à mon âge je le ferai jouir complètement jusqu'à qu'il défaille sous moi et puis il écrira sur moi amant et maîtresse au grand jour avec aussi nos deux photos dans tous les journaux quand il sera célèbre

8.1 « Le monde gouverné par les femmes » : chœur de femmes – paroles superposées

E – ils ont de la chance les hommes tout le plaisir qu'ils peuvent prendre avec le corps des femmes on est si rondes et blanches pour eux j'ai toujours souhaité en être un moi même pour changer juste pour essayer avec leur machin tout gonflé sur vous si dur et en même temps tellement doux quand tu touches quoi qu'on en dise ce serait bien mieux si le monde était gouverné par les femmes et vous avez déjà vu des femmes rouler ivres dans le ruisseau comme ils font eux ce qui est sûr c'est que sans nous ils seraient pas sur terre du tout j'adorerais avoir de longues conversations avec une personne intelligente et cultivée il faudrait que j'achète une paire de jolis chaussons rouges comme ceux que vendaient les Turcs avec leur fez ou jaunes et un joli déshabillé à demi transparent dont j'ai une folle envie ou une robe de chambre fleur de pêcher je le laisserai me mater un bon coup pour faire lever sa petite bite c'est entièrement sa faute si je suis une femme adultère

C – pourquoi d'autre avons nous été créés avec tous ces désirs j'aimerais bien le savoir c'est pas ma faute si je suis encore jeune bien sûr une femme a besoin d'être embrassée presque 20 fois par jour pour avoir l'air jeune peu importe par qui du moment qu'on aime ou qu'on est aimée de quelqu'un si l'homme que vous désirez est pas là vous verriez pas les femmes s'entretuer et se massacrer ou jouer leur moindre sou et le perdre sur des chevaux si c'est tout le mal qu'on aura fait dans cette vallée de larmes Dieu sait que c'est pas grand chose est-ce que tout le monde le fait pas sauf qu'ils le cachent j'imagine que c'est pour ça que la femme est censée être sur terre sinon Il nous aurait pas faites comme Il nous a faites si attirantes pour les hommes

L – bon dieu il m'est arrivé de penser que je me promènerais le long des quais un soir sans lune là où personne me connaît et que je lèverais un marin fraîchement débarqué et il serait bien chaud pour ça et il s'en foutrait complètement à qui je pourrais appartenir juste pour faire ça contre une portail quelque part s'il me sautait dessus dans le noir et me chevauchait contre le mur sans un mot ou bien un assassin n'importe qui sauf que j'imagine que la moitié de ces marins sont bouffés encore par la maladie oui parce qu'une femme eh bien quoi qu'elle fasse elle connaît sa limite et puis s'il veut embrasser mon cul j'écarterai mon pantalon et je lui foutrai en plein sur son visage grand comme la vie pour qu'il puisse enfoncer sa langue dans mon trou jusqu'au fin fond tant qu'il y est ma toison je serrerais bien les fesses et je lâcherai quelques saloperies sensmonfion ou lèche ma merde ou le premier délire qu'il me passera par la tête et puis je lui suggérerai oui O doucement maintenant mon cœur c'est mon tour je serai toute gaie et gentille

8.3 « Le soleil c'est pour toi qu'il brille » : monologue à trois voix

Ensemble (*à définir comment*) - j'imagine qu'ils sont juste en train de se lever en Chine en ce moment en train de peigner leur queue pour la journée on aura bientôt les bonnes sœurs qui vont sonner l'angelus elles ont personne qui vient bousiller leur sommeil sauf un prêtre ou deux pour l'office de la nuit ou le réveil de la maison à côté qui au premier cri du coq carillonne à s'en péter le caisson voyons si j'arrive à m'endormir 1 2 3 4 5 j'adore les fleurs j'adorerais avoir toute la maison nager dans les roses dieu du ciel y a rien comme la nature les montagnes sauvages et puis la mer les vagues qui se bousculent et puis la campagne si belle avec ses champs d'avoine de blé toutes sortes de choses les belles bêtes qui se promènent ça te ferait chaud au cœur de voir les rivières les lacs les fleurs de toutes sortes de forme de parfum de couleur qui jaillissent de partout même dans les fossés les primevères et les violettes c'est ça la nature quant à ceux qui disent qu'il y a pas de Dieu je donnerais pas bien cher de toute leur science pourquoi ils se mettent pas à créer quelque chose souvent je lui demande les athées ils peuvent s'appeler comme ils veulent ils devraient commencer par se nettoyer leur crasse eux-mêmes d'abord et puis ils braillent à tout va qu'ils ont besoin d'un prêtre qu'ils sont à l'agonie et pourquoi pourquoi parce qu'ils ont peur de l'enfer à cause de leur mauvaise conscience ah oui je les connais bien tiens qui a été le premier dans l'univers avant qu'il y ait quelqu'un qui ait tout fait qui ah ils savent pas moi non plus et alors qu'est ce que ça change ils pourraient bien encore essayer d'empêcher le soleil de se lever demain le soleil c'est pour toi qu'il brille il me disait le jour où on était allongé dans les rhododendrons à la pointe de Howth avec son costume de tweed gris et son chapeau de paille le jour où je l'ai poussé à me demander en mariage oui d'abord je lui ai donné le morceau de gâteau à l'anis que j'avais dans la bouche et c'était une année bissextile comme maintenant oui il y a seize ans après ce long baiser je pouvais presque plus respirer oui il a dit que j'étais une fleur de la montagne oui c'est ça nous sommes toutes des fleurs de la montagne le corps d'une femme oui voilà une chose qu'il a dite dans sa vie qui est vraie et le soleil c'est pour toi qu'il brille aujourd'hui oui c'est pour ça qu'il me plaisait parce que j'ai bien vu qu'il comprenait ce que c'était qu'une femme et je savais que je pourrais toujours en faire ce que je voudrais alors je lui ai donné tout le plaisir que j'ai pu jusqu'à ce que je l'amène à me demander de dire oui et au début je voulais pas répondre je faisais que regarder la mer le ciel je pensais à tant de choses qu'il ignorait O ce torrent effrayant tout au fond O et la mer la mer cramoisie quelquefois comme du feu et les couchers de soleil en gloire et les figuiers dans les jardins d'Alameda oui et toutes les drôles de petites ruelles les maisons roses bleues jaunes et les roseraies les jasmins les géraniums les cactus et Gibraltar quand j'étais jeune une Fleur de la montagne oui quand j'ai mis la rose dans mes cheveux comme le faisaient les Andalouses ou devrais-je en mettre une rouge oui et comment il m'a embrassée sous le mur des Maures et j'ai pensé bon autant lui qu'un autre et puis j'ai demandé avec mes yeux qu'il me demande encore oui et puis il m'a demandé si je voulais oui de dire oui ma fleur de la montagne et d'abord je l'ai entouré de mes bras oui et je l'ai attiré tout contre moi comme ça il pouvait sentir tout mes seins mon odeur oui et son cœur battait comme un fou et oui j'ai dit oui je veux Oui.

ANNEXE 3

ODE MARTIME : LA VOIX DE L'INCONNU.

LA COMMUNAUTE SPECTATEUR

Claude Régy a fait le choix de jouer son *Ode maritime* dans un théâtre de 200 places. Son travail sur la « corporalité du texte poétique »³⁰ exige du public une écoute proche du recueillement. Jean-Quentin Châtelain ne propose rien de spectaculaire et la jauge limitée est une des conditions nécessaires pour une disponibilité de réception du spectateur. Cette communauté restreinte de spectateurs peut sembler plus propice à la formation d'un seul corps - public. Un seul corps - public qui trouve un rythme commun. Or ce soir-là, la salle ne trouve pas de rythme commun. Chacun semble assez seul face au théâtre. Les écoutes sont indépendantes les unes des autres. Le monologue de Jean-Quentin Châtelain ne réunit personne lors de la représentation. Il permet / exige à chacun de se chercher avec ce qui se passe sur la scène. Lors d'un entretien effectué en 2001 Claude Régy explique :

« le communauté, c'est un mot très embarrassant, à la fois merveilleux et ambivalent (...) Si chacun ne trouve pas le rapport juste à soi et aux autres, toute communauté est mensongère et le commun risque de se faire au détriment de l'individuel. »³¹

Déstabiliser le spectateur dans sa réception pour dépasser les évidences partagées, qu'elles soient théâtrales ou politiques. Et permettre au texte de Pessoa d'arriver dans une écoute active. Perdre son identité sociale de spectateur pour se rendre disponible au texte, au monde. Est alors remis en question la conception du processus théâtral qui admet généralement que le public est une communauté où les individus se fondent, et où deux ensembles, scène et salle, se soudent, permettant ainsi au théâtre d'avoir une efficacité symbolique. Il s'agirait plutôt de :

« Parler de soi et de l'autre à la fois, être soi et l'autre à la fois, être soi et plusieurs autres, ne plus savoir, soi, où on s'arrête, et où commence le monde, où commence l'autre et où commence les autres. C'est peut-être ça accéder à un état de lucidité qui n'est pas celui du monde commun. »³²

30 Expression empruntée à Henri MESCHONNIC.

31 Claude REGY, « La communauté », lors d'un entretien effectué le 8 mars 2001, retranscrit sur le site *Asile de nuit* de Arte.

32 Claude REGY, *L'Etat d'incertitude*, éd. Les Solitaires intempestifs, 2002, p158.

Quels sont les moyens mis en œuvre par Régy pour faire accéder le spectateur à cet « état de lucidité » ? : Comment l'adresse de l'acteur est-elle travaillée ? Quelles questions cela pose-t-il à la forme même du monologue et de son rapport au public ? En quoi l'acteur devient surexposé ?

UN CRI DANS L'INFINI

Le monologue est une forme théâtrale. Les définitions de ce mot se font généralement en rapport avec un défaut de dialogue ou en opposition avec le dialogue. Le petit robert propose plusieurs définitions, dont une : « Long discours d'une personne qui ne laisse pas parler son interlocuteur », puis par extension « Scène fantaisiste dite par un seul personnage ». « Fantaisiste ». La racine grecque « fantasia » se traduit par « vision », ce qui est de l'ordre de l'imagination. Et un objet fantaisiste a une connotation péjorative : « qui n'est pas sérieux, peu orthodoxe ou sans fondement réel ». La forme même du monologue établit avec le jeu de l'acteur une relation apparemment encore plus fictive qu'une scène où plusieurs personnages se rencontrent. Le monologue, comme forme d'expression à priori non naturelle peut ainsi permettre, comme Régy le souhaite, d'aboutir le concept de fiction, et ainsi d'explorer la question de l'adresse et du rapport au public. Le monologue oblige à définir avec netteté le rapport d'un spectacle à son spectateur. Une adresse directe au public, comme une interpellation, où le public est le seul interlocuteur, résiste mal à la fiction car le réel de la relation scène / salle domine le personnage et le texte. Alors si ce n'est à un autre personnage, ni au public, à qui s'adresse l'acteur avec le texte de Pessoa ? La question posée est celle de l'extériorisation du monologue. Qui parle ? A qui ? Pourquoi ?

Selon Georges Banu, la frontalité monologale, qu'il distingue de la frontalité chorale, se caractérise par cette étrange relation à l'autre. A propos d'autres monologues montés par Régy, il insiste sur le fait que :

« la communication est suspendue et seule une impossible adresse subsiste. Nous sommes de l'autre côté, les possibles récipiendaires de ce discours qui se survit à peine »³³

Dans *Ode maritime*, il y a des interpellations, des cris dont on ne sait s'ils proviennent de l'intérieur du personnage ou de son extérieur. Il s'adresse à l'horizon infini d'une mer, se tenant debout face, au bout d'une passerelle de bateau. La scénographie et la lumière font l'effet que l'acteur est suspendu dans l'espace. Il est enveloppé d'une immense vague de fer, rendue par un mur concave sur tout

³³ Georges BANU, « Solitude du dos et frontalité chorale », dans *Alternatives Théâtrales 76-77, Choralités*, p16.

l'arrière du plateau. Le bateau est parti et cet homme crie sa solitude, les fantasmes que lui inspirent cet infini, ce vide. Par exemple :

« Eh-eh-eh-eh-eh ! Eh-eh-eh-eh-eh-eh ! EH-EH-EH-EH-EH-EH-EH ! En ME-E-E-E-ER ! / Yeh-eh-eh-eh-eh-eh ! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh ! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh-eh ! / Tout crie ! tout se met à crier ! vents, vagues, bateaux / Mers, hunes, pirates, mon âme, le sang et l'air, et l'air ! / Eh-eh-eh-eh ! Yeh-eh-eh-eh-eh ! Yeh-eh-eh-eh-eh-eh ! Tout chante et va crier ! (...) »³⁴

Son « âme » et cette « mer » se confondent dans le même cri, dans la même adresse. Le temps est suspendu. Le débit de parole de Jean-Quentin Châtelain paraît irréel, très lent et décomposé, comme en tentative de trouver un rythme primitif de parole. Il crie et dit que « tout chante », il crie au présent et dit que tout « va crier ». Je compare ce temps à celui d'un chaos, comme « vide ou confusion existant avant la création »³⁵. En cela, ce cri est proche de la prière. Régy retient que prier « s'élève en dehors de nous vers autre chose que nous », « est la sensation de quelque chose qui est en dehors de nous ». Cette adresse devient une rencontre avec l'au-delà de l'être, non un être au-delà, mais l'altérité même. Sabine Quiriconi propose la formule suivante : « un débordement de soi par la tension vers ce que l'on ne connaît pas »³⁶.

EN VOYAGE

Comme au personnage, Régy propose au spectateur d'être seul face au vide, à l'infini, à la non prise sur le monde. Le monde est suspendu dans l'espace et dans le temps. L'acteur est surexposé, comme si le temps commun se débattait avec le temps de cette fiction. Au noir de la fin, il m'est impossible de juger du temps de la représentation : dix minutes comme huit heures ne m'auraient qu'à peine étonnée. Avant le noir final, la lumière et le son augmentent en intensité et donnent l'impression de l'arrivée d'une explosion ou d'une explosion au ralenti. Tout le monde est ébloui, après les deux heures de pénombre. Et la puissance du son, comme un grondement sourd, vibre dans la poitrine. Comme une escalade orgasmique se terminant par un noir brutal.

34 Fernando PESSOA / Alvaro de Campos, *Ode maritime*, éditions de la Différence, 2009, Paris, p 65.

35 Dictionnaire *Le Petit Robert*.

36 Sabine QUIRICONI, « Visages du monologue / l'adresse en question », dans *Les voix de la création théâtrale*, Claude Régy, p163.

Ce monologue ne contient pas exclusivement la voix d'un acteur ni celle d'un personnage ni celle d'un auteur ni même encore celle d'un hétéronyme³⁷. Et il ne s'adresse pas exclusivement au public, ni à un autre personnage, ni à aucune autre figure délimitée. Il s'agit d'y expérimenter un voyage qui part de nulle part et va dans l'inconnu. Qui va dans l'inconnu, l'infini de la mer, de l'âme, de la chair, de la langue, de la voix, des voix. Fernando Pessoa, en parlant de ses hétéronymes, dit « je ne change pas, je voyage ». Les voix de Fernando Pessoa, d' Alvaro de Campos, de Jean-Quentin Châtelain, de Claude Régy partent ensemble en voyage vers l'inconnu et nous proposent de nous y risquer.

14 Les hétéronymes qu'inventent Pessoa sont des pseudonymes qu'il utilise pour faire écrire un auteur fictif, possédant une vie propre imaginaire et un style littéraire particulier. *Ode Maritime* a été fictivement écrit par Alvaro de Campos.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

Sur Joyce :

DERRIDA Jacques, *Ulysse gramophone, oui-dire de Joyce*, éd. Galilée, 1987.

ELLMAN, *James Joyce I*

JOYCE James, *Ulysse*, éd. Folio/Gallimard, traduction August Maurel

JOYCE James, *Ulysse*, éd. Folio/Gallimard, traduction Jacques Aubert, 2004.

JOYCE James, *Stephen le héros*, éd. Folio/Gallimard

JOYCE Stanislaus, *Le gardien de mon frère*.

MACHEREY Pierre, « *Mythologisation du quotidien ou quotidianisation du mythe* », mai 2005

MICHAUD Ginette, SIMON Sherry, *Joyce*, éd. Le Castor Astral.

Sur la littérature :

BAKHTINE cité par Evelyne Grossman dans *Artaud/Joyce le corps et le texte*, éd. Nathan, 1996.

DUJARDIN Edouard, *Le monologue intérieur*, 1931

LEFEVRE Henri, *La vie quotidienne dans le monde moderne*, éd. Gallimard/Idées, 1968.

MESCHONNIC Henri, *Vivre poème*, éd. Dumerchez, 2006.

Sur le théâtre :

BANU Georges, « *Solitude du dos et frontalité chorale* », dans *Alternatives Théâtrales 76-77, Choralités*.

FOSSE Jon, *Vivre dans le secret*, L'arche Editeur, 2005.

LESCOT David, dans *Alternatives théâtrales 76-77 « Choralités »*, entretien page 98.

NOVARINA, « *La parole des auteurs* », dans *Alternatives théâtrales 45, « Le monologue »*.

QUIRICONI Sabine, « *Visages du monologue / l'adresse en question* », dans *Les voix de la création théâtrale, Claude Régy*.

REGY Claude, *Théâtre Oracle*, Théâtre/Public 189, Février 2008

RÉGY Claude, « *La communauté* », lors d'un entretien effectué le 8 mars 2001, retranscrit sur le site *Asile de nuit* de Arte.

RÉGY Claude, *L'Etat d'incertitude*, éd. Les Solitaires intempestifs, 2002

REGY Claude, *Théâtre Oracle*, Théâtre/Public 189, Février 2008

TACKELS Bruno, *Ecrivains de plateau V*, éd. Les solitaires intempestifs, 2009, page 10.

Sur les femmes :

HUSTON Nancy , *Mosaïque de la pornographie*, éd. Payot, nouvelle édition de 2004.

PINKOLA ESTÈS Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups*, éd. Grasset, Coll. Livre de Poche, 1995.