

la bête dans la jungle

la colline

théâtre national

d'après la nouvelle de **Henry James**
adaptation française **Marguerite Duras**
d'après l'adaptation théâtrale de **James Lord**

suivi de

la maladie de la mort

de **Marguerite Duras**

mise en scène **Célie Pauthe**

du 26 février au 22 mars 2015

Grand Théâtre

la bête dans la jungle

suivi de

la maladie de la mort

Sommaire

I. De *La Bête dans la jungle* à *La Maladie de la mort* :

“Mettre au-devant de la scène ce qui est hors champ”

1. Entretien entre Célié Pauthe et Laetitia Dumont Lewi
2. “Il n’est rien arrivé”, extraits des *Carnets de travail*
3. Extraits des pièces *La Bête dans la jungle* et *La Maladie de la mort*
4. Le projet scénographique

II. La nouvelle d’Henry James, l’adaptation théâtrale de Marguerite Duras

A. Intertextualité ou interférences

B. “L’adaptation dite”

1. “J’ai donc gardé le seul château de Weatherend”, par Marguerite Duras
2. “Au théâtre, c’est à partir du manque qu’on donne à voir”, par Sabine Quiriconi

C. Un imaginaire commun entre les deux auteurs

3. *Le 4^e marquis / La Maladie de la mort*
4. Extraits de *La Bête dans la jungle* et de *La Maladie de la mort*
5. Le bond du tigre de Bernard Terramorsi
6. Extrait de la *Divine Comédie* de Dante
7. Extraits de *La Bête dans la jungle* et de *La Maladie de la mort*

III. Biographies

Henry James

Marguerite Duras

Équipe artistique

La Bête dans la jungle

d'après la nouvelle de **Henry James**

adaptation française **Marguerite Duras**

d'après l'adaptation théâtrale de **James Lord**

suivi de

La Maladie de la mort

de **Marguerite Duras**

mise en scène **Célie Pauthe**

collaboration artistique **Denis Loubaton**

assistanat à la mise en scène **Marie Fortuit**

scénographie / costumes **Marie La Rocca**

assistée de **Jean-Baptiste Bellon**

lumières **Sébastien Michaud**

son **Aline Loustalot**

vidéo **François Weber**

coiffures et maquillages **Isabelle Lemeilleur**

avec

John Arnold, Valérie Dréville et Mélodie Richard

production **CDN Besançon Franche-Comté**

coproduction **La Colline – théâtre national**

Le spectacle a été créé le 15 janvier 2015 au CDN Besançon Franche-Comté.

Tournée 2015

les 2 et 3 avril 2015

Le Granit – Scène nationale, Belfort

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 27 – c.bordier@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. De *La Bête dans la jungle* à *La Maladie de la mort* : "Mettre au-devant de la scène ce qui est hors champ"

1. Entretien entre Célié Pauthe et Laetitia Dumont-Lewi

"Essayer quoi ? D'aimer."

Laetitia Dumont-Lewi : *La Bête dans la jungle* est d'abord une nouvelle d'Henry James, adaptée au théâtre par James Lord et deux fois réécrite en français par Marguerite Duras. Ton spectacle met la pièce en parallèle avec *La Maladie de la mort* : comment as-tu abordé ces différentes strates textuelles ?

Célié Pauthe : J'ai d'abord découvert la nouvelle de James, dont la lecture a été un grand choc. L'impression d'avoir affaire à un précipité autant littéraire que philosophique sur le sens de la vie, le narcissisme, l'amour perdu, infiniment énigmatique. Un de ces livres qu'on n'oublie pas, qui ne vous laissent pas tranquille avant d'aller y voir de plus près. Quelque temps plus tard, en découvrant l'adaptation de Duras, j'ai été saisie par le travail de condensation autour des deux figures de John Marcher et Catherine Bertram. Alors que, dans la nouvelle, on est beaucoup plus proche de l'intériorité masculine, dans l'adaptation théâtrale, c'est vraiment la relation entre les deux qui devient protagoniste, tout en conservant son caractère profondément énigmatique. Je me suis donc intéressée à Duras, en particulier à ses œuvres des années quatre-vingt, contemporaines du moment où elle écrit cette seconde version de *La Bête dans la jungle* pour Alfredo Arias. J'ai alors relu *La Maladie de la mort* et j'ai été très frappée par un certain nombre de motifs : l'enfance, les pleurs, l'automne. Dans *La Bête*, beaucoup de thèmes durassiens sont déjà très présents, et il me semble que l'adaptation théâtrale procède plutôt par absorption de thèmes jamesiens : dans cette idée que l'absence d'histoire est l'histoire en elle-même, dans le principe de l'attente comme moteur et motif de l'écriture, dans le thème du désir et de l'effroi que constitue la femme pour l'homme. Les deux textes parlent de ce qu'on pourrait appeler une carence, une déficience pathologique du cœur, qui prend la forme d'une anesthésie du désir, d'un froid intérieur dont les deux figures masculines – interprétées par John Arnold – sont paradoxalement les victimes et contre lesquels elles luttent, à leur manière, aveuglément, de toutes leurs forces. Ce qu'il y a de bouleversant, c'est que cette anesthésie est au fond proportionnelle à la conscience refoulée de la violence du sentiment amoureux, à sa brutalité, à sa démesure, à la dévastation, à la dissolution, à la brûlure, à la peur de la perte de soi auxquels l'amour expose.

L. D.-L. : Comment penses-tu l'articulation entre les deux textes ?

C. P. : *La Maladie de la mort* pourrait avoir lieu dans les quelques fractions de secondes du cerveau de John Marcher à la fin de l'épilogue, comme une illumination, comme la radiographie d'une expérience psychique que le théâtre rendrait réelle, une sorte d'ultime épreuve. En faisant se heurter ces deux textes, on met sur le devant de la scène tout ce qui est hors champ, tout ce qui est tu dans *La Bête dans la jungle* : un lit, un corps féminin offert, l'épreuve de la sexualité.

Pour moi, même si je n'ai jamais envisagé que la même actrice puisse interpréter les deux rôles féminins, ce choc entre deux textes est aussi un rêve à travers la présence de Valérie Dréville dans *La Maladie de la mort*. Marguerite Duras imagine cette expérience théâtrale entre un homme et une jeune femme, la femme disant son texte de mémoire et l'homme le lisant. Le texte est écrit à la deuxième personne du pluriel et le plus souvent au conditionnel, mais à deux reprises, un "je" se fait entendre, qui n'appartient ni à l'homme, ni à la jeune femme. J'ai imaginé que le théâtre

pouvait permettre de faire apparaître cette instance de l'écriture, ce "je" qui propose ce conditionnel hypothétique qui est comme la naissance de toute forme de fiction, la nécessité vitale du recours à l'imaginaire, comme le jeu des enfants.

L. D.-L. : Est-ce que c'est à cela que tu fais allusion quand tu parles du motif de l'enfance ?

C. P. : Dans *La Bête dans la jungle*, Catherine Bertram rappelle à John Marcher le secret qu'il lui avait confié dix ans plus tôt en disant "Vous m'avez dit que depuis votre plus tendre enfance, vous aviez, au plus profond de vous, la conviction d'être réservé à un sort rare et mystérieux." L'énigme a donc son origine dans l'enfance la plus reculée, et l'invention de la bête serait alors un mécanisme psychique de protection. C'est cet auto-oracle qui m'intéresse : sur quelle douleur enfouie est-ce que c'est venu se construire ? Sur quel traumatisme refoulé ? C'est comme si cette bête dans la jungle était une invention de survie, mais qui empêche la vie, comme un pansement sur une plaie, qui permet la cicatrisation mais qu'on ne peut plus enlever... Et, à la fin de *La Maladie de la mort*, alors que l'homme tente désespérément d'interroger la jeune femme sur les échappatoires possibles à sa maladie – pourquoi ne peut-il aimer ? Pourquoi ne peut-il être aimé ? – ; alors qu'il est pris de panique devant les condamnations qui tombent sur sa tête par la bouche de cette jeune femme devenue une sorte de Pythie qui seule sait de nous ce qu'on ignore – il se met à vouloir lui raconter l'histoire d'un enfant, qu'il voudrait crier mais dont lui-même ne se souvient pas. Comme s'il y avait, à la naissance de tout, une chose totalement nouée au point de ne pas pouvoir être transmise. Une faille au commencement, un cauchemar d'enfant, une scène originelle dont on ne s'est jamais sauvé, sur laquelle on n'a pas prise et qui ne cesse de se rejouer.

L. D.-L. : Dans *La Maladie de la mort*, la jeune femme a donc un rôle d'oracle, tandis qu'il y aurait un auto-oracle dans *La Bête* : dans ce cas, quel est le rôle de Catherine ?

C. P. : Chez Henry James, Catherine appartient à une constellation de personnages féminins pour lesquels il parle d'"intensité de fidélités", et elle rejoint en cela les grandes héroïnes durassiennes. Marguerite Duras dit : "Toutes les héroïnes de mes films et de mes livres sont comme des sœurs d'Andromaque, de Phèdre, de Bérénice, martyrs d'un amour qui les submerge jusqu'à atteindre le sacré". Catherine accepte de vouer son destin à celui de John Marcher et de devenir la compagne d'une vie qui ne se vivra que sur le mode de l'attente. Il y a dans ce pacte quelque chose d'aussi diabolique que sacré, qui lui confère l'absolu des grandes héroïnes tragiques. Elle place ce pacte au-delà de tout, au-delà de son existence personnelle, au-delà de toute forme d'injonction sociale. "Une vie, comme on dit. Vous croyez que l'on puisse décider d'une vie comme on veut ?", dit-elle. La vie ne vaut d'être vécue, pour Catherine, que sur le mode de la passion, de l'engagement de tout son être, se livrant elle-même corps et âme au destin qui les a réunis.

Dans le spectacle, la présence féminine qui accompagne l'homme dans *La Maladie de la mort*, au-delà de celle de la jeune femme, jouée par Mélodie Richard, peut aussi être pensée comme l'ange de Catherine Bertram. La dernière phrase de Catherine, dans *La Bête dans la jungle*, est "Si je le pouvais je vivrais encore pour vous, mais je ne le peux plus".

De l'amour de Valérie Dréville pour la *Divine Comédie*, nous avons gardé l'idée d'un ange de Catherine qui serait comme un Virgile accompagnant son Dante dans une épreuve hautement périlleuse mais nécessaire. De ce point de vue, j'ai du mal à penser l'ensemble comme un diptyque : c'est un long voyage à travers l'apprentissage d'aimer.

2. "Il n'est rien arrivé", extraits des *Carnets de travail*

(Les termes en italiques suivis d'un astérisque sont en français dans le texte original.)

À propos de *La Bête dans la jungle*

Lamb House, 27 août 1901. En attendant, il y a quelque chose d'autre – une très mince *fantaisie** probablement – dans une petite idée qui me vient d'un homme de plus en plus hanté par la peur, durant toute sa vie, que *quelque chose lui arrive bientôt* : il ne sait pas vraiment quoi. Sa vie *paraît* sûre et ordonnée, ses actes et ses possibilités (comme *résultat* de sa peur) sont largement réduits et entravés, si bien que les années passent et que le coup ne tombe pas. Pourtant "Ça va se produire, ça peut encore se produire", se trouve-t-il croire – et il le dit en fait à quelqu'un, quelque deuxième conscience dans l'anecdote. "Ça se produira avant ma mort ; je ne mourrai pas sans ça." Finalement je pense qu'il faut que ce soit *lui* qui comprenne – et non la deuxième conscience. Cette "deuxième conscience" ne doit-elle pas être une femme, et est-ce que ce ne doit pas être elle qui l'aide à comprendre ? Elle l'a toujours aimé – cela, pour la "joliesse" de l'histoire, et, comme il économise, protège, exempte sa vie (vraiment toujours à cause et *en faveur* de sa peur), il ne l'a jamais su. Elle lui plaît, il lui parle, il se confie à elle, il la voit souvent – *la côtoie** mais ne devine pas sa passion cachée. Elle, durant tout ce temps, voit la vie de son ami telle qu'elle est. C'est à elle qu'il confie sa peur – oui, elle est la "deuxième conscience". D'abord, elle le plaint pour son sentiment de peur, elle est tendre, rassurante, protectrice. Puis elle discerne, je l'ai dit, la vérité en lui, elle est *lucide*, mais sans rien en dire. Les années passent et *elle voit que rien ne se produit*. Enfin, un jour, ils regardent en quelque sorte la chose en face, et alors elle parle. "Elle s'est produite, cette grande chose dont vous aviez le pressentiment et dans la peur de laquelle vous avez toujours vécu – elle vous est arrivée." Il s'étonne – quand, comment, qu'est-ce que c'est ? "Ce que c'est ? Eh bien, c'est que *rien* n'est arrivé !" Puis, plus tard, je pense, pour continuer la joliesse, il faut que lui-même voie, qu'il comprenne. Elle l'a toujours aimé – et cela, c'est quelque chose qui aurait pu se produire. Mais c'est trop tard – elle est morte. C'est du moins ce qu'il conclut par la suite, après un intervalle, je pense, après la mort de son amie. Elle est mourante, ou malade, quand elle lui dit cela. Mais sur le moment il ne comprend pas, il ne voit pas – pas plus loin que de reconnaître tristement avec elle que ça peut très bien être ça : que rien n'est arrivé. Il revient ; elle n'est plus là : elle est morte. Ce qu'elle lui a dit, par sa justesse, a en quelque sorte créé en lui un plus grand besoin d'elle, et proprement un plus grand désir d'elle. Mais elle n'est plus là, il l'a perdue, et *alors* il voit tout ce qu'elle a voulu dire. Elle l'a aimé. (Le lecteur doit le comprendre à ce moment-là.) Avec ses craintes et ses viles précautions, il ne s'en était pas aperçu. C'était cela qui aurait pu arriver, et, ce qui est arrivé, c'est que ça n'est pas arrivé.

Henry James

The Complete Notebooks of Henry James, trad. Jean Pavans, ed. De L. Edel et L. H. Powers, Oxford University Press, 1987

3. Extraits des pièces *La Bête dans la jungle* et *La Maladie de la mort*

Extrait 1 :

La Bête dans la jungle, Éditions de Minuit, p. 17-20

John : Vous habitez ici ?

Catherine : Oui, la marquise est ma grand-tante. Et puis souvent je montre la maison à des invités qui ne la connaissent pas encore.

John : Comme moi.

Catherine : Oui, comme vous.

Les deux acteurs apparaissent en oblique, à ce moment-là ils deviennent visibles.

John : Ça ne vous ennuie pas à la longue ? De faire visiter les choses, toujours les mêmes...

Catherine : Pas toujours, pas toujours, non...

John : Vous savez, pendant le déjeuner j'ai eu cette impression que vous n'étiez pas simplement invitée, comme les autres, mais que vous apparteniez à la maison en quelque sorte, mais nous n'avons pas eu l'occasion de parler pendant ce déjeuner.

Catherine : Non.

John : Est-ce qu'il y a longtemps que vous habitez ici ?

Catherine : Un peu plus de quatre ans.

John : Ah oui...

Catherine : Et vous c'est votre premier séjour dans la région ?

John : Oui. (*Un temps.*) J'ai eu aussi une autre impression en vous regardant pendant le déjeuner, une impression bien plus étrange... plus troublante...

Catherine : Vraiment ?

John : Oui mais... cela ne doit rimer à rien...

Catherine : Nous allons rejoindre les autres, si vous voulez.

John : Ils doivent être trop loin de nous maintenant.

Catherine : Oui. Vous avez remarqué, on n'entend plus rien... Vous savez il y a des pièces à n'en plus finir vous n'avez pas tout vu encore. Voulez-vous continuer ? (*Un temps.*) Vous êtes distrait maintenant. Je vous disais qu'il y avait des choses fascinantes ici, et que j'avais quelquefois l'impression qu'on pourrait passer sa vie à les voir, à les regarder, sans jamais les connaître, qu'elles sont inconnaisables.

John : Mais vivre ici toujours, ce n'est pas un peu difficile à supporter à la longue ?

Catherine : Sans doute oui, mais ce n'est pas de ça dont je voulais vous parler...

Pas de réponse de John.

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

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

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

John : Vous le croyez ?

Catherine : Oui. Par exemple ce portrait... le portrait de cet homme, si chaque fois que je le regardais j'apercevais en toute lumière le quatrième marquis en proie à son terrible destin, eh bien je crois que je finirais par en mourir... donc, moi, je ne regarde jamais vraiment le quatrième marquis de Weatherend...

John : Oui, je comprends oui... Vous savez cette impression dont je vous parlais, cette impression que j'ai eue pendant le déjeuner mais qui sans doute ne doit rimer à rien enfin, voilà... je voulais vous demander ça... est-ce que nous ne nous sommes pas déjà rencontrés ?

Catherine : Oui.

John : Je le savais, voyez, j'en étais sûr...

Catherine : Oui nous nous sommes déjà rencontrés, c'est vrai.

John : J'en étais sûr... Et maintenant, maintenant que nous parlons et que j'entends votre voix je me souviens de tout. Où était-ce ? (*Un temps.*) C'était en Italie, il y a des années...?

Catherine : C'est ça.

John : Vous voyez je me souviens. C'est extraordinaire à quel point...

Catherine : Eh bien je vous avoue que je suis un peu déroutée.

John : Pourquoi ?

Catherine : J'étais sûre que vous aviez tout oublié.

John : Mais non. Pourquoi ? Pourquoi avez-vous cru que j'avais une si mauvaise mémoire ?

Catherine : Oh ce n'est pas ça, non. C'est que je ne me souvenais pas... enfin, je n'aurais jamais imaginé avoir fait sur vous une impression qui aurait pu vous revenir à la mémoire des années plus tard.

John : Vous vous êtes trompée, vous voyez, vous vous êtes trompée tout à fait, car je me souviens de vous, parfaitement, à présent, de tout. (*Un temps.*) Mais dites-moi, si je ne vous avais rien dit, si je n'avais pas osé vous poser cette question, est-ce que vous l'auriez fait, vous, puisque vous, vous vous souveniez... ? Est-ce que vous auriez parlé de cette rencontre ?

Catherine : Je ne sais pas, à vrai dire je ne peux pas vous répondre... Peut-être oui mais peut-être pas... Ce que je désirais surtout c'était de vous laisser l'occasion de vous souvenir, vous... seul.

Extrait 1 :

La Maladie de la mort, Éditions de Minuit, p. 15-18

Peut-être prenez-vous à elle un plaisir jusque-là inconnu de vous, je ne sais pas. Je ne sais pas non plus si vous percevez le grondement sourd et lointain de sa jouissance à travers sa respiration, à travers ce râle très doux qui va et vient depuis sa bouche jusqu'à l'air du dehors. Je ne le crois pas.

Elle ouvre les yeux, elle dit : Quel bonheur.

Vous mettez la main sur sa bouche pour qu'elle se taise, vous lui dites qu'on ne dit pas ces choses-là.

Elle ferme les yeux.

Elle dit qu'elle ne le dira plus.

Elle demande si eux ils en parlent. Vous dites que non.

Elle demande de quoi ils parlent. Vous dites qu'ils parlent de tout le reste, qu'ils parlent de tout, sauf de cela.

Elle rit, elle se rendort.

Quelquefois vous marchez dans la chambre autour du lit ou le long des murs du côté de la mer.

Quelquefois vous pleurez.

Quelquefois vous sortez sur la terrasse dans le froid naissant.

Vous ne savez pas ce que contient le sommeil de celle-là qui est dans le lit.

De ce corps vous voudriez partir, vous voudriez revenir vers le corps des autres, le vôtre, revenir vers vous-même et en même temps c'est de devoir le faire que vous pleurez.

Elle, dans la chambre, elle dort. Elle dort. Vous ne la réveillez pas. Le malheur grandit dans la chambre en même temps que s'étend son sommeil. Une fois vous dormez sur le sol au pied de son lit.

Elle se tient toujours dans un sommeil égal. De dormir si bien il lui arrive de sourire. Elle ne se réveille que lorsque vous touchez le corps, les seins, les yeux. Il lui arrive aussi de se réveiller sans raison, sauf pour vous demander si c'est le bruit du vent ou celui de la marée haute.

Elle se réveille. Elle vous regarde. Elle dit : La maladie vous gagne de plus en plus, elle a gagné vos yeux, votre voix.

Vous demandez : Quelle maladie ?

Elle dit qu'elle ne sait pas encore le dire.

4. Le projet scénographique

Le travail scénographique de Marie La Rocca à la fois intimiste et minimaliste s'est inspiré des peintures de Vilhelm Hammershøi.

Vilhelm Hammershøi est un peintre danois comptant parmi les talents les plus originaux de ce siècle et icône nationale au Danemark. Né en 1864 à Copenhague (Danemark) et mort en 1916.

Célèbre pour ses tableaux d'intérieur énigmatiques représentant des pièces souvent vides, parfois habités par des personnages féminins perdus dans une profonde réflexion, souvent vus de dos, tournés vers des murs clairs et nus, réalisés dans une gamme de tons de gris ou de brun très restreinte. Il peignit également des paysages, des portraits, et des architectures, qui tous baignent dans une atmosphère étrange, irréelle, dénuée de toute action ou d'anecdote, sorte de Vermeer mélancolique évoquant le vide.

www.artliste.com



Intérieur Strangade, 1903



photo de répétition de *La Bête dans la jungle*



De Høje Vindue, 1913



photo de répétition de *La Bête dans la jungle*



Les portes ouvertes, 1905



photo de répétition de *La Maladie de la mort*

II. La nouvelle d'Henry James, l'adaptation théâtrale de Marguerite Duras

A. Intertextualité ou interférences

Henry James occupe une place dans l'œuvre de Marguerite Duras et une place très particulière. Deux de ses nouvelles, ont été en quelque sorte assimilées, absorbées par elle.

Je suis peut-être une chambre d'écho

Duras n'emploie pas le mot savant d'intertextualité, mais désigne de façon plus concrète ce travail de "déconstruction-reconstruction" :

Je fais mes livres avec les autres. Ce qui est un peu bizarre, c'est cette transformation que ça subit peut-être, ce son que ça rend quand ça passe par moi, mais c'est tout. [...] Simplement, moi, je suis peut-être une chambre d'écho.⁴ Les termes qu'elle choisit "sons", "échos", nous invitent à considérer l'intertextualité durassienne comme une dimension musicale plus que linguistique. Ce que M. Duras retient des textes d'autrui, ce serait peut-être (si j'ose dire) l'air plus que la chanson, la mélodie plutôt que les paroles. À son tour le lecteur (la lectrice) est tenté de devenir "chambre d'échos", ou, si l'on préfère le terme proustien : "caisse de résonance".⁵

Une histoire qui n'advient pas

Dans ces "adaptations" relativement fidèles se manifestent "d'étranges omissions, inversions et violations textuelles"⁶ qui aboutissent (selon Williams) à une "introjection fantasmatique de l'autre"⁷, en somme pour parler en images plus durassiennes à une "digestion", comme celle du boa "aussi parfaite que l'absorption de l'eau par les sables brûlants du désert"⁸. Adapter James, pour Duras, c'est en faire du Duras. Comme l'écrit Gilles Costaz : "Le cadre est de James, la toile de Duras"⁹.

[...]

C'est donc la femme-écrivain qui parle à son jeune compagnon de leur amour qui n'a pas été vécu :

Ça doit vous traverser la tête quelquefois, que peut-être vous m'aimez. Ou plutôt que, dans le sentiment que vous éprouvez pour moi, quelquefois il pourrait y avoir des traces de cet amour, si impossible que ça puisse paraître [...]. La connaissance de l'histoire, vous la posséderez comme les héros d'Henry James quand elle sera terminée. Le sentiment, vous en apprendrez l'existence de l'extérieur de votre vie. Ce sera très long avant d'arriver à votre conscience. Tout sera modifié autour de vous, et vous, vous chercherez encore pourquoi. Vous ne reconnaîtrez plus rien. Vous ne saurez plus rien. Jusqu'au jour où cette situation, vous la transformerez à votre tour dans un livre.¹⁰

⁴ M. Duras et X. Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 217, 218.

⁵ M. Proust, *La Bible d'Amiens : Pastiches et Mélanges*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 76 : "J'ai essayé de pourvoir le lecteur comme d'une mémoire improvisée où j'ai disposé des souvenirs des autres livres de Ruskin – sorte de *caisse de résonance* où les paroles de *La Bible d'Amiens* Pourraient prendre quelque retentissement en y éveillant des échos fraternels".

⁶ J. S. Williams, *The Erotics of Passage, Pleasure, Politics, and Form in the Later Work of Marguerite Duras*, Liverpool University Press, 1997, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ M. Duras, "Le Boa", *Des journées entières dans les arbres*, Paris, Gallimard, 1954, 1988, p. 101.

⁹ G. Costaz, "Théâtre : la plainte-chant des amants", *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 60.

¹⁰ *Ibid.*, p. 137 et 138

On croirait lire un résumé de *La Bête dans la jungle* ! Tout se passe comme si les intrigues de James avaient explosé en motifs dispersés que M. Duras réorganise à sa manière. Ainsi l'histoire englobante serait surtout un écho de *La Bête dans la jungle*. Une histoire "qui n'advient pas", intensément frustrante, tant pour le personnage que pour le lecteur :

"On sera beaucoup venu à Quilleboeuf cet été.

Beaucoup. Vous savez pourquoi ça nous plaît à ce point ? Je ne le sais pas.

Je le sais un peu, mais le savoir complètement, c'est impossible.

C'est vrai que c'est impossible. Quelque chose qui est là en plein visage, qui vous aveugle et qu'on ne voit pas."¹¹

C'est dans ce schéma d'attente vaine, dans cette habile inscription du manque et du leurre, que se rencontrent Duras et James, bien au-delà du seul roman d'*Emily L.* Ainsi, Susan Cohen montre de façon convaincante, dans "The Beast and the jungle : longing, learning, loving and luck in Marguerite Duras's "Le Boa"¹², comment "Le Boa"¹³, nouvelle qui date de 1954, s'éclaire par une lecture en parallèle avec *La Bête dans la jungle*. Ce qu'apprend la jeune fille dans "Le Boa", c'est à "éviter la plus désastreuse erreur, celle de manquer entièrement sa vie, en manquant la forêt et ses bêtes"¹⁴. En manquant aussi l'Autre. "Il faut toujours tout risquer", disait Duras¹⁵ qui donnait à ses jeunes héroïnes le goût de la "sauvagerie" et de la liberté. Non sans quelques erreurs de parcours. Comme celle sur laquelle pleure "la petite", à la fin de *L'Amant* :

"Et la jeune fille s'était dressée comme pour aller à son tour se tuer, se jeter à son tour dans la mer et après elle avait pleuré parce qu'elle avait pensé à cet homme de Cholen et elle n'avait pas été sûre tout à coup de ne pas l'avoir aimé d'un amour qu'elle n'avait pas vu parce qu'il s'était perdu dans l'histoire comme l'eau dans le sable et qu'elle le retrouvait seulement maintenant à cet instant de la musique jetée à travers la mer."¹⁶

Mais cette erreur et ce ratage sont plus souvent le fait des hommes, comme dans *La Maladie de la mort* : "Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu"¹⁷.

Vous avez peur ?

La métaphore jamesienne de la Bête prête à bondir suggère la menace terrible d'une "catastrophe" qui place toute l'attente – donc toute la vie – sous l'emprise d'une peur innommable et enferme John Marcher dans une solitude radicale. "Vous avez peur ?", répète Catherine avec insistance¹⁸, à la fin du deuxième tableau.

Et c'est la mention de cette "peur" qui sert de transition avec le troisième tableau : "Je me souviens, nous avons aussi parlé de la peur"¹⁹. Cette bête peut bien sûr être interprétée de bien des manières. Duras écrit dans une didascalie à propos du dernier tableau, au décor "extrêmement dégradé" :

Deux solutions se proposent :

ou bien Catherine est absente

ou bien au contraire, elle est au milieu du décor. Allongée, très pâle, très blanche, quasiment morte. Comme si elle avait été "la bête", comme si la bête avait été tuée en quelque sorte. Par le narcissisme de John Marcher.²⁰

¹¹ *Ibid.*, p. 62.

¹² S. Cohen, *Lectures Plurielles*, op. cit. pp. 35-55.

¹³ M. Duras, "Le Boa", *Des journées entières dans les arbres*, 1954, Paris, Gallimard, 1982.

¹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁵ Citée dans M. Manceaux, *L'Amie*, Paris, Albin-Michel, 1997, p. 117.

¹⁶ M. Duras, *L'Amant*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 183.

¹⁷ M. Duras, *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit, 1982, p. 57.

¹⁸ M. Duras, *Théâtre III*, p. 31-32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 54.

Elle donne ainsi une dimension "féministe" à la pièce : c'est bien la femme qui suscite, chez l'homme, cette peur irréprouvable.

L'image dans le tapis

Pour mettre un terme à cette promenade (inachevée) dans l'espace où Marguerite Duras rencontre Henry James, cette zone d'interférences – à sens unique –, j'emprunterai une métaphore à une autre nouvelle du même Henry James, *L'image dans le tapis*. La nouvelle raconte aussi l'histoire d'une frustration, une histoire qui "n'advient pas". Elle est une allégorie des rapports entre l'écrivain et ses critiques, entre le texte "littéraire" et ses commentaires. Car le critique, d'ailleurs sous l'instigation de l'auteur même, use sa vie à chercher "l'idée générale, l'image dans le tapis, le fil qui relie les perles". C'est-à-dire une formule cachée, abstraite de l'œuvre, et qui exprimerait mieux qu'elle son sens "profond". Formule qui, heureusement, reste toujours insaisissable. Comme le reste d'ailleurs pour nous, pauvres lecteurs, un intertexte d'autant plus glissant et protéiforme, qu'il met en jeu un écrivain particulièrement expert en secrets et mystères.

Madeleine Borgomano

"Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis", in *Les Lectures de Marguerite Duras*, Textes rassemblés par Alexandra Saemmer et Stéphane Patrice, Éditions P.U.L., p. 81-92

B. "L'adaptation dite"

1. "J'ai donc gardé le seul château de Weatherend", par Marguerite Duras

C'est James Lord qui a eu l'idée de faire une adaptation théâtrale de la nouvelle de Henry James, *The Beast in the Jungle*. En 1962, une fois cette adaptation faite, il m'a demandé d'y travailler. Mon travail a surtout porté sur l'écriture de l'adaptation. Cette première adaptation a été jouée en septembre 62 à l'Athénée par Loleh Bellon et Jean Leuvrais dans une mise en scène de Jean Leuvrais. La critique a été très bonne. Je crois me souvenir que la pièce a été jouée pendant plusieurs mois, mais qu'elle n'a pas eu l'audience qu'elle vient d'avoir lors de sa reprise avec Delphine Seyrig et Sami Frey dans la mise en scène de Alfredo Rodriguez Arias en avril 81 au théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis.

Je crois que cette fois-ci James Lord ne tenait pas beaucoup à revoir l'adaptation de la nouvelle de James. Son désir reste d'ailleurs de conserver notre adaptation commune de 62 pour la version anglaise de la pièce. J'ai personnellement voulu essayer de reprendre l'écriture de l'adaptation de 62 parce qu'elle m'avait semblé un peu laborieuse à la relecture. J'ai fait part de ce désir à R. Arias. Il est venu avec des amis et devant eux j'ai fait ce que j'appelle une lecture à voix découverte, c'est-à-dire une refonte des propos en une écriture lâchée, parlée. Cette lecture a été enregistrée, elle a été ensuite entendue par Delphine Seyrig et Sami Frey. Et d'un commun accord Alfredo Rodriguez Arias, Delphine Seyrig et Sami Frey ont choisi cette adaptation seconde que j'appelle adaptation dite.

De plus, j'ai supprimé un décor – celui de l'appartement de Catherine Bartram à Londres – et un personnage, la gouvernante de Catherine à Londres. C'était simple à faire. Il suffisait de faire dire par Catherine au cours de la pièce qu'elle ne quitterait pas le château de sa tante après la mort de celle-ci. J'ai eu beau essayer d'envisager toutes les conséquences de cette suppression du deuxième décor, je n'ai jamais trouvé de raison sérieuse de le maintenir. Tout au contraire. Pour tout dire j'ai toujours cru que Henry James avait gardé ce deuxième temps à Londres pour

confronter l'histoire d'amour avec un extérieur dangereux pour elle, la grande ville, pour en éprouver la fidélité, la profondeur. Or justement, ici, il ne s'agissait pas, quant à moi, d'une histoire susceptible d'être atteinte par l'extérieur du moment qu'elle n'advenait jamais et qu'elle se tenait tout au long de sa durée dans son état d'enfance, "à venir".

J'ai choisi de ne pas faire migrer l'histoire à Londres, mais au contraire de la garder là où elle avait commencé, enfermée dans le château de Weatherend. De façon que ce soit aussi ce décor qui témoigne du temps qui passe entre Catherine et John.

J'ai donc gardé le seul château de Weatherend.

Il y a six tableaux dans la pièce. Voici donc les six états du château de Weatherend depuis le début de l'histoire entre John et Catherine jusqu'à la mort de celle-ci. C'est à partir de ces différents états d'un lieu unique que Roberto Plate a fait l'inoubliable décor de *La Bête* dans la jungle.

[...]

J'avais trouvé toujours un peu gênante l'irruption d'une gouvernante entre les amants du texte de James. Cette fois-ci je l'ai trouvée inutile. Et même plus. J'ai trouvé que le souci réaliste de James, d'accuser la gravité de la maladie de Catherine en lui adjoignant une sorte d'infirmière, obscurcissait la découverte, l'éclat de la découverte de ce que l'on peut appeler celle de la passion de John par lui-même. J'ai eu aussi la tentation au cours de ce travail, par moments, de dénoncer la monstrueuse naïveté de John Marcher, naïveté qui frôle une carence pathologique de l'imaginaire ou, si l'on veut, une bêtise du cœur. Mais j'ai découvert qu'il s'agissait là d'une indigence très fréquente chez ces hommes de l'ancien-récent temps qui étaient occupés d'eux-mêmes jusqu'à en commettre parfois le meurtre de l'autre, la femme ou l'enfant, meurtre qu'ils ne voyaient pas. Cette généralité innocentait John Marcher.

Marguerite Duras

in *Henry James*, revue trimestrielle *L'ARC* n° 89, Éditions LE JAS, 1983, p. 100-102

2. "Au théâtre, c'est à partir du manque qu'on donne à voir"

[...]

Le théâtre de Marguerite Duras se définit à partir d'un refus de la représentation et des conventions dramatiques. En repassant par le roman – mais un roman lui-même structurellement réinventé – l'écrivain trouve les moyens d'une mise en crise du drame qu'elle n'est ni la seule ni la première à activer et qui se nourrit de rencontres avec les praticiens, eux-mêmes héritiers de la fracture opérée, à la fin du XIX^e siècle, dans l'histoire du théâtre. Duras signe une œuvre hybride, animée par un principe de déconstruction et de déréalisation, dont la fragmentation et le ressassement sont les outils. Le devenir scénique dépend de ce geste – de morcellement et de reprise, par lesquels s'effondre, à l'intérieur de l'œuvre, le devenir formel de l'histoire. Alors peut émerger le drame de l'écrit en train de se faire. Ce qui appelle la scène dans le texte, ouvre celui-ci aux réalisations virtuelles et donc le déborde, renvoie au point où l'écriture travaille elle-même à son impossibilité. Tout texte soucieux de sa propre disparition a vocation théâtrale.

Sabine Quiriconi

"M. D. : Théâtre", in *Duras*, Éditions de L'Herne, 2005, p. 173-174

C. Un imaginaire commun entre les deux auteurs

L'adaptation théâtrale de *La Bête dans la jungle* par Marguerite Duras a donné lieu à plusieurs commentaires. Yves Clavaron souligne la proximité de certains motifs propres à l'imaginaire de James et de Duras.

1. "Le 4^e marquis" / "La Maladie de la mort"

Le 4^e marquis :

Marguerite Duras, experte en adaptations et transpositions en tous genres, a travaillé à deux reprises sur cette nouvelle de James : en 1962, avec James Lord, puis en avril 1981, où elle revient sur son premier essai pour le réécrire. [...] Par son travail sur l'espace, Duras représente assez fidèlement le thème central de la nouvelle, la marche vers la mort d'une relation jamais advenue. Mais elle apporte un symbole supplémentaire, à travers le portrait du quatrième marquis de Weatherend, dont il n'est pas question dans la nouvelle de James. [...] Il s'agit du quatrième marquis de Weatherend, peint par Van Dyck, présenté comme un partisan de Cromwell. C'est le modèle de l'homme convaincu et fidèle à ses engagements, dont Catherine fait un idéal pour John. [...] John Marcher, par son incapacité à agir, paraît plutôt constituer le contretypé de l'aristocrate révolté et révolutionnaire. Le quatrième marquis est celui qui est allé jusqu'à la transgression pour ses convictions tandis que le héros, enfermé dans l'abstention, n'a jamais commencé à vivre. [...] Le tableau apparaît à la fois comme une métaphore du destin de John, une toile prophétique de l'histoire, une révélation aveuglante et médusante dont Catherine dit ne pouvoir soutenir le spectacle. À travers la reprise décalée du thème de l'échec par le tableau qu'elle a inventé, Marguerite Duras met en valeur un des motifs fondateurs de son œuvre, celui de l'homme blessé par la vie et incapable de sortir de soi pour aimer, un homme qui a perdu l'intelligence de l'amour. Cette impossibilité d'aimer n'est pas d'essence romantique ou même psychologique, mais relève d'une carence ontologique. [...]

La Maladie de la mort :

[...] La maladie de la mort est sans doute l'équivalent d'une mort dans la vie pour le John Marcher de James, "l'homme à qui rien ne devait jamais arriver", tandis qu'on pourrait parler d'une mort qui se vit pour les héros de Duras. En effet, du fond de son sommeil mystérieux qui constitue son mode de vie, l'héroïne durassienne amène l'homme à une existence paradoxale : elle suscite en lui le mouvement de la vie, l'âme, tout en secrétant la maladie de la mort. Le héros durassien s'active dans le tombeau que la femme édifie autour de lui tandis que le héros jamesien, enfermé dans son interminable attente, précipite la femme dans la tombe, où il vit déjà lui-même. Par son travail dramaturgique sur le texte de James, Marguerite Duras met en valeur et isole un couple qui forme une communauté, sinon inavouable du moins inavouée. Elle rencontre ainsi un motif qui lui est cher, notamment dans les années 1980, l'homme irrémédiablement séparé du féminin. Cependant, le désir existe et circule chez les héros durassiens, même s'ils forment une communauté négative, sorte de prison, organisée par l'un, consentie, par l'autre. En revanche, le désir ne se découvre qu'à la fin de la nouvelle de James, lorsque John Marcher se jette sur la tombe de May, pour échapper au bond de la bête. C'est-à-dire que le désir est identifié, et bloqué en même temps, par la mort. La "Bête tapie dans la jungle" et la "maladie de la mort" constitueraient l'envers et l'endroit d'une même frustration, le signe négatif ou

positif d'une communauté sans communion, une mort dans la vie ou une mort qui se vit [...]. De cette tension naît chez James et Duras un flux d'écriture aimanté par un désir perpétuellement hors d'atteinte, et enfermé dans un ressassement qui en dénonce l'aporie.

Yves Clavaron

"L'adaptation théâtrale de *La Bête dans la jungle* de Henry James par Marguerite Duras : une figure de l'homme blessé ou *La Maladie de la mort*", in *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*, textes réunis et présentés par Chantai Foucrier et Daniel Mortier, Publications de l'université de Rouen, 1999, p. 267-273.

2. Extraits de *La Bête dans la jungle*

p. 35-37

Catherine : Une vie, comme on dit. Vous croyez que l'on puisse décider d'une vie comme on le veut ?

John : Non, bien sûr. Mais des choses, des accidents, des aventures, peuvent vous arriver à vous aussi comme il m'en arrive à moi – agréables, désagréables, différentes de la nôtre, sérieuses, oui. Oui pourquoi pas – il ne faut pas que j'oublie cette éventualité, je suis votre ami.

Catherine : Justement, du moment que vous êtes mon ami, n'est-ce pas à vous de savoir ce qui pour moi est le plus important? Qu'est-ce que vous aimeriez que je vous dise à ce propos ?

John : Je ne sais pas. Avant de vous connaître je croyais que j'étais le moins égoïste des hommes, je croyais que je portais mon angoisse avec une certaine discrétion, que je me taisais bien, que je n'en laissais voir rien, non, pas le moindre signe. Je vivais dans ce souci d'épargner aux autres la curiosité pénible de ce phénomène, un homme hanté.

Catherine : John.

John : J'ai beaucoup pensé à ce qui existe entre nous Catherine, à notre amitié, à cette intimité... Elle s'est mise à exister d'un coup après cette réception, ici, à Weatherend, cet après-midi d'automne. Elle a été immédiatement plus forte que nous, elle s'est imposée immédiatement, malgré nous peut-être...

Catherine : Je ne crois pas que ce soit malgré nous.

John : Peu importe. Maintenant il n'y a plus rien à faire, même si j'en avais le désir, je ne pourrais plus rien changer à rien.

Catherine : Mais est-ce que je vous ai jamais dit que je souhaitais que quoi que ce soit change entre nous?

John : Ce n'est pas ce que je voulais dire, pas du tout. Vous ne feriez jamais, je pense, la moindre suggestion sur ce point, le moindre geste pour faire que ce changement puisse se faire, non, non, ce n'est pas ça du tout...

Catherine : Vous voulez dire que mon rôle dans notre histoire doit vous confirmer dans le vôtre, n'est-ce pas ? Donc que vous ne pourriez pas le négliger sans négliger l'essentiel ?

John : L'essentiel pour qui – pour vous ou pour moi ?

Catherine : Ça, je ne saurais pas le dire.

John : L'essentiel, pour nous peut-être, enfin ce qui pourrait paraître essentiel pour nous, je ne me cache pas que depuis longtemps, pour beaucoup de gens, ce serait notre mariage.

Catherine : John, est-ce que vous me faites une proposition ?

John : Non, et c'est ça qui est terrible. Comment pourrais-je vous demander Catherine de m'épouser ? Je veux dire, les bases mêmes de notre intimité rendent notre mariage impossible, vous êtes d'accord ?

Catherine : Vous le croyez, vous ?

John : Oui, complètement. Impossible. Impossible, puisque vous savez. Puisque vous connaissez cette certitude que j'ai, cette appréhension, l'obsession de cette chose. Ce n'est pas un privilège que de demander à une femme de partager ça avec moi. Je peux le demander à une amie peut-être, si toutefois elle le veut bien, mais à personne d'autre. Un homme de cœur se fait-il accompagner à la chasse au tigre par une dame ?
(Rire.)

Catherine : C'est à vous de savoir. **JOHN :** Voyez-vous, après tant d'années je suis presque sûr que cette chose qui m'attend est une présence vivante cachée dans une grande obscurité, dans les tournants, les plis et les replis du temps, des mois, des années. Elle est devenue comme une bête qui m'attend tapie dans la jungle, prête à bondir. Je ne sais pas si cette bête va me tuer ou bien si c'est moi qui la tuerai. Je ne suis certain que d'une chose, c'est que je la rencontrerai tôt ou tard et qu'elle bondira sur moi. Oh Catherine, parfois je suis fatigué... Bien sûr il y a autre chose qui existe dans la vie, même pour des gens comme moi.

p. 48 à 51

John : Quelquefois j'ai l'impression étrange que je suis en train de vous perdre, Catherine. C'est comme une épouvante nouvelle, de vous perdre...

Catherine : Nous vieillissons mon cher John, c'est ça. Rien d'autre. A chacun de mes anniversaires, vous me regardez davantage. Je suis en quelque sorte votre miroir.

John : Non, ce n'est pas exactement ça. Cette crainte de vous perdre, je l'ai eue l'autre jour lorsque vous avez hésité à faire cette promenade dont nous avons l'habitude. Et aujourd'hui de même vous avez refusé d'aller à l'Opéra.

Catherine : John je dois vous dire que, oui, qu'il se pourrait que je sois fatiguée. Depuis quelque temps.

John : Non, je vous en prie, ne dites pas ça... Je ne peux pas supporter cette pensée. Elle est une catastrophe peut-être plus terrible que... que cette chose, oui, une chose encore bien plus terrible qu'elle...

Catherine : John, je n'ai rien dit de pareil, je n'ai pas dit que ce serait si terrible.

John : Mais si...

Catherine : Même si nous devons nous séparer, est-ce que cela ne relèverait pas de même de notre destin, de la même façon ?

John : Mais vous perdre Catherine... vous perdre vous...

Catherine : Je regrette John, infiniment.

John : Oh, là, tout à coup je me rends compte de tout le temps qui est passé, de toutes ces années, alors que nous attendions ensemble une chose qui ne devait arriver qu'à moi. J'ai l'impression que nous approchons de la mort tout à coup. Est-ce qu'on peut concevoir, est-ce qu'il est concevable que ce soit déjà trop tard, tout simplement trop tard ? Trop tard pour tout ? Pour notre vie... Jamais jusqu'à cet instant, je n'ai douté que cette chose avait le temps... qu'elle avait tout son temps, et que mon rôle était seulement de l'attendre.

Catherine : John, venez. Regardez le parc, comme il fait doux ce soir.

John : Si nous étions allés à l'Opéra, nous aurions pu nous promener le long de la Tamise avant de rentrer. Nous l'avons fait quelquefois, nous aurions pu peut-être le faire encore.

Catherine : Je crois que non, John, je crois que je n'aurais pas pu ce soir.

John : Mais Catherine, que se passe-t-il ? vous avez fait enlever des meubles à cette pièce ?

Catherine : Non.

John : Mais si Catherine. J'ai comme un sentiment que vous êtes ailleurs, que vous avez atteint une paix que j'essaie d'atteindre sans y arriver.

Catherine : John, racontez-moi des histoires, qu'est-ce qui se passe à Londres en ce moment ?

John : Je ne sais pas Catherine, je ne sais plus.

Catherine : Asseyez-vous John.

John : Catherine, c'est le soir de ma vie, c'est la morte-saison de l'imprévu tout à coup. Qu'est-ce qui se passe Catherine ? C'est comme si plus rien n'existait en quelque sorte...

Catherine : Ce n'est pas ça John, tout existe. Mais simplement, je suis un peu en dehors de ce qui existe.

John : Taisez-vous Catherine.

Catherine : C'est seulement mon sentiment, vous voyez John, ce n'est rien de plus – en dehors de ce qui existe. Oui, en dehors de tout en quelque sorte, je ne peux pas mieux dire.

John : En dehors de tout, alors quoi ? rien n'arrivera donc plus pour vous ?

Catherine : Rien, je crois.

John : Voyez-vous, il y a longtemps, très longtemps, je me suis douté de quelque chose. Je vous l'ai dit, mais vous m'avez répondu de telle façon qu'il m'était à peu près impossible de vous parler encore.

Catherine : Je n'ai rien oublié de ce qu'il y a eu entre nous, de ce qui a existé entre nous.

John : J'ai hésité à vous parler il y a un certain temps, toujours de crainte que cela change quelque chose entre nous, que cela provoque une discorde, si légère soit-elle, entre nous.

Catherine : John, pendant toutes ces années, nous avons connu tellement de choses ensemble, tellement et tellement, et jamais, même une seule fois il n'y a eu entre nous la moindre discorde. Alors à présent, comment pourrait-il y en avoir une ?

John : Vous dites à présent. Vous avez dit ça comme si tout était déjà passé, comme si tout était déjà terminé, même cette question sans réponse, comme si cette bête tapie dans la forêt, qui m'attendait n'attendait plus rien. D'ailleurs peu m'importe maintenant ce qu'elle doit être, ce qu'elle attend, elle. Peu m'importe quel désastre effroyable doit me venir d'elle, quelle catastrophe, qu'elle soit tragique ou ridicule. Je ne suis pas encore tout à fait trop vieux pour ne pas souffrir. Tout ce que je demande c'est que cette chose soit seulement digne de mon attente, de cette certitude qui me fait vivre depuis longtemps, depuis toujours. Pourvu que je n'aie pas attendu si longtemps pour rien. Oui, cela ne m'importe pas d'en souffrir.

Catherine : Parfois, ces temps-ci John, j'ai le sentiment d'avoir passé toute ma vie seulement à rêver à de terribles éventualités. Je vous en ai raconté certaines mais, effectivement, il y a eu celle-là dont je n'ai pas pu vous parler.

John : Parce qu'elle était trop terrible, vraiment ?

Catherine : Il y en a eu, oui, de trop terribles, vraiment. Mais celle-là... Et pourtant nous avons beaucoup parlé de choses effrayantes, ensemble.

John : Nous avons presque tout affronté Catherine.

Catherine : Y compris nous-mêmes, vous le croyez ?

John : Si je comprends bien, la chose la pire à laquelle vous faites allusion, la plus terrible d'entre toutes, est justement celle-là dont vous ne m'avez jamais parlé.

Catherine : En effet John ce pourrait être celle-là la plus terrible de toutes.

John : Vous voulez dire qu'elle serait la plus grande honte, en même temps que la plus grande honte qu'un être humain puisse subir.

3. Le bond du tigre de Bernard Terramorsi

[...] Il y a dans le récit jamesien une gueule de tigre, une ombre, une anamorphose tapie dans un texte à secret qui cache derrière sa belle ordonnance une chose méconnaissable : la "bête" est à la fois dissimulée et montrée, elle est un envers monstrueux, irréprésentable du décor policé et présentable : Thanatos qui empiète sur Eros, le Fantastique qui mord sur l'écriture. [...] De là un texte tigré, ramassé sur lui-même, obscur, qui *subrepticement* bouleversa l'univers conformiste de la représentation. L'abysse et le tigre, et le tigre abyssal, sont les traces du travail ("*turn of the screw*") de l'inconscient dans le texte : la présence aberrante du tigre et de l'abysse transforme l'intérieur victorien en un coin déplaisant (un *hors-là*) un gîte humain qui (re)tourne au gîte animal, à la jungle, un espace *un-heimlich*. [...] Le récit jamesien est initiatique et l'aventure du héros ne fait que thématiser la structure même de la fiction [...]. Le mystère jamesien excède le lecteur qui est tenu à distance respectueuse de la révélation ; la structure d'initiation, glosée souvent par les héros, est moins un effet littéraire qu'une implication profonde. Cette initiation est un changement rituel et dramatique du statut du personnage qui se confond avec la dynamique du récit : ce changement est non pas tant social que psychologique, c'est une nouvelle mentalité résultant d'une expérience de "la terreur sacrée". Les récits suggèrent un itinéraire privé en quête de révélations oraculaires, ridais coupé de tout rite collectif ; le néophyte est peu à peu soulagé de la peur de la mort, de la "bête", il obtient le pouvoir de communiquer avec l'au-delà, il purifie son âme et protège le mystère du "vulgaire". Le mystère est *natus* et *renatus* : après son initiation il renaît à la vie. L'abstinence sexuelle est une condition préalable normale pour participer au mystère ; mais la sexualité peut aussi devenir un moyen de toucher à une réalité extraordinaire par le biais d'un mariage sacré. Le texte qu'il nous adresse relève d'une écriture sibylline, cryptique. [...] À la manière du mystère antique, le texte jamesien ne doit pas révéler un secret et il ne *peut* pas le révéler ; car dite au "vulgaire", la chose ("*the deepest thing*", comme aime à dire James) apparaît sans signification, c'est une aberration, une anamorphose que l'on ne sait pas redresser. [...]

Textes extraits du dossier en annexe à l'édition de *Le Motif dans le tapis* et *La Bête dans la jungle*, Éditions GF Flammarion, 2004

4. Extrait de la *Divine Comédie* de Dante

Au milieu du chemin de notre vie
je me retrouvai par une forêt obscure
car la voie droite était perdue.
Ah dire ce qu'elle était est chose dure
cette forêt féroce et âpre et forte
qui ranime la peur dans la pensée !
Elle est si amère que mort l'est à peine plus ;
mais pour parler du bien que j'y trouvai,
je dirai des autres choses que j'y ai vues.
[...]
Et une louve, qui paraissait dans sa maigreur
chargée de toutes les envies,
et qui fit vivre bien des gens dans la misère.
Elle me fit sentir un tel accablement
par la terreur qui sortait de sa vue,
que je perdis l'espoir de la hauteur.

Et pareil à celui qui se plaît à gagner,
mais vient le temps qui le fait perdre,
alors il pleure et se désole en chaque pensée ;
pareil me fit la bête qui n'a pas de paix,
quand venant contre moi peu à peu
elle me repoussait où le soleil se tait.

Dante

La Divine Comédie, Enfer, chant I, trad. Jacqueline Risset, Flammarion, 1985, p. 25-27

Extraits de *La Maladie de la mort*

p. 36 à 38

Vous ne regardez plus. Vous ne regardez plus rien. Vous fermez les yeux pour vous retrouver dans votre différence, dans votre mort.

Lorsque vous ouvrez les yeux, elle est là, toujours, elle est encore là.

Vous revenez vers le corps étranger. Il dort.

Vous regardez la maladie de votre vie, la maladie de la mort. C'est sur elle, sur son corps endormi, que vous la regardez. Vous regardez les endroits du corps, vous regardez le visage, les seins, l'endroit confondu de son sexe.

Vous regardez la place du cœur. Vous trouvez le battement différent, plus lointain, le mot vous vient : plus étranger. Il est régulier, il semblerait qu'il ne doive jamais cesser. Vous approchez votre corps contre l'objet de son corps. Il est tiède, il est frais. Elle vit toujours. Elle appelle le meurtre cependant qu'elle vit. Vous vous demandez comment la tuer et qui la tuera. Vous n'aimez rien, personne, même cette différence que vous croyez vivre vous ne l'aimez pas. Vous ne connaissez que la grâce du corps des", morts, celle de vos semblables. Tout à coup la différence vous apparaît entre cette grâce du corps des morts et celle ici présente faite de faiblesse ultime que d'un geste on pourrait écraser, cette royauté.

Vous découvrez que c'est là, en elle, que se foment la maladie de la mort, que c'est cette forme devant vous déployée qui décrète la maladie de la mort.

p. 56

Vous ne la reconnaîtriez pas. Vous ne connaissez d'elle que son corps endormi sous ses yeux entrouverts ou fermés. La pénétration des corps vous ne pouvez pas la reconnaître, vous ne pouvez jamais reconnaître. Vous ne pourrez jamais.

Quand vous avez pleuré, c'était sur vous seul et non sur l'admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare.

De toute l'histoire vous ne retenez que certains mots qu'elle a dits dans le sommeil, ces mots qui disent ce dont vous êtes atteint : Maladie de la mort.

Très vite vous abandonnez, vous ne la cherchez plus, ni dans la ville, ni dans la nuit, ni dans le jour.

Ainsi cependant vous avez pu vivre cet amour de la seule façon qui puisse se faire pour vous, en le perdant avant qu'il soit advenu.

III. Biographies

Henry James (1843-1916)

Américain de naissance, ayant choisi l'Angleterre comme patrie d'adoption, Henry James est un des écrivains qui a le mieux saisi la complexité de l'être ; complexité en partie explicable, ainsi que ses écartèlements, par l'héritage puritain et son manichéisme, par la croyance en un mal caché mais présent, imprécis mais diabolique, insidieusement contagieux. À ce fond maléfique se juxtaposa l'absence de racines uniques, la double appartenance à l'Amérique et à l'Europe. Mais la croyance de James en une personnalité compartimentée n'est pas seulement causée par l'influence puritaine ou l'exil. Elle propose une conception de l'être où la fragmentation est moins division que multiplication. Il en résulte une oeuvre consacrée à la richesse insaisissable de la personne, à la peinture d'une personnalité mouvante, ouverte, qui se construit sans cesse devant le lecteur, avec le lecteur. Ce sont les interactions entre les êtres, les courants qui les lient ou les opposent qui sont les véritables protagonistes de cette magistrale analyse des consciences par laquelle James se montre un des plus grands romanciers de tous les temps. "On ne sait le tout de rien", écrivait-il, si bien que son univers est régi par le non-dit, la suggestion, le suspens, et que l'incertitude demeure quant au sort des personnages et à la vision qu'en donne l'auteur. Voir, capter, deviner, épier, ne pas conclure, ne pas choisir entre la multiplicité des points de vue, telles sont les démarches décrites dans cet univers romanesque où le regard tient lieu de la possession.

LE REGARD

Dès l'abord, que ce soit dans ses vingt romans, dans ses nouvelles, qui dépassent la centaine, dans ses trois volumes autobiographiques ou même dans ses textes de réflexion critique, cette oeuvre frappe par l'importance du regard. Pour James, en effet, voir c'est connaître, et connaître c'est posséder. Mais ce privilège est réservé à ceux de ses personnages qui acceptent de renoncer aux succès faciles de l'action pour les plaisirs de la contemplation, ou à ceux qui acceptent les épreuves que supposent la connaissance et sa lucidité. Le regard que James fixe sur ses héros, ou que ceux-ci jettent les uns sur les autres, n'est ni direct ni simple. C'est un regard qui épie et saisit l'être dans les moments où il se livre. Toutefois, ce qu'il perçoit est moins une personne, ou un personnage dans sa totalité, que des présences, et les reflets que ces présences infusent à la nature d'autrui. C'est que "chacun de nous est un faisceau de réciprocity".

Ce regard n'est pas éloigné de celui qu'on retrouve dans certains romans contemporains, chez Nathalie Sarraute, par exemple. Il exige une technique romanesque particulière, puisque les êtres sont baignés dans une lumière différente suivant ceux qui les contemplent. *Portrait de femme* (*Portrait of a Lady*, 1881) est le premier grand roman de James où cette technique des points de vue est utilisée avec autant de perfection. Isabel Archer, jeune Américaine naïve, arrive en Europe. Elle évolue entre son cousin malade et exclu, son mari sombre et cruel, une intrigante qui la domine, et de nombreux prétendants refusés. Ce portrait qui se construit par touches est inoubliable, tout comme celui d'une autre puritaine, Hester Prynne de *La Lettre écarlate* : James a d'ailleurs plus d'une affinité avec Nathaniel Hawthorne, auquel il consacra un livre en 1879.

L'AMBIGUÏTÉ

À la fin du *Portrait de femme*, le sort d'Isabel reste incertain, c'est au lecteur de conclure. Cette participation sans cesse sollicitée est un des éléments essentiels d'un suspens admirablement ménagé qui maintient le lecteur toujours haletant,

hésitant entre plusieurs interprétations. On retrouve cette présence du mystère dans maints récits qui touchent au fantastique, au surnaturel, à l'inexplicable. Ainsi *Le Tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*, 1898), où l'on a longtemps vu une histoire de fantômes, est le récit hallucinant d'une gouvernante chargée d'élever deux enfants pervers. Le lecteur s'interroge tout au long de sa lecture : ne serait-ce pas la gouvernante qui fabule et projette ses fantasmes sur des enfants innocents ? Les fantômes ne seraient alors qu'un prétexte pour une exploration hardie de l'inconscient.

Cette ambiguïté essentielle se retrouve dans *L'Image du tapis* (*The Figure in the Carpet*, 1896), où le secret de l'écrivain demeure caché ; est-il de nature artistique ou sexuelle ? Cette obsession du flou, en même temps que du caché, répond à une conception d'un moi insaisissable, divers, dont on ne perçoit que les phases ou les facettes. Toute solution unique, toute définition close visant à enfermer le récit ou la personne sont refusées comme sacrifiant des solutions ou des aspects possibles et simplifiant la vérité à l'excès : "On ne sait jamais le dernier mot quand il s'agit du cœur humain." Le possible a fasciné James autant qu'il a séduit Musil : c'est pourquoi, sans doute, les personnages masculins, et surtout les nombreux artistes décrits dans l'œuvre, répugnent à choisir, comme à se dévoiler.

SECRET ET MORT

Très souvent, l'homme apparaît chargé d'un secret lourd à porter dont il cherche fiévreusement à se délivrer, mais les femmes confidentes ne peuvent le comprendre ou l'apaiser malgré l'amour qu'elles offrent. Cette opposition entre une quête passionnée et une offrande inutile est à l'origine d'un réseau d'associations (secret, vice, confiance, réceptacle) qui plonge nombre de romans et nouvelles dans une ombre inquiétante. Si la femme entre en possession du secret, elle paye souvent ce mystère de sa vie : femme et secret périssent ensemble comme dans *La Bête dans la jungle* (*The Beast in the Jungle*, 1903). De façon générale, la clef de l'énigme reste introuvable, qu'elle soit perdue, ensevelie sous les cendres, hors d'atteinte ou préservée par la mort. La mort est un des grands thèmes de cette œuvre élaborée en vue d'affirmer d'autres valeurs que celles de la vie. La possession charnelle, celle des objets et de l'argent, sont incompatibles avec celle des richesses intérieures. "Je dis que les gens sont riches quand ils peuvent satisfaire aux besoins de leur imagination", écrit James. Ceux qui prétendent confondre les plans, vivre à la fois par la chair et par l'esprit, sont cruellement punis comme dans *Les Dépouilles de Poynton* (*The Spoils of Poynton*, 1897), où deux mondes inconciliables s'entrecroisent : celui de la niaiserie du confort, celui des affinités secrètes fondées sur l'amour du beau. Un continuel renversement des valeurs attaque toujours l'action et les valeurs vitales tournées en dérision : ce sont les morts qui vivent, comme dans la nouvelle *Maud-Evelyn* (1900) ou dans *Les Ailes de la colombe* (*The Wings of the Dove*, 1902). Ce sont les exclus, les voyeurs, les malades, ceux qui ont su renoncer, faibles en apparence seulement, qui triomphent. Ce rétablissement du héros sert le besoin d'une vengeance secrète exercée contre ceux qui possèdent et dominant. Qui perd gagne, dans ce monde où le manque est signe de richesse, où le caché et l'absence sont les indices inquiétants d'une présence, où le renoncement est la voie qui mène à la connaissance, tout comme chez Emily Dickinson, dont la devise "Dire toute la vérité, mais la dire de biais" pourrait bien être celle de James.

GEOMETRIE DE L'ABSURDE

Une savante géométrie préside souvent à la construction des romans et nouvelles : ce ne sont que plans parallèles grâce auxquels les êtres évitent de se rencontrer, ou mouvement contrastés, comme dans *Les Amis des amis* (*The Way it Came*, 1896). Dans *L'Héritière* (*Washington Square*, 1881), les uns avancent lorsque les autres reculent ; ou bien encore les êtres se nourrissent les uns des autres, ainsi dans *La Source*

sacrée (*The Sacred Fount*, 1901), où une femme mûre vole la jeunesse de son mari. Cette cruelle symétrie se retrouve dans le remarquable *Ce que savait Maisie* (*What Maisie Knew*, 1897), où une petite fille issue d'un couple qui divorce voit croître autour d'elle les possibilités de tendresse quand ses parents remariés se l'arrachent : trompeuse abondance de présences destinées à faire ressortir sa solitude finale. De cette vaine multiplication, de ces va-et-vient contrastés naît un sentiment de l'absurde qui ne tire pas son angoisse du néant, mais au contraire de l'inutile richesse de la vie, richesse qui enfante le gâchis.

PLONGEES FREUDIENNES

Si les personnages masculins se retranchent derrière le regard, préférant voir que d'être vus, les femmes au contraire dominant, détruisent, fomentent et provoquent. Les unes apparaissent comme des vampires qui se nourrissent d'autrui ; les autres font preuve d'un cannibalisme plus subtil et règnent par leur mort comme la Milly Theale des *Ailes de la colombe* ou Maud-Evelyn. D'une façon générale, la figure masculine est ambiguë, faible, portée au renoncement ou à la lâcheté, à la dissimulation et à l'imposture, tandis que la figure féminine est possessive ou, au contraire, livrée au sacrifice et au dévouement. Les enfants sont admirablement décrits, et la psychologie moderne trouve dans l'oeuvre de James l'intuition de bien des découvertes freudiennes : personne n'a mieux saisi la force de la sexualité infantile, l'organisation défensive de l'enfant en face des adultes, ses jeux symboliques, sa curiosité toujours prompte à saisir ce qu'on voudrait lui cacher ; ni la séduction que l'enfant exerce sur l'adulte par son alliage d'innocence et de savoir, ni les dissociations naturelles à l'enfant par où il rejoint l'amoralité de l'artiste. Quoique James observe une réserve victorienne, il ne cesse de frôler les vérités les plus osées. Les allusions voilées aux domaines du sexe, dont certaines paraissent concerner l'homosexualité, contribuent à l'atmosphère close des romans où les dialogues demeurent souvent en suspens, où les complots se trament dans l'ombre et où les aveux ne sauraient se faire. Le mal est ici continuellement suggéré, inquiétant et obscur, jamais défini, tapi dans l'ombre, comme dans certains récits de Joseph Conrad.

THÈMES ET VIE

Le choix des thèmes de James s'éclaire singulièrement grâce à la lecture des *Carnets*, véritable laboratoire où l'oeuvre s'élabore ; aux trois volumes autobiographiques ; à l'admirable biographie de James par Léon Edel, où tous les faits marquants de cette vie sont mis en relief : fils d'un homme rêveur et visionnaire qui dut être amputé d'une jambe, frère cadet du célèbre philosophe pragmatiste William James, Henry est, dès l'adolescence, frappé d'un "mal obscur" qui lui évite de participer à la guerre de Sécession. Nulle union dans cette vie remplie d'amitiés féminines tenues à distance et d'amitiés masculines plus passionnées. Marqué par la puissante personnalité de William et par les femmes de sa famille, il semble que quelque joug secret, dont la création littéraire pouvait seule le délivrer, ait pesé sur Henry.

Pour plus de clarté, la critique distingue trois phases dans sa carrière : la première, où James écrit nouvelles et critiques publiées dans *The Atlantic Monthly* et *The Nation*, période où James voyagea beaucoup en Italie et en France, où il connut Daudet, Maupassant, Tourgueniev, Flaubert, écrivant ses premiers romans dont *L'Américain*, *Daisy Miller*, *Un portrait de femme*. La deuxième entre 1881 et 1895, où il s'essaya sans succès au théâtre : après l'échec de *Guy Domville* (1896), sifflé alors que les pièces d'Oscar Wilde triomphaient, James revient au roman. Cette dernière période (1895-1916) marque la parution de ses oeuvres les plus célèbres : *Les Ailes de la colombe*, *Les Ambassadeurs*, *La Coupe d'or*. Il meurt à Londres en 1916, ayant pris la nationalité anglaise à la veille de la guerre.

Marguerite Duras (1914-1996)

"Elle écrit, Marguerite Duras, oui, M. D., elle écrit. Elle a des crayons, des stylos et elle écrit. C'est ça. C'est ça et rien d'autre." L'écriture est la seule identité que Marguerite Duras concède. L'écrit a pris possession de tout, du théâtre comme du cinéma. Il parcourt tout, le corps comme le plus courant de la vie. Il finit par tenir lieu de tout, de l'alcool – refuge contre l'absence de Dieu –, de l'histoire personnelle comme de celle de l'univers – *"Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique."* Écrire ne sauve de rien, et surtout pas de la mort, et surtout pas de l'amour. Écrire est une occupation tragique plongeant au fond d'un inconnu de soi, dans cette zone indéfinissable que Marguerite Duras appelle *"l'ombre interne"*, nourrie par la mémoire et l'oubli, proche de l'inconscient mais aussi de cet état de folie à la limite de laquelle se tient l'auteur. Elle est fascinée par la mendicante des bords du Gange – dont le chant lancinant parcourt *India Song* –, par Lol V. Stein – dont *Le Ravissement* s'exprime dans le silence ou dans le cri –, par Emily L., femme poète dont le personnage lui a été suggéré par une malade d'un asile psychiatrique.

L'histoire de la vie n'existe pas : *"Le roman de ma vie, de nos vies, oui ; mais pas l'histoire."* Pourtant, c'est de la vie que se nourrit entièrement l'écrit, à distance d'abord, jusqu'en 1984, jusqu'à l'aveu autobiographique que représente *L'Amant*. Marguerite Duras se laisse alors porter par ce qu'elle a appelé *"l'écriture courante"*, qui suit le mouvement quotidien et poétique de l'existence. L'écriture devient alors celle de tous, et l'auteur peut parler au nom de tous. Atteignant à une notoriété populaire, nationale et internationale, rarement égalée, elle suscite des polémiques violentes par ses prises de position dans des affaires judiciaires à scandale (le meurtre du petit Grégory Villemin) et par son désir de tout dire, dans ses romans, dans ses films, dans ses pièces de théâtre ou dans des formes ordinairement considérées, avec mépris, comme de la paralittérature : elle revendique comme une part de son oeuvre les entretiens, les articles de journaux et même ses interventions à la télévision.

Marguerite Duras fait scandale par l'écrit, par les circonstances de sa vie qu'elle s'obstine à montrer au grand jour, par une présence médiatique qu'elle utilise pour donner à la parole le pouvoir d'une vraie liberté.

DU ROMAN AUX ZONES LIMITES

Marguerite Donnadiou est née le 4 avril 1914 à Gia Dinh, agglomération au nord de Saïgon, dans une famille de petits fonctionnaires français. Le pseudonyme de Duras lui vient d'une commune du sud-ouest de la France, lieu d'origine de la famille paternelle. Son père meurt en 1918, et sa mère, institutrice, reste seule avec Marguerite et ses deux frères plus âgés : le "grand frère" – l'ennemi, le dépravé – et le "petit frère", celui dont elle partage tous les jeux. La mère achète une concession à Vinh Long sur les bords du Mékong. Or sa propriété se révèle incultivable, envahie régulièrement par la mer, malgré le barrage qu'elle tente d'ériger contre le Pacifique. La mère, proche de la folie, manifeste une vraie préférence pour le frère aîné qui, longtemps après, finira de la dépouiller. À l'âge de douze ans, Marguerite connaît une crise très grave avant son départ pour le pensionnat de Saïgon. Elle y est fascinée par la beauté et l'histoire d'une femme de la colonie européenne, Elizabeth Striedter, qui deviendra dans son oeuvre Anne-Marie Stretter. Elle y rencontre celui qui sera l'amant chinois.

Son retour en France en 1932 est définitif : jamais elle ne reviendra dans ces colonies des deltas d'Extrême-Orient. Après son baccalauréat de philosophie, elle fait des études supérieures et épouse Robert Antelme en 1939. Ils habitent rue Saint-Benoît dans un appartement que Marguerite Duras ne quittera jamais. Leur absence totale de conscience politique est manifeste lorsque Marguerite collabore au livre de

Philippe Roques, *L'Empire français*, aux résonances colonialistes. Par contre, son premier roman, *La Famille Taneran*, est refusé par Gallimard. Les années 1942-1943 sont un tournant essentiel : elle perd à la naissance son premier enfant. Elle apprend, peu après, la mort du "petit frère" pendant la guerre sino-japonaise, et sa douleur est terrible. Elle rencontre Dionys Mascolo et décide de vivre avec lui, ce qui n'entrave pas l'amitié très forte de celui-ci avec Robert Antelme : dans l'œuvre apparaît souvent "ce chiffre [...] à nouer autrement : car pour le saisir il faut se compter trois" mis en valeur par Jacques Lacan dans son "hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein".

L'année 1943 est celle de la publication du premier roman sous le pseudonyme de Duras : *La Vie tranquille*. Mais c'est également celle de la terrible prise de conscience du sort fait aux juifs. Dionys Mascolo, Robert Antelme et Marguerite Duras rejoignent la Résistance, où ils se retrouvent dans le même réseau que François Mitterrand. Robert Antelme est arrêté, déporté et sauvé par miracle des camps. Ce n'est qu'après l'été de 1946, après cette saison de chaleur et de soleil où se déroule la plupart des romans de Marguerite Duras – dont *Les Petits Chevaux de Tarquinia* – qu'elle divorce de Robert Antelme. Son fils, Jean Mascolo, naît en 1947. À partir de 1950, sa vie est marquée par la succession de ses livres : *Un barrage contre le Pacifique* manque de peu le Goncourt, *Le Square* marque la critique qui y voit l'émergence d'un nouveau genre d'écriture, cette "sous-conversation" venue de la littérature anglosaxonne et déjà mise en valeur par Nathalie Sarraute. *Moderato cantabile* (500 000 exemplaires vendus) lui permet, en 1958, d'acheter la maison de Neauphle-le-Château. Le film *Hiroshima mon amour* est connu autant pour sa scénariste, Marguerite Duras, que pour son réalisateur, Alain Resnais. En 1965, son premier succès théâtral, *Des journées entières dans les arbres*, marque également sa première collaboration avec l'actrice Madeleine Renaud, qui ressuscite le personnage de sa mère.

Après avoir quitté le Parti communiste, où ils s'étaient inscrits après la guerre, les membres du groupe de la rue Saint-Benoît – Edgar Morin, Elio Vittorini, puis Jean Schuster autour de Marguerite Duras, de Robert Antelme et de Dionys Mascolo – sont extrêmement présents sur le terrain politique : contre la guerre d'Algérie est publié, avec la participation de Maurice Blanchot, le *Manifeste des 121*. En 1968, ils participent très activement au Comité étudiants-écrivains. Les événements de Mai ne sont sans doute pas étrangers à l'évolution de Marguerite Duras. Elle prospecte des genres nouveaux, celui de l'entretien (*Les Parleuses*, avec Xavière Gauthier), celui d'un cinéma à tout petit budget, explorant des zones limites : *India Song* est fondé sur le principe des "voies extérieures au récit", sur un décalage total entre l'image et le son, une mise en valeur de la lumière, des lieux et des corps ; la narration n'intervient que de manière secondaire. Dans *Le Camion*, le texte est lu par elle-même et par Gérard Depardieu, filmés assis à une table, dans une situation de lecteurs plus que d'acteurs. L'extrême limite, l'impossible du cinéma est atteint en 1981 avec *L'Homme atlantique* où l'écran noir rend visible "l'ombre interne" et redonne toute sa place au texte, à cette écriture sans laquelle le cinéma – selon Marguerite Duras – n'existe pas : "l'image est portée par l'écriture ; elle est d'abord dite dans l'écriture."

L'« ÉCRITURE COURANTE »

Le début des années 1980 est marqué par le retour à l'écriture, mais une écriture différente. Différente au niveau de la forme : elle suit le courant de la vie, ce sont des chroniques parues dans les journaux (*L'Été 80* publié dans *Libération*) ou des textes d'abord dits devant le magnétophone de Jérôme Beaujour (*La Vie matérielle*, où "on parle de tout et de rien, au cours d'une journée comme les autres, banale") ou devant la caméra de Benoît Jacquot (*Écrire*). Différente aussi au niveau du contenu

avec l'arrivée dans son appartement de l'hôtel des Roches noires à Trouville de Yann Andréa, jeune homosexuel avec lequel elle entretient une relation amoureuse dont le plus beau chant est *La Maladie de la mort*. Différente dans l'enjeu, dans le pacte signé avec ses lecteurs : à partir de 1984, avec *L'Amant* elle dit ouvertement "je", je suis la jeune fille qui a eu, à seize ans, à Saïgon, un riche amant chinois, au mépris de toutes les conventions sociales. La force de cet aveu chez un écrivain dont la réputation d'intellectuelle était pour le grand public synonyme d'austérité, la limpidité de l'écriture, le caractère exotique du thème font partie des raisons du succès immédiat et foudroyant du livre, avant même son entretien avec Bernard Pivot dans le cadre d'"Apostrophes". Elle y manifeste tous les atouts de sa séduction et de son savoir-faire devant la caméra, forgé pendant des années d'une pratique cinématographique qui était aussi un apprentissage personnel. Elle a le désir de prendre la parole, sur tous les sujets, à tout moment, en toute liberté. Le succès lui permet d'en faire usage au risque de se séparer de son public habituel. Pour les lecteurs de Marguerite Duras, il y a les livres d'avant *L'Amant* et ceux d'après. Très rares sont ceux qui aiment également les deux périodes.

Marguerite Duras a accepté que d'autres rassemblent pour elle ses articles en recueils intitulés *Outside*. Profitant de l'"impunité" que lui confère le succès de *L'Amant*, elle publie *La Douleur*, des textes sur la Seconde guerre mondiale, à la limite du soutenable. Elle tente la fusion de l'écriture avec les arts de la représentation – le théâtre et le cinéma – sur un mode original : *Les Yeux bleus cheveux noirs* reprend le thème exploré dans *La Maladie de la mort* en lui donnant une dimension théâtrale, sans pour autant cesser de résonner comme un texte romanesque. Elle considère *L'Amant de la Chine du Nord* comme "le livre libre du cinéma", comme la reprise de *L'Amant* par le regard du cinéaste, comme le texte du film qui aurait dû être tourné non par Jean-Jacques Annaud mais par Marguerite Duras elle-même. Quant au roman *La Pluie d'été*, il reprend l'histoire d'Ernesto, d'abord album pour enfants publié par Harlin Quist, puis film sous le titre *Les Enfants*. Ce surdoué d'une famille émigrée de Vitry, qui voue à sa soeur un amour proche de la mort, refuse d'aller à l'école "parce que à l'école on lui apprend des choses qu'il ne sait pas". Lorsque Éric Vigné met en scène *La Pluie d'été*, en 1993, il fait lire aux acteurs sur la scène ce texte dont les dialogues sont écrits comme pour être joués.

Yann Andréa est devenu un personnage mythique sous le nom de Yann Andréa Steiner, le héros du roman homonyme, et le livre pressenti comme ultime, presque unanimement rejeté et décrié, C'est tout, s'élève encore comme un chant d'amour à celui qui par son existence et sa présence a redonné un nouvel élan à l'écriture pour la conduire à son point de tension extrême, dans un texte qui s'approche de l'indécence du rien. L'écriture se poursuit au-delà de l'écrit. Marguerite Duras s'y montre comme Nicholas Ray face à la caméra de Wim Wenders dans *Nick's Movie*. Aucun des deux metteurs en scène n'ose dire "cut !", "coupez !", car tous deux savent que cet ordre sera signe de mort, en ôtant à celui pour lequel l'art et la vie ne font qu'un le droit à l'écriture, sa seule respiration.

Marguerite Duras est morte le 3 mars 1996.

Aliette Armel, *Encyclopædia Universalis*

Équipe artistique

Célie Pauthe mise en scène

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, Célie Pauthe devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde (*Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadiot). De 2000 à 2003, elle travaille au Théâtre national de Toulouse en tant que collaboratrice artistique de Jacques Nichet (*Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, *Mesure pour mesure* de Shakespeare, *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch, *Antigone* de Sophocle). Elle assiste Guillaume Delaveau en 2003 pour la création de *La Vie est un songe* de Calderón puis en 2006 pour *Iphigénie, suite et fin* d'après Euripide et Yannis Ritsos ; Alain Ollivier en 2005 pour *Les Félics m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal ; ainsi que Stéphane Braunschweig en 2008 pour *Tartuffe* de Molière.

En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national de Paris, où elle suit un stage auprès de Piotr Fomenko ainsi qu'auprès de Jean-Pierre Vincent. *Comment une figue de paroles et pourquoi* de Francis Ponge est, avec Pierre Baux, sa première création. En 2003, elle met en scène au Théâtre national de Toulouse *Quartett* d'Heiner Müller, distingué du Prix de la révélation théâtrale de l'année par le Syndicat de la critique.

En 2005, elle crée *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg, repris en 2006 au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, puis au Théâtre de la Criée à Marseille. Sur une proposition de Muriel Mayette, elle met en scène en 2007 *La Fin du commencement* de Sean O'Casey au Studio de la Comédie-Française.

En novembre 2008, elle crée au Nouveau Théâtre de Montreuil *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman, en tournée au Théâtre National de Strasbourg, au Théâtre de la Criée, au CDN de Sartrouville, au Nouveau Théâtre de Besançon CDN et à L'Équinoxe Scène nationale de Châteauroux.

En janvier 2011, elle présente *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz au Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines et en tournée dans le cadre d'Odysée en Yvelines, spectacle qui sera repris au Théâtre de Sartrouville, Théâtre de La Commune d'Aubervilliers, Théâtre National de Toulouse, Théâtre d'Esch au Luxembourg et à L'Espal Théâtre du Mans.

Célie Pauthe crée ensuite, en mars 2011, *Long Voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill à La Colline, où elle est artiste associée ; ce spectacle sera présenté également à La Criée Marseille et à La Comédie de Reims. Puis, en mai 2012, elle collabore, avec Claude Duparfait, à la mise en scène de *Des Arbres à abattre*, d'après le roman de Thomas Bernhard, repris à La Colline – théâtre national et au Théâtre national de Strasbourg en octobre 2013. En mars 2013, elle met en scène *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume, jeune auteur québécoise (création mondiale à La Colline – théâtre national, puis tournée au Théâtre Vidy-Lausanne, MC2 Grenoble, Le Préau à Vire, CDN Besançon Franche-Comté). Création en 2014 *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck, qui sera repris au CDN de Besançon du 31 mars au 4 avril 2015.

Depuis plusieurs années, elle mène, parallèlement aux créations, un travail de pédagogie avec de jeunes acteurs dans différentes écoles de théâtre français (En-satt, Esad, Erac).

Par ailleurs, elle travaille avec la plateforme Siwa sur un projet autour de *L'Orestie* d'Eschyle, mené par une équipe franco-iraquienne.

En juin 2013, elle est nommée directrice du CDN Besançon Franche-Comté.

Denis Loubaton collaboration artistique

Comédien, il travaille avec de nombreux metteurs en scènes : Marc Berman, Alain Ollivier, Eloi Recoing, Robert Cantarella, Ghislaine Drahy, Romain Bonin, Célié Pauthe et Sylvain Maurice. Danseur, il travaille avec Odile Duboc durant sept ans (*Avis de vent d'Ouest, Une heure d'antenne, Entractes, Insurrection...*) puis avec Mourad Béleskir (*Une petite flamme, Les nuits du Chasseur, Les danses invisibles, L'information, La Boîte de la pensée...*). Il devient le collaborateur artistique de Sylvain Maurice et conçoit la dramaturgie de *Thyeste* et *OEdipe* de Sénèque, *Don Juan revient de guerre* de Horvath, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Macbeth* et *Richard III* de Shakespeare. Il collabore avec Anna Nozière : *Les Fidèles, La Petite* textes du metteur en scène et avec Jean Philippe Vidal pour plusieurs créations : *Les Trois soeurs* d'Anton Tchekhov, *Maman et Moi et les Hommes* d'Arne Lygre, *Le Système Ribadier* de Georges Feydeau. En 2011, il commence son compagnonnage avec Célié Pauthe *Le Long Voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill, *Yukonstyle*, de Sarah Berthiaume (2013), *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck (2014). Il a cosigné, avec Anne Françoise Benhamou, la mise en scène de *Sallinger* de Bernard Marie.

Marie Fortuit assistante à la mise en scène

Marie Fortuit est comédienne et metteuse en scène.

Formée de 2003 à 2005 dans Un Cours Alternatif (dirigé par Armel Veilhan) puis à Ange Magnetik Théâtre (dirigé par Antoine Campo), elle joue sous la direction d'Armel Veilhan depuis 2006 dans *Comme il vous plaira* de Shakespeare, *Une scène jouée dans la mémoire* de Charlotte Delbo, *Brouillages* d'Armel Veilhan, et plus de 150 représentations au Lucernaire dans *Les Bonnes* de Genêt. Elle joue sous la direction de Marie Normand dans *Ma vie en boîte* de Janine Tesson, d'Erika Vandelet dans *Deux Frères* de Paravidino, de Nathalie Grauwin dans *Le Bourgeon* de Feydeau création au TOP à Boulogne en 2013 et repris en tournée en 2014. Licenciée d'histoire et d'arts du spectacle, elle cofonde en 2009 aux Lilas, La Maille, lieu de création et de recherche dédié à la création théâtrale contemporaine. Elle y conçoit en 2011 : "Les Boîtes à outils du lundi", un rendez-vous public avec un auteur vivant. Dans ce cadre, elle met en espace deux textes de Joseph Danan, *La pièce dont vous êtes le héros* et *Le XXI^e siècle sera doux et mélancolique*. En 2013, elle crée à La Maille sa première mise en scène *Nothing hurts* de Falk Richter, repris en 2014 au Triton.

Marie La Rocca scénographie / costumes

Diplômée des métiers d'art à l'École Boule puis au lycée La Source, elle achève sa formation à l'École du Théâtre National de Strasbourg dans la section scénographie-costume du groupe 36.

Pour l'atelier de sortie de l'École du TNS, elle travaille aux côtés d'Alain Françon pour la scénographie des *Enfants du soleil* de Maxime Gorki. Depuis, elle a travaillé avec Laurent Pelly comme assistante à la création costume, *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, mais aussi comme scénographe pour *Camí* d'après Pierre-Henri Cami et *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin.

Elle conçoit également les costumes auprès de Sylvain Maurice pour *La Chute de la Maison Usher* d'après Edgar Allan Poe, *Métamorphose* d'après Kafka et *Dealing with Claire* de Martin Crimp, pièce pour laquelle elle crée également la scénographie.

À l'Opéra National de Lyon, elle assiste en 2012 Thibault Vancrenenbroeck à la création des costumes de *Parsifal* de Richard Wagner mis en scène par François Girard. En 2010, elle rencontre Célié Pauthe pour la création des costumes et de l'espace de *Train de*

NUIT pour Bolina de Nilo Cruz puis des costumes du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill, de la scénographie *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard, des costumes de *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et de la scénographie et des costumes de *Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck. Elle travaille également auprès de Rémy Barché pour les costumes de *La Ville* de Martin Crimp.

Cette saison elle rencontre Ludovic Lagarde pour la création des costumes de *L'Avare* de Molière et fera ceux de *La Folle journée* ou *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais mise en scène Rémy Barché.

Jean-Baptiste Bellon assistant à la scénographie / costumes

Licencié des arts du spectacle et d'art plastiques à l'Université de Provence (2001-2004), il travaille durant cette période auprès notamment de Danièle Bré, Pierre Maillet, Léopold VonVerschuer et Louis Dieuzayde. Il sort de l'École du TNS, où il a reçu les enseignements, entre autres, de Christian Rätz, Pierre-André Weitz, Daniel Jeanneteau, Didier Payen, et Richard Brunel, avec un diplôme de scénographe-costumier (2004-2008).

Parmi ses collaborations on peut citer notamment Angelica Liddell *Et les poissons partirent combattre les hommes* (2009) ; Victor Gauthier *Dr. Faustus* de Christopher Marlowe (2010) ; Rémy Barché pour la scénographie et la construction *La Ville* de Martin Crimp au Studio-Théâtre de Vitry (2011) ; Laurent Vacher *Lost in the supermarket* de Philippe Malone ; Andréa Brusque *La fuite de Gao Xinjiang* au Théâtre de Charenton (2012). Il est l'assistant de Marie La Rocca pour la scénographie d'*Aglavaine et Sélysette* de Maurice Maeterlinck mise en scène par Célie Pauthe et travaille sur *IRIS* de Jean-Patrick Manchette mise en scène Mirabelle Rousseau LE TOC Théâtre Sylvia Monfort/Nouveau Théâtre de Montreuil (2013-2014). Ses domaines d'expérimentation sont d'abord le cinéma (court-métrages, animation, super 8 et 16 mm expérimental) la photographie, la bande dessinée.

Sébastien Michaud lumières

Diplômé de l'École nationale supérieure d'art et technique du théâtre en 1993, Sébastien Michaud est éclairagiste dans le domaine du spectacle vivant.

Depuis 2001, il s'investit aussi dans la scénographie. En 2006/2007, il a réalisé les lumières et la scénographie du *Rêve d'un homme ridicule* de Dostoïevski mis en scène par Siegrid Alnoy, *La Maison brûlée* de Strindberg mis en scène par Aurélia Guillet, *L'Ignorant et le fou* de Thomas Bernhard mis en scène par Célie Pauthe. En 2007-2008, il réalise la scénographie et les lumières de *La Fin du commencement* de Sean O'Casey et, en 2008-2009, de *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman, mis en scène par Célie Pauthe. Avec Ludovic Lagarde, il a notamment réalisé les lumières du *Colonel de zouaves* (1997), de *Retour définitif et durable de l'être aimé* (2002), de *Fairy Queen* (2004), d'*Un nid pour quoi faire* (2009) textes d'Olivier Cadiot, de *Maison d'arrêt* d'Edward Bond (2001), *Oui, dit le très jeune homme* de Gertrude Stein (2004), de *Richard III* de Peter Verhelst (2007).

Pour l'opéra, il a notamment réalisé les lumières des mises en scène de Ludovic Lagarde : *Vénus et Adonis* de Desmarest (2006), *Roméo et Juliette* de Pascal Dusapin (2008).

Aline Loustalot son

Formée aux métiers du son et de la vidéo, après avoir tenu le poste de régisseur son au Théâtre National de Toulouse et au Festival d'Avignon, elle a participé à la création sonore, parfois vidéo, de nombreuses pièces telles que : *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume, *Long voyage du jour à la nuit* de Eugene O'Neil, *La Fin du commencement* de Sean O'Casey, *S'agite et se pavane* de Ingmar Bergman et *Un train pour Bolina* de Nilo Cruz, mises en scène par Célié Pauthe ; *Macbeth* de William Shakespeare, *Cami* d'après Pierre-Henri Cami, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht, mises en scène par Laurent Pelly ; *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène par Guillaume Delaveau ; *Des arbres à abattre* de Thomas Bernhard, mise en scène de Claude Duparfait et Célié Pauthe ; *Le rêve d'Anna* de Eddy Pallaro, *Personne(s)* mise en scène Bérangère Vantusso ; *Tous ceux qui tombent* de Samuel Becket, *Antigone* de Sophocle, *L'Augmentation* de Georges Perec, *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi, *Le Pont de pierres* et *La Peau d'images* de Daniel Danis, mises en scène par Jacques Nichet.

François Weber vidéo

Réalisateur son ou image depuis 25 ans, sa passion pour le théâtre, son appétit pour l'échange, sa maîtrise des outils technologiques l'ont conduit naturellement sur les chemins de la formation et de la recherche. Enseignant à l'ENSATT, intervenant à l'ISTS ou collaborateur aux projets de recherche Virage et OSSIA (ANR), c'est bien son amour de la scène, de la dramaturgie, du sens qui le guide à travers toutes ces expériences dont peut citer les plus récentes : *Quatre heures à Chatila* (Jean Genet, mise en scène Fabien Bassot), *Le Maître du temps* (Elsa Solal, mise en scène Florence Lavaud), *Ur Azamlet* (Odile Darbelley et Michel Jacquelin), 2009. *Comment survivre en milieu hostile tempéré* (Delphine Jonas), *Contes à ouvrir le temps* (Elsa Solal, mise en scène Florence Lavaud), 2010. *Une Belle, Une Bête* (Florence Lavaud, Compagnie Chantier Théâtre), 2011. *Tous ceux qui tombent* (Samuel Beckett, mise en scène Jacques Nichet) – programmation logiciel, *Les autonautes de la cosmoroute* (Julio Cortazar & Carol Dunlop, mise en scène Thomas Quillardet), *Ils se marièrent et eurent beaucoup* (Philippe Dorin, mise en scène Filip Forgeau), 2012. *Yukonstyle* (Sarah Berthiaume, mise en scène Célié Pauthe), *Hänsel et Gretel – La faim de l'histoire* (Julien Daillère, mise en scène Julien Daillère), 2013. *Le Stoïque soldat de plomb* (Florence Lavaud, avec la Compagnie de l'Oiseau-Mouche). *Ainsi se laissa-t-il vivre* (Robert Walser, adaptation et mise en scène Guillaume Delaveau), 2014. Il réalise également des court métrages *Le piège à rêve* (Philippe Bloech), 2002 ; *L'amour et vous* (Maud Hufnagel), 2014 et des maquettes pour plusieurs groupes musicaux (Chanson, Rock, Jazz)

Isabelle Lemeilleur coiffures, maquillages

Créatrice de maquillages et de coiffures Isabelle Lemeilleur travaille essentiellement pour l'opéra et le théâtre. Elle collabore régulièrement à l'Opéra de Paris. Au théâtre elle crée les maquillages et les coiffures dans les mises en scène de Jacques Lassalle (*Requiem pour une nonne* de William Faulkner, *La Bête dans la jungle* de James Lord, *La Danse de mort* de August Strindberg) ; Marcel Bozonnet (*Orgie* de Pasolini) ; Daniel Mesguich (*Rimbaud Verlaine*). Sous la direction de Cécile Kretschmar elle a réalisé les maquillages et les coiffures pour les spectacles de Jean-Louis Benoît : *La Nuit des rois* de William Shakespeare, *Un Pied dans le crime* de Eugène Labiche, *Amour noir* de

Georges Courteline, *Le Temps est un songe* de Henri-René Lenormand. Elle travaille pour le spectacle mis en scène par Robert Hossein *Jean-Paul II* et pour d'*Artagnan* de Jean-Loup Dabadie dans la mise en scène de Jérôme Savary et pour la comédie musicale *Notre-Dame de Paris* de Luc Plamondon et Richard Cocciante au Palais des Congrès et en tournée.

avec

John Arnold

John Arnold suit les cours de Michel Bouquet au Conservatoire national supérieur de Paris, et complète sa formation au Théâtre du Soleil avec Ariane Mnouchkine. Il a joué, notamment dans *Écrits sur l'eau* d'Eric-Emmanuel Schmitt, mise en scène Niels Arestrup ; *25 années de littérature* de Léon Tlakoï, mise en scène Joël Pommerat ; *Le Tic et le Tac de la pendule* d'après Daniil Harms ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux, *Le Revizor* de Gogol, *Le menteur* de Goldoni mis en scène par François Kergourlay ; *L'Échange* de Paul Claudel, *L'Affaire de la rue de Lourcine* mis en scène par Jean-Pierre Rossfelde, *Woyzeck* de Büchner mis en scène par Gilles Bouillon ; *À la porte de Nordman* mis en scène par Bruno Abraham Kraemer ; *Les Sincères* de Marivaux, *Mein Kampf* (farce) de George Tabori mises en scène d'Agathe Alexis ; *L'Adulateur* de Goldoni, mis en scène par Jean-Claude Berutti. *La Nuit des rois* de Shakespeare, *Le Théâtre ambulancier Chopalovitch*, *Le Dragon* de Evgueni Schwartz mises en scène de Christophe Rauck ; *L'Ultime chant de Troie* et *Pénélope O Pénélope* mises en scène de Simon Abkarian ; *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *Brand* d'Henrik Ibsen, *Lulu* de Wedekind mises en scène de Stéphane Braunschweig ; *Adagio*, *Le Soulier de satin* de Paul Claudel ; *Epître aux jeunes acteurs* de Olivier Py mis en scène par Olivier Py ; *Ciels* de et mis en scène par Wajdi Mouawad ; *Gertrud* (Le cri) de Howard Barker mis en scène Giorgio Barberio Corsetti ; *L'Homme inutile ou la Conspiration des sentiments* de Iouri Olecha mise en scène Bernard Sobel ; *Perturbation* d'après le roman de Thomas Bernhard mise en scène Krystian Lupa.

Au cinéma, il a tourné notamment *Tango* de Fernando Solanas, *Valmont* de Milos Forman, *L627* de Bertrand Tavernier et *Méphisto* de Bernard Sobel pour la télévision. Il est cofondateur du collectif Théodoros Group avec lequel il a mis en scène *Un ange en exil* de et sur Arthur Rimbaud et a écrit et mis en scène *Norma Jeane*.

Valérie Dréville

Fille de Véronique Deschamps et de Jean Dréville, elle est formée au Théâtre national de Chaillot (avec Antoine Vitez, Yannis Kokkos, Aurélien Recoing, Georges Aperghis) et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris (avec Viviane Théophilidès, Claude Régy, Gérard Desarthe, Daniel Mesguich).

Sa carrière au théâtre est marquée par sa rencontre avec Antoine Vitez, son professeur à Chaillot, qui la dirigera dans *Électre*, *Le Soulier de satin*, *La Célestine*, *La Vie de Galilée* (Comédie-Française). Elle entre à la Comédie-Française en 1988, qu'elle quittera en 1993. Elle travaille avec de nombreux metteurs en scène parmi lesquels Jean-Pierre Vincent, Alain Ollivier, Aurélien Recoing, Lluís Pasqual, Claudia Stavisky, Yannis Kokkos, Anastasia Vertinskaja et Alexandre Kaliaguine, Alain Françon, Bruno Bayen, Luc Bondy. Elle joue sous la direction de Claude Régy dans *Le Criminel* de Leslie Kaplan, *La Terrible Voix de Satan* de Gregory Motton, *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *Comme un chant de David*, traduction des psaumes de Henri Meschonnic, *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck. Elle se rend régulièrement en Russie pour travailler aux côtés d'Anatoli Vassiliev et sa troupe, avec lesquels elle joue *Matériau-Médée* de Heiner Müller et *Thérèse philosophe*. Valérie Dréville est artiste associée du Festival

d'Avignon en 2008.

Dernièrement, elle a joué dans *Long voyage du jour à la nuit* d'O'Neill, mise en scène de Cécile Pauthe ; *Et nous brûlerons unes à unes les villes endormies*, texte, images et mise en scène de Sylvain Georges ; *Chic par accident*, mise en scène Yves-Noël Genod ; *Tristesse animal noir* de Anja Hilling, mise en scène Stanislas Nordey ; *Les Revenants* de Henrik Ibsen, mise en scène Thomas Ostermeier ; *Perturbation* d'après le roman de Thomas Bernhard, mise en scène Krystian Lupa ; *Schwanengesang D744* conception et mise en scène Romeo Castellucci.

Au cinéma, elle tourne notamment sous la direction de Jean-Luc Godard, Philippe Garrel, Alain Resnais, Hugo Santiago, Arnaud Desplechin, Laetitia Masson, Michel Deville, Nicolas Klotz.

Mélodie Richard

À sa sortie du Conservatoire National d'Art Dramatique en 2011, Mélodie Richard joue avec Yann-Joël Collin dans *TDM3* de Didier-Georges Gabily, puis avec Krystian Lupa dans *Salle d'Attente* d'après Lars Norén et *Perturbation* d'après Thomas Bernhard. Elle travaille également avec Christophe Honoré dans *Nouveau Roman*, et Thomas Ostermeier dans *Les Revenants* d'Ibsen.

Cette saison elle jouera également dans *Intrigue et Amour* de Schiller mis en scène par Yves Beaunesne.

Au cinéma, elle a tourné dans *Vénus noire* d'Abdellatif Kechiche, *Métamorphoses* de Christophe Honoré (Révélation des Césars 2014) et *Nos Arcadies* d'Arnaud Desplechin.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



un événement
Télérama

Le Magazine Littéraire

TROIS
COULEURS

