

LAISSEZ-MOI SEULE

LET ME ALONE

Grand Théâtre

du 2 au 21 juin 2009

du mercredi au samedi à 20h30 le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

texte et mise en scène **Bruno Bayen**

collaborateur artistique **Philippe Ulysse**

scénographie **Michel Millecamps**

lumière **Bertrand Couderc**

costumes **Renata Siqueira Bueno**

musique **Quentin Sirjacq**

avec **Éric Berger, Lily Bloom, Axel Bogousslavsky, Brice Cousin, Jérôme Derre, Florian Guichard, Clotilde Hesme, Florence Loiret-Caille, Dominique Valadié**

production Compagnie Pénélope, Théâtre National de la Colline

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

texte inédit

Service pédagogique

Marie-Julie Pagès

01 44 62 52 53

mj.pages@colline.fr

Sylvain Hanse

01 44 62 52 69

s.hanse@colline.fr

Ninon Leclère

01 44 62 52 10

n.leclere@colline.fr

BRUNO BAYEN

PARCOURS SENSIBLE

SOMMAIRE

I. LAISSEZ-MOI SEULE. LET ME ALONE

La pièce, *par Bruno Bayen*

p. 4

Entretien avec Bruno Bayen

p. 5

Laissez-moi seule (extraits)

p. 7

Première rencontre du prince et de la future princesse

Deuxième épilogue : Deuxième miracle, Prospérité

La mort de Lady Diana, *par Marc Roche (Le Monde, 3 septembre 1997)*

p. 11

Diana Crash

p. 13

Pour une dianologie, *par Daniel Bougnoux*

Diana, la sainte du village mondial, *par Marc Augé*

Le mythe est une parole, *par Roland Barthes*

p. 15

Destin mythique : Io... comme une pierre blanche

p. 17

Note liminaire à *La Fuite en Égypte*, *par Bruno Bayen*

La violence faite à Io, *par Maïa Bouteillet*

La Fuite en Égypte (extrait)

II. BRUNO BAYEN, PORTRAIT

L'orgueil pudique d'un voyageur, *par Brigitte Salino*

p. 20

Les poissons rouges de Matisse pour patienter, *par Michel Cournot*

p. 22

Le Pli de la nappe au milieu du jour, *par Bruno Bayen (extrait)*

p. 25

Une archéologie du sensible, *entretien avec Bruno Bayen*

p. 26

Redonner au théâtre sa fonction interrogatrice, *entretien avec Bruno Bayen*

p. 27

La pratique du théâtre , par Bruno Bayen	p. 29
Un spectacle utile , par Bernard Sobel	p. 31
Les traces de l'Histoire , entretien de Bruno Bayen avec Joël Jouanneau	p. 33
De l'utopie	p. 36
Le compas dans l'œil, par Joël Jouanneau	
Machinerie théâtrale, par Michel Cournot	
Weimarland , par Michel Cournot	p. 39
Mémoire collective , par Monique Le Roux	p. 40
Tu t'en souviendras... extrait de Pourquoi pas tout de suite de Bruno Bayen	p. 42
Faut-il rire ou pleurer sur le monde ? par Odile Quirot	p. 44
Une certaine idée de la comédie , extrait de Les Excédés de Bruno Bayen	p. 46
De la délicatesse	p. 48
Le linge ne se lave pas en famille, entretien avec Bruno Bayen	
Aux antipodes de l'esthétique dominante, par Monique Le Roux	
L'art du théâtre , par Michel Cournot	p. 50
De la casuistique , entretien avec Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq	p. 51
Qu'est-ce que traduire ? entretien de Bruno Bayen avec Joël Jouanneau	p. 53
Bibliographie de Bruno Bayen	p. 57
Mises en scène de Bruno Bayen : 1975-2008	p. 58
 ANNEXES	
Laissez-moi seule : résonances cinématographiques	p. 66

LA PIÈCE

Les personnages publics, Duch, Arthur, Girl Friday, empruntent à des figures réelles leur petit nom. C'est ainsi que Duch est celui que sa sœur donnait à Lady Diana Spencer enfant, Girl Friday celui dont usait le prince Charles d'Angleterre pour désigner Camilla Parker Bowles, soit qu'elle lui rappelât le Vendredi de *Robinson Crusoé*, soit qu'il la rencontrât ce jour-là de préférence, les exégètes hésitent. Arthur est le dernier prénom du prince, qui n'aurait été employé qu'en des circonstances très intimes.

Tous les autres personnages sont fictifs.

Action ? Mariage, mort, seize ans d'écart. Dramatiquement un mariage est une suite de prologues, une mort une suite d'épilogues.

Intrigue ? Le vertige et les ondes. Lesquelles atteignirent l'humanité (50% d'elle.)

Des pelouses jusqu'au tunnel la trajectoire de la princesse fut impeccable : promesses et retombées, aux deux sens, privé, public, du terme, sans abnégation, sans faux pas ni déchéance. L'image se confond aux événements, pour remplir et bien évidemment creuser un vide.

À qui appartient-il ? Aucun rôle ne peut être principal.

« Laissez-moi seule » – « *Let me alone* », qu'on peut traduire plus trivialement – est une parole qu'on prête à la princesse, s'adressant dans le tunnel de l'Alma, portière ouverte, à un paparazzo. Dix ans plus tard, selon les blogs, la princesse à sa dernière heure n'a jamais dit ça.

B. B.

ENTRETIEN AVEC BRUNO BAYEN

Le titre

L'histoire d'un titre est toujours étonnante au théâtre. Alain Françon me propose de monter un spectacle au Théâtre National de la Colline et, quelques jours plus tard, une jeune femme me téléphone et me demande quel en sera le titre. Lorsqu'on écrit de la prose, on a jusqu'au moment de la publication pour changer un titre, alors qu'au théâtre on commence par le titre, donc le titre gouverne. « Laissez-moi seule », ai-je répondu à la jeune femme... En anglais « *Let me alone* » veut aussi bien dire « foutez-moi la paix ».

Lady Di ?

Destin mythique et bestial, c'était déjà celui de Io quand Zeus songeait à fonder une nouvelle race, elle régénère la royauté. Trajectoire parfaite, sans déchéance.

Comédie, tragédie ?

Comédie. Autour d'un personnage considéré comme une idiote, relevant de *Point de vue*, *Images du monde* ou des romans de Barbara Cartland (qui était la mère de la belle-mère de Lady Di) jusqu'à l'accident de l'Alma. Dès lors elle devient l'image de la mélancolie d'une époque et d'une société. Elle n'est plus seulement une figure des rayons intitulés *Pour Elles* dans les librairies de gare. Elle devient un sujet de réflexion pour Nelson Mandela, Fidel Castro et ensuite Montalban et puis Régis Debray, Baudrillard, ...

Disons un miroir, un miroir de ce que nous nous racontons dans

les coins. Aujourd'hui vous êtes à table avec des amis, vous êtes tous très intelligents, vous évoquez le tragique du monde, vous commentez ce qui se passe dans la bande de Gaza, vous vous indignez contre les expulsions des Maliens, et puis à un moment donné vous avez envie de savoir qui est le père de l'enfant du garde des Sceaux (cette comparaison est offensante pour la princesse), à la fin vous avez tout de même parlé de ceci et de cela.

Un conte ?

Vous pouvez passer un an de votre vie nuit et jour sur le Net à collecter des informations à propos de Lady Di. Dans les documents ne sont intéressants que les détails, ainsi on vend encore aux enchères en 2008 des parts du gâteau de mariage de Charles et de la princesse qui eut lieu en 1981. Comme le disait un commentateur, lors des obsèques : « Son histoire commence là où s'arrêtent les contes de fées... » C'est une fiction, des gens sont reconnaissables mais ce n'est jamais naturaliste. Il n'y a pas de localisation précise, rien ne se passe dans des chambres ou des salons toujours dans des endroits où on circule, escaliers ou couloirs, où on peut être entendu. L'histoire peut avoir lieu en Angleterre, elle pourrait être transposée ailleurs.

Au départ, il y a le conte, depuis la vague idylle que le prince aurait eue avec la sœur de la princesse, à qui il renonce parce qu'elle a fait état, dans les tabloïds, de son anorexie, erreur politique fondamentale. Une sœur est évincée et l'autre prend la place. Tout est écrit à l'avance dans ces histoires, c'est la « maîtresse » qui décide de qui sera la « femme ». Ensuite entrent en scène ceux

qui sont chargés de surveiller ce qui se passe, le système d'espionnage inhérent à l'organisation de ce monde.

Comme dans *Le Conte d'hiver*, il s'est écoulé 16 ans entre les deux moments clé de la pièce, le mariage et la mort de la princesse, tuée à Paris sous la copie de la Flamme de la Liberté de New York...

Les obsèques ?

J'en ai suivi un long moment à la télévision, dans des circonstances particulières, j'étais sur le point de partir en voyage. Je faisais mes valises en jetant un œil vers la télévision. À mon retour, je suis allé voir un ami, assez bavard, qui m'a dit qu'il détestait Lady Di mais qu'il s'était obligé à regarder les obsèques de A à Z et qui m'en a parlé une demi-heure ! J'ai trouvé cela étonnant. Les obsèques à la télévision ont ceci de très intéressant que c'est à peu près le seul spectacle de non-fiction extraordinairement lent, appuyé sur la lenteur, tous les autres sont fondés sur la rapidité. (Pour les mariages ou couronnements la liesse relaie la rapidité.) Ces obsèques étaient remarquables aussi par l'imprévu du protocole infléchi, étant donné la situation légale de la défunte, d'où suspense, la reine serait-elle ou non devant la grille de Westminster au passage du cercueil ? Allait-elle le suivre ? Le drapeau serait-il mis en berne ? Etc. J'ai retenu un détail, à l'instant où elle entre dans Westminster Hall, la sœur de Lady Di rajuste très longuement son chapeau.

Révisionnisme ?

Lady Di a été embaumée très vite – en réalité, seule une partie de son corps l'a été –, des bruits ont couru à propos d'une possible grossesse (et de qui était-elle enceinte ? etc.), tandis que Charles s'attristait qu'il lui manquât une boucle d'oreille... Des documentaires ont été réalisés, qui comparaient les transports ambulanciers en France et en Angleterre, afin de démontrer que les Anglais auraient été plus rapides et qu'elle aurait pu être sauvée. Il y a eu toutes les hypothèses émises sur son assassinat possible, des millions de gens s'en sont parlé de par le monde, au bistro ou à table...

La négation des faits a sa splendeur, les gens disent, à un moment donné : on nous ment, la presse nous ment – ils n'ont pas tort. Et dans un certain nombre de cas, le négationnisme a sa misère. Autour de ce personnage de conte – un conte où, quand même, c'est la plus moche qui à la fin triomphe ! – le négationnisme est une piste de comédie...

Pourquoi Lady Di ?

En voyant un soir *Mulholland Drive* à la Pagode, les allusions à son nom, à son destin – l'accident de voiture – qui m'ont semblé une clé du film, en repensant à ses obsèques, à sa trajectoire parfaite, Cléopâtre middle class, princesse prête à porter, vide et extrêmement vivante, je me suis dit peut-être tenter le coup. Comme de s'inviter chez une femme dont chacun pense ce qu'il veut, mais finalement c'est elle qui vous intimide.

Propos recueillis en mai et décembre 2008

LAISSEZ-MOI SEULE

Extrait 1

Première rencontre du prince et de la future princesse

Duch, Arthur.

ARTHUR

Spencer, c'est entre Simpson et Spiderman.

DUCH

Vous avez eu une journée difficile, Monsieur.

ARTHUR

C'est où la différence ?

Intéressant, la Suisse, la Suisse, n'est-ce pas, c'est sur le continent.

Vous avez lu Jung si vous étudiez dans un pensionnat suisse, dans un pensionnat suisse.

DUCH

J'ai dévoré Idylle au Ritz.

ARTHUR

Jung est au cœur de la Suisse.

Un disciple de Jung a étudié la polygamie des coqs de bruyère.

Les coqs de bruyère sont inconsciemment polygames, oui.

Le plus beau moment de l'année est celui de la chasse à leurs bébés.

Vous aimez la chasse aux bébés grouses ?

DUCH

J'adore la chasse. J'adore l'équitation.

ARTHUR

J'aimerais être roi de Suisse.

La Suisse a voulu être une république.

C'est pourtant un royaume idéal de sujets morts.

DUCH

Vous préférez parler de la mort ou de l'amour ?

ARTHUR

C'est où la différence ?

Il est dommage qu'en Suisse on ne chasse pas le bébé grouse.

DUCH

Vous avez l'air triste, comme un homme sans oreiller, Monsieur, il faut quelqu'un pour s'occuper de vous.

ARTHUR

Aimez-moi, ça ira plus vite.

DUCH *s'assied sur ses genoux.*

J'ai pas de brevet, j'ai pas de plombage, est-ce que c'est grave ?

ARTHUR

Ah, vous gloussez.

DUCH

Je vous aime vous, pas pour ce que vous êtes.

ARTHUR

C'est où la différence ?

Voulez-vous que je vous raccompagne dans mon Aston Martin ?

DUCH

Non merci, Monsieur. *Elle se relève.*

ARTHUR

Je crois que j'ai encore à vous dire... Ça m'échappe mais c'est ça, qu'est-ce qui peut être suave ?

DUCH

L'air.

ARTHUR

L'air est suave, vous m'avez manqué.

DUCH

Oui, Monsieur.

NOIR

Extrait 2

DEUXIÈME ÉPILOGUE

Deuxième miracle, prospérité.

Devant la Flamme de la Liberté du pont de l'Alma.

Trois fleuristes. (Jouées par les actrices qui ont joué Duch, Tété, Girl Friday.)

Scène musicale.

1

Tout est vendu. Les grossistes n'ont plus que de la monnaie-du-pape.

2

Ou tulipes en plastique, cœurs d'œillets en crépon.

3

Le monde respire à l'unisson.

1

La Terre est ratissée, les villes un tapis de fleurs.

2

Boom, chiffre, miracle, et merde aux snobs.

Elles chantent ensemble

Les fleurs à la fleur

Asphodèle d'Israël

Agaves du monde arabe

Marguerites des Malouines
L'anémone de personne
La rose qui est rose est rose
Le souci illumine Paris
Et ton lys préféré le lys neige
Et ces fleurs à ta flamme
Tout le 'tit peuple a cassé son cochon
Dépense éphémère vaut mieux que dépense à la guerre
Tout le 'tit peuple doit casser son cochon.

2

Dans mon quartier où c'était de bon ton de dire que c'était une daube à chier, maintenant qu'ils n'en croient plus leurs oreilles, ils ne parlent que de ça, elle a gagné son ticket d'entrée dans les sphères de pensée.

1

Je sais aujourd'hui que muguet en anglais se dit le lys dans la vallée. Je me suis réconciliée avec un voisin qui porte la kippa et qui m'a aidé à commander des roses à Tel Aviv. Je peux maintenant écrire en russe la Russie regrettera la princesse. Je vais pouvoir engager une petite vendeuse, installer des halogènes dans le magasin. Quand j'ai appris la nouvelle, j'ai dit à mon Roland on va faire un pic et il a couru acheter un fusil à pompe pour tirer sur les chapardeurs de bouquets et revendeurs à la sauvette. Toi, où étais-tu à cet instant, tu t'en souviens ?

3

Maintenant que tu me le demandes, je me souviens exactement de ma position physique quand l'annonce m'est tombée dessus, de la voix d'une gardienne portugaise qui, pendant que je passais la porte cochère en me faisant discrète, a ouvert ses volets et a dit c'est terrible la princesse s'est suicidée sous le pont de l'Alma, et aussitôt j'ai pensé mon Dieu je crois que je suis tombée enceinte, j'appellerai ma fille Alma, et dans dix ans ma petite Alma me demandera où donc j'étais la nuit où la princesse se fracassa dans le tunnel, faudra lui avouer que je n'étais pas chez mon mari. Et toi ?

2

Près de ma petite sœur boulimique à qui je disais depuis des mois ne t'inquiète pas, tu as la maladie de la princesse, et que chaque dimanche j'emmenais poser un cierge à la paroisse de sainte Rita où la princesse était passée incognito. Nous avons allumé la télévision, les mêmes images tournaient en rond, et ma petite sœur s'est écrié : ce n'est pas moi qui avais la maladie de la princesse, c'est la princesse qui avait ma maladie, je suis guérie. Nous avons pleuré toute la matinée en mangeant des glaces cônes.

1

Dans dix ans nous fêterons les dix ans de sa mort.

2

Nous avons de quoi nous payer le pèlerinage sur sa tombe, elle a touché les écrouelles.

3

Dans vingt ans nous fêterons les vingt ans de sa mort
peut-être plus riches encore.

ENSEMBLE

La reine Astrid était belle, humble et bonne
Donna deux rois et mourut en voiture
Grace je ne sais quoi vouée au Rocher
Filles et fils et mourut en voiture
La Persane n'en eut pas
Le Schah la répudia
Fabiola n'en eut pas
Et si longtemps pria
Mais elle la Dame des Îles
Était fertile...

2

Demain les rues seront vides, la ville morte.
Pour les obsèques !

1

Quatre heures de suspense.

2

La reine va-t-elle marmonner « Bien fait » au passage du
cercueil ? Parce que la reine parle toute seule.

1

Ses fils vont-ils pleurer devant les caméras ?

3

Eux, on les aime ! Je vois déjà ma petite Alma dans quinze ans
rencontrant le cadet des héritiers dans un pub, elle me dira je
veux l'épouser.

1

Autrefois on se plaignait, on disait si le monde entier pouvait
voir ça, le deuil serait universel. C'est fait, le monde entier voit,
c'est le progrès de nos jours et le miracle de la princesse.

2

Comme il suffit de dire aujourd'hui qu'elle n'a pas été assassinée
pour qu'elle ait été assassinée. C'est le progrès de nos jours, et le
miracle de la princesse.

3

Dire qu'on dit de nos vies qu'il ne s'y passe rien.
Ah les obsèques, et Lord Pic et Tom Pec,
ah les obsèques belles comme un penalty
qui se prolonge à l'infini.

UNE VOIX AU LOIN

La Seine est belle le jour obscène

Rien de sa vie n'a valu son adieu.

NOIR

LA MORT DE LADY DIANA

« Cérémonie unique pour une personne unique. » En annonçant, lundi 1^{er} septembre, d'une voix d'outre-tombe, aux correspondants royaux accrédités à Buckingham Palace, les modalités des funérailles de la princesse Diana, qui se dérouleront samedi 6 septembre à 11 heures, le porte-parole de la reine pressentait-il le formidable écho de cet événement ? Il y a fort à penser que oui. Combiner une cérémonie grandiose et nationale, comme le souhaitent le public et le premier ministre Tony Blair, et un enterrement privé, ainsi que le réclamait la famille de la défunte : l'exercice était périlleux. La solution choisie – le deuil familial – est un de ces compromis à l'anglaise qui s'imposait à l'évidence. « Le style choisi reflète la personnalité de la princesse, simple et peu portée sur le protocole, mais toujours consciente de sa dignité et de son haut lignage », a commenté la BBC. Mère du futur souverain mais divorcée de l'héritier du trône, exclue techniquement de la famille royale depuis la perte, en 1996, de son titre d'altesse royale : le statut pour le moins insolite de la princesse Diana empêchait la proclamation d'un « deuil général » réservé aux souverains et à leurs descendants directs.

Une escorte de horse-guards

Seuls les plus grands chefs militaires comme Nelson et Wellington, et plus récemment Mountbatten, l'oncle d'Elizabeth II, assassiné par l'IRA en 1979, qui commandait les troupes britanniques en Extrême-Orient lors de la seconde guerre mondiale, avaient eu

droit à des funérailles nationales. Sans oublier Winston Churchill, enterré en grande pompe le 30 janvier 1965, qui avait su mener contre Hitler le combat de la liberté.

Mais à la lumière du peu de goût de Lady Diana pour la chose militaire et de sa retentissante campagne pour l'interdiction des mines antipersonnel, les honneurs des forces armées ne pouvaient qu'être réduits au minimum, à savoir une escorte des horse-guards, le régiment des dragons.

Le deuil observé est moins formel que le « deuil général » ou « de cour », mais plus significatif que les funérailles « privées » auxquelles avait eu droit un autre outsider : l'ex-roi Edouard VIII, devenu duc de Windsor après son abdication par amour en 1936. Par exemple, les membres de la famille royale et leur entourage sont aujourd'hui vêtus de noir ou de couleur sombre lorsqu'ils accomplissent des tâches officielles, et ce jusqu'au jour de l'enterrement. La famille royale et les Spencer seront assis au premier rang de la congrégation. Comme pour une manifestation royale, les détails de la cérémonie seront publiés par la *London Gazette*, équivalent britannique du *Journal officiel*. Les drapeaux resteront en berne jusqu'à la fin de la semaine.

Samedi matin, le cercueil, drapé de la bannière des Windsor, qui repose actuellement dans la chapelle royale du château Saint-James, sera transféré à l'abbaye de Westminster. Comme l'a noté un chroniqueur, il n'est pas jusqu'à la lueur un peu froide que dégageaient les yeux de la princesse qui ne soit appropriée à la solennité glaciale de cette nécropole des souverains et des gloires nationales, théâtre des grands événements monarchiques.

Quelque deux mille invités, personnalités venues du monde entier mais aussi représentants des nombreuses institutions caritatives dont Lady Di avait été la présidente, ont été conviés. Des centaines de milliers de personnes devraient se presser tout au long de la procession qui remontera le Mall avec la majesté et la lenteur du *God Save the Queen*. Le samedi matin sera férié : les magasins et les musées seront fermés jusqu'au début de l'après-midi. Toutes les manifestations sportives ont été annulées. Le tirage de la Loterie nationale a été reporté au lendemain.

Conformément aux vœux des siens, la « princesse du peuple » sera enterrée ensuite à l'écart du regard des médias, au cours d'une cérémonie privée, dans le caveau de famille d'Althorp, localité située à une centaine de kilomètres de Londres, citadelle des Spencer depuis plus de vingt générations. Seuls quelques membres de la famille royale, emmenés par le prince Charles et ses deux fils, William et Harry, accompagneront la dépouille jusqu'à sa dernière demeure.

Tony Blair a subtilement voulu tirer cette occasion solennelle vers la politique plus que vers le lyrisme. La célébration des causes chères à Diana arrange les affaires du Parti travailliste, qui a fait campagne, lors des élections, sur des thèmes similaires : lutte contre la drogue, aide aux laissés-pour-compte, amélioration de l'éducation et de la santé.

Remarquable célérité

Mais la mort de la princesse a entraîné l'arrêt, jusqu'à dimanche, de la campagne des référendums écossais et gallois, qui doivent avoir lieu respectivement les 11 et 18 septembre, sur la dévolution des pouvoirs à ces deux nations du Royaume ; les négociations multipartites sur l'avenir de l'Ulster avec, pour la première fois, la participation du Sinn Fein, branche politique de l'IRA, qui promettent d'être difficiles, doivent débiter le 15 septembre.

Le dispositif des funérailles a été mis en place avec une remarquable célérité. Cela est dû au fait que le secrétaire particulier de la reine, sir Robert Fellowes, est également l'époux de Jane Spencer, sœur de Diana, ce qui a facilité les tractations entre les deux familles. Par ailleurs, la mort a gommé toutes les incartades. Un sondage Mori, réalisé à la mi-août, passé inaperçu lors de sa publication à la veille du décès, indiquait que la cote de popularité de la princesse avait chuté à la suite de la publication des photos de sa liaison avec Emad Al Fayed alors que celle du prince Charles était en hausse. Le pourcentage des réponses hostiles à son amie Camilla Parker-Bowles était passé de 65 % à 52 % en un an. Mais 78 % des personnes interrogées ne voulaient pas d'elle comme souveraine.

Marc Roche

Le Monde, 3 septembre 1997

DIANA CRASH

Pour une dianologie

[...] Disséquée en grands affects de base et montée en diaporama des passions, la vie de la princesse a été pédagogiquement distribuée au peuple, qui s'en est servi pour dire sa propre histoire. Au point que le conflit de Diana avec les *Royals* exprimait celui des sujets avec leur cour : dans le chagrin superlativement exhibé se mêlaient quelques remontrances adressées à la dureté des Windsor (si vous l'aviez aimée autant que nous...), et bien sûr de la culpabilité (c'est un peu nous qui l'avons tuée...). Faut-il traduire le langage des bouquets ? En refluant, l'amour cannibale dépose aux grilles du palais son hectare de fleurs.

L'immense événement de ce drame aura entraîné jour après jour une réflexion salutaire, d'autant plus que les premières inculpations formulées péchaient par étourderie. Comme l'a souligné Edgar Morin interrogé dans *Libération*, on cherche spontanément une causalité simple – d'abord les paparazzis, puis l'ébriété du chauffeur – sans concevoir l'imbrication des facteurs ; de même part-on en guerre contre le « pouvoir médiatique », voire la « société du spectacle », et l'on croit avec ces grands mots rendre compte d'une réalité autrement complexe. Nous avancerons au contraire l'idée que partout où opèrent les médias, c'est-à-dire des chaînes d'intermédiaires à la fois humains et techniques, plus rien n'est simple ; le cloisonnement des sujets et les causes singulières n'ont plus cours. L'interaction et la réaction remplacent

l'initiative personnelle; le collectif, donc une certaine forme d'inconscient, supplante la volonté de chacun. Plusieurs commentateurs l'ont bien remarqué, qui ont dénoncé après Albert du Roy l'hypocrisie générale, autrement dit la division des consciences. Et il est notoire en effet que partout où les médias nous relient, ils nous divisent du même coup d'avec nous-mêmes. Cette torsion ironique infligée à chaque conscience peut aller jusqu'à l'effet boomerang, et à une réverbération tragique.

La division intime des protagonistes était patente autour de la mort de Diana, à commencer par sa personnalité controversée : traquée ou truquée ? Princesse proche de la sainteté, ou manipulatrice prise à son propre piège ? Que dire de notre stupide désir de voir, quand les motos lancées à la poursuite de la poule aux œufs d'or ne trouvent plus à flasher, à *shooter* sous la pile d'un pont qu'un corps tordu dans la ferraille ? Que deviennent les paparazzis, quand les photos les plus chères du monde deviennent invendables ? Et quand eux-mêmes, quai des Orfèvres, deviennent la proie des objectifs ? « Monsieur Paul » est-il encore le chef adjoint de la sécurité de l'hôtel quand il tue le fils du patron, et abîme pour longtemps la réputation du Ritz ? La disparition de Diana arrange-t-elle les Windsor, que sa seule existence harcelait d'un vivant reproche, ou les enfonce-t-elle irrémédiablement dans leur image de vieilles momies ? Cependant que les tabloids pleurent celle dont ils ont objectivement précipité la mort ; et que le bon public maudit ces paparazzi dont il achetait massivement les images...

On pourrait continuer. C'est tragique s'il est vrai que la tragédie, selon Aristote, tient à une certaine circularité ou réflexivité de l'action (sur le modèle d'*Œdipe roi*). Quelques cercles plus bas cependant, le comique menace (arroseur arrosé). La critique des médias s'annonce plus délicate que prévu. Ce pourrait être la tâche d'une médiologie.

Daniel Bougnoux

Extrait de « Pour une dianologie »,
in *Diana Crash*, Descartes & Cie, Paris, 1998, p. 41-44

Diana, la sainte du village mondial

[...] Ce qu'il y a eu de stupéfiant au cours de la semaine qui a suivi la mort de Lady Di, star et princesse, c'est moins l'émotion mondiale – davantage liée à son image – que l'émoi populaire en Grande-Bretagne, immédiatement senti et formulé par le premier ministre Tony Blair. Les commentateurs se sont demandé si cette mort condamnait ou sauvait la monarchie britannique. On a pu alors avoir le sentiment que la Cour n'avait pas assez vite pris la mesure des enjeux et que, trop préoccupée par l'image de Lady Di, elle se lançait avec un temps de retard dans la course au symbole que lui avait imposée pour la dernière fois la « *princesse du peuple* ». Cette course-poursuite entre le symbole et l'image, entre le peuple et la reine, fut comme une étrange réplique de la cavalcade des motards qui, tels les anges de la mort dans l'*Orphée* de Cocteau, avaient accompagné Lady Di jusqu'aux portes de la nuit.

Plusieurs fois rattrapée par la « pression populaire », la cour d'Angleterre dut fuir en avant. Jour après jour, nous avons appris progressivement que les funérailles de la princesse de Galles seraient « *quasi nationales* », que le parcours du cortège funèbre serait allongé pour être à la mesure du million de spectateurs supplémentaires quotidiennement annoncé, que le drapeau britannique serait hissé sur Buckingham et mis en berne ; nous avons vu la reine, le prince et ses enfants serrer quelques mains dans la foule, et leur regard se perdre dans les montagnes de fleurs élevées par la ferveur populaire.

Enfin, la reine parla pour dire son émotion et l'estime qu'elle portait à la princesse de Galles. Les Windsor avaient-ils gagné, récupéré le cadavre de la princesse enfuie, fait du prince divorcé un veuf éploré et de la monarchie lointaine un symbole d'unité et de modernité ? Les funérailles, peut-être, apporteront la réponse.

Comme une majorité de Français républicains, je suis sensible aux fastes de la monarchie britannique. Sensible aussi à la force d'un peuple capable de chanter d'une seule voix – et quelle voix ! –, de camper des nuits entières sur les pelouses de Hyde Park et d'exprimer sans fausse honte sa tristesse et sa peine. Le spectacle qu'offrait la télévision samedi matin était double, puisque, d'une cérémonie minutieusement réglée, il nous proposait des vues elles-mêmes préparées, sélectionnées et cadrées : une explication de texte en somme. Belle explication, efficace par surcroît : du grand art.

Peu nombreux furent, j'imagine, les téléspectateurs qui n'éprouvèrent pas quelque émotion et la certitude de partager celle d'un peuple lorsque les hommes de trois générations emboîtèrent le pas des gardes gallois pour suivre le cercueil de la princesse et, plus encore, lorsque éclatèrent sous les voûtes de Westminster, à l'entrée du convoi, les accents du *God Save the Queen*. L'art d'adapter le rituel, de le faire évoluer est, partout et toujours, la condition de survie des religions et des régimes politiques. Nous pouvions être rassurés : la vieille monarchie avait su s'adapter. [...]

Marc Augé

Extrait de « Diana, la sainte du village mondiale »,
in *Diana Crash*, Descartes & Cie, Paris, 1998, p. 50-54

LE MYTHE EST UNE PAROLE

*Qu'est-ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie : le mythe est une parole*¹.

Naturellement, ce n'est pas n'importe quelle parole : il faut au langage des conditions particulières pour devenir mythe, on va les voir à l'instant. Mais ce qu'il faut poser fortement dès le début, c'est que le mythe est un système de communication, c'est un message. On voit par là que le mythe ne saurait être un objet, un concept, ou une idée ; c'est un mode de signification, c'est une forme. Il faudra plus tard poser à cette forme des limites historiques, des conditions d'emploi, réinvestir en elle la société : cela n'empêche pas qu'il faut d'abord la décrire comme forme. On voit qu'il serait tout à fait illusoire de prétendre à une discrimination substantielle entre les objets mythiques : puisque le mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. Le mythe ne se définit pas par l'objet de son message, mais par la façon dont il le profère : il y a des limites formelles au mythe, il n'y en a pas de substantielles. Tout peut donc être mythe ? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif. Chaque objet du monde peut passer d'une existence fermée, muette, à un état oral, ouvert à l'appropriation de la société, car aucune loi, naturelle ou non, n'interdit de parler des choses. Un arbre est un arbre. Oui, sans doute. Mais un arbre dit par Minou Drouet, ce n'est déjà plus tout à fait un arbre, c'est un arbre

¹. On m'objectera mille autres sens du mot *mythe*. Mais j'ai cherché à définir des choses, non des mots.

décoré, adapté à une certaine consommation, investi de complaisances littéraires, de révoltes, d'images, bref d'un *usage* social qui s'ajoute à la pure matière.

Évidemment, tout n'est pas dit en même temps : certains objets deviennent proie de la parole mythique pendant un moment, puis ils disparaissent, d'autres prennent leur place, accèdent au mythe. Y a-t-il des objets *fatalement* suggestifs, comme Baudelaire le disait de la Femme ? Sûrement pas : on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointaine ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses.

Cette parole est un message. Elle peut donc être bien autre chose qu'orale ; elle peut être formée d'écritures ou de représentations : le discours écrit, mais aussi la photographie, le cinéma, le reportage, le sport, les spectacles, la publicité, tout cela peut servir de support à la parole mythique. Le mythe ne peut se définir ni par son objet, ni par sa matière, car n'importe quelle matière peut être dotée arbitrairement de signification : la flèche que l'on apporte pour signifier un défi est elle aussi une parole. Sans doute, dans l'ordre de la perception, l'image et l'écriture, par exemple, ne sollicitent pas le même type de conscience ; et dans l'image elle-même, il y a bien des modes de lecture : un schéma se prête à la signification beaucoup plus qu'un dessin, une imitation plus qu'un original, une caricature plus qu'un portrait. Mais pré-

cisément, il ne s'agit déjà plus ici d'un mode théorique de représentation : il s'agit de *cette* image, donnée pour *cette* signification : la parole mythique est formée d'une matière *déjà* travaillée en vue d'une communication appropriée : c'est parce que tous les matériaux du mythe, qu'ils soient représentatifs ou graphiques, présupposent une conscience signifiante, que l'on peut raisonner sur eux indépendamment de leur matière. Cette matière n'est pas indifférente : l'image est, certes, plus impérative que l'écriture, elle impose la signification d'un coup, sans l'analyser, sans la disperser. Mais ceci n'est plus une différence constitutive. L'image devient une écriture, dès l'instant qu'elle est significative : comme l'écriture, elle appelle une *lexis*.

On entendra donc ici, désormais, par *langage, discours, parole*, etc., toute unité ou toute synthèse significative, qu'elle soit verbale ou visuelle : une photographie sera pour nous parole au même titre qu'un article de journal ; les objets eux-mêmes pourront devenir parole, s'ils signifient quelque chose. Cette façon générique de concevoir le langage est d'ailleurs justifiée par l'histoire même des écritures : bien avant l'invention de notre alphabet, des objets comme le kipou inca, ou des dessins comme les pictogrammes ont été des paroles régulières. Ceci ne veut pas dire qu'on doive traiter la parole mythique comme la langue : à vrai dire, le mythe relève d'une science générale extensive à la linguistique, et qui est la *sémiologie*.

Roland Barthes

Extrait de *Mythologies*, Éditions du Seuil, coll. « Points », série « Essais », Paris, 1970, p. 181-183

DESTIN MYTHIQUE

Io... comme une pierre blanche

Note liminaire

À l'édition de *La Fuite en Égypte* (texte et mise en scène Bruno Bayen, 1999)

Io apparaît en créature hybride, jeune fille à cornes dans *Prométhée enchaîné*, tandis que dans *Les Suppliantes* Eschyle évoque une femme transformée en génisse et saillie par un taureau. La métamorphose, cette fois, semble avoir été complète et soudaine. Pour Ovide, ce fut une dégradation progressive. Ailleurs, l'animal disparaît : selon Hérodote, Io, citée au tout début de *L'Enquête*, était une jeune fille, qui marque comme une pierre blanche l'origine de l'histoire, l'histoire qui est celle des guerres et, avant toute guerre, celle des femmes raptées.

Ce sont là ses principales apparitions et donc les principales sources littéraires. La vache provoque auteurs et peintres d'Occident moins que le cygne ou que le rossignol. Si profuses, en revanche, les versions du mythe, si nombreuses les assimilations culturelles et les interpolations dues au long périple de l'héroïne qu'un biographe de Io devra mettre en doute chaque phrase par la suivante. Son ascendance est douteuse, le trajet de son voyage imprécis, comme le nombre de ses enfants. Obscure, la fin du fils qu'elle eut de Zeus, obscure sa propre disparition. A-t-elle une histoire ? Ou est-elle une géographie et une constellation de légendes de Méditerranée ? Nulle part le récit de la métamorphose n'est gouverné par un principe univoque. Celui de la naissance pas davantage.

Bruno Bayen

La violence faite à Io

[...] L'héroïne de Bayen est une jeune femme blessée jusqu'à en perdre parfois l'usage de la parole. Une toute jeune fille, incapable de parler à son fils et qui, au terme d'une longue route, attend encore l'amour. Partie de légendes antiques, la pièce croise plusieurs fois le mythe chrétien. La première didascalie dit en effet « *elle a l'âge d'une Vierge Marie : toujours celui qu'elle avait à la naissance de son fils* ». Plus tard, le Colporteur demande à Io : « *Tu te souviens ? Du temps de l'absolu ! Les grammairiens décidèrent : tout ce qui vient de Zeus vient de Dieu, et on appela le dieu : Père. Par décret, ma foi* ». Le fils qu'Io conçut de Zeus eut d'ailleurs aussi sa destinée : il fonda plusieurs villes en l'honneur de sa mère et donna naissance à une race nombreuse. Marie n'a-t-elle pas en effet été raptée par la volonté de Dieu ? [...]

La voix que l'écrivain prête à Io porte en mémoire le cri de toutes les femmes instrumentalisées, abusées, violées et jetées sur les routes par la folie des hommes en guerre. La pièce rend un hommage, magnifique, à toutes les errantes, les émigrées, les réfugiées. À toutes celles aussi qui, niées dans leur individualité, n'ont le choix de rien : sitôt jeunes filles et déjà mères... Chacun y reconnaîtra la sienne. Une manière de rappeler à certains critiques – qui reprochent un peu trop rapidement à Bruno Bayen d'être un intellectuel abscons – que cet homme discret, érudit, singulier, tisse entre romans, théâtre et essais une œuvre d'une grande sensibilité. Et s'ils se donnaient la peine de lire, peut-être verraient-ils aussi de l'humour chez Bayen !

Maïa Bouteillet

Le Matricule des Anges, n° 26, mai-juillet 1999

La Fuite en Égypte (extrait)

L'Arche Éditeur, Paris, 1999, p. 60-64.

[...]

LA PLUS JEUNE

Le vent du Sud, la poussière rouge du vent du Sud a noyé les soldats du roi perse parti à la conquête de l'Éthiopie.

De l'autre côté de la ville arrivait un taureau. Les hommes et la fanfare accompagnaient ce taureau en disant qu'il était ton fils.

Io pleure en silence.

Tu voudrais être une vieille aux yeux verts,
sur une place de ton village,
qui regarde la colline et ne voit que le soir présent, muette,
tu voudrais gagner la montagne anonyme
et te coucher dans la pâture, sur le flanc,
sans être éclairée par la lune,

tu voudrais dire : Ailleurs, j'ai été un caillou
poli par le courant, pour oublier,
ou tu voudrais être une peinture de Vierge effacée sur un mur,
aux yeux caves,
couleur du plâtre : blancs ?

Car de l'autre côté de la ville, le roi perse est rentré îseul dans la

ville, privé de ses soldats. Il a entendu la fanfare et il a cru que les hommes se réjouissaient de sa défaite. Ils lui ont dit que ton fils était un dieu rare, qui apparaissait pour fêter sa mère et le roi l'a défié.

Au centre de la ville, le roi a couru vers lui pour le frapper au ventre. Il a visé le ventre, il a touché l'aine, il l'a atteint à la cuisse en disant : Voilà un dieu bon pour les Égyptiens, un dieu qui saigne. Aussitôt ce roi est devenu fou.

Ton fils s'est avachi. Il souffle doucement.

Io

Laissez-moi seule.

Elle tousse. Musique sur un signe du Colporteur, un seul instrument.

Je veux, je veux être entendue.

[...]

BRUNO BAYEN

portrait

Si je fais du théâtre c'est parce que j'aime être étonné. Le théâtre n'est pas un lieu de diffusion pure et simple de l'idéologie. En même temps, le théâtre a un rapport avec la politique qui est plus d'actualité en un sens que le cinéma. Si le cinéma s'est un peu substitué à l'imprimerie pour la diffusion – il a remplacé la littérature pour des millions de gens, par des fictions d'un genre nouveau – le théâtre pourrait pour la diffusion tenir le rôle d'une imprimerie poétique – entre autres. Les théâtres n'ont jamais assez de spectateurs, mais les poètes ont encore moins de lecteurs. Il y a au théâtre des possibilités pour raconter une fable analogue à celle qu'il y a dans la poésie pour raconter une histoire. Il n'y a pas l'effet de réel automatique qui s'instaure presque toujours au cinéma. Et puis que le théâtre se situe à la rencontre de l'enfance et de la poésie, c'est la une jointure poétique...

*

Certains me disent « ce serait tellement mieux si tu montais les textes des autres », d'autres me suggèrent – en toute amitié – que mes textes soient montés par d'autres metteurs en scène. Je n'ai pas de réponse, pas de théorie sur ce sujet, une pratique seulement. Je vois que mettre en scène une pièce que l'on a écrite est une activité moins intellectuelle que de mettre en scène nos grands chefs-d'œuvre. C'est plutôt une pratique de rebouteux, une opération ou une série d'opérations, à entendre comme on veut, opérations chirurgicales, thaumaturgiques – arithmétiques aussi. Lorsque j'écris une pièce, je pense moins à une distribution qu'à une troupe d'acteurs, c'est un travail parallèle à celui des acteurs, comme le leur, difficilement explicable...

L'ORGUEIL PUDIQUÉ D'UN VOYAGEUR

La scène se passe un dimanche matin, à Lausanne. Le brouillard qui enveloppe le lac semble avoir glissé son calme d'ouate jusque dans le salon de l'hôtel, où Bruno Bayen, sagement assis, parle. Le magnétophone n'est pas loin, mais il avalera autant de mots, de sourires et de pointillés que la conversation en laissera passer. C'est sur le visage de Bruno Bayen que se dessine le paysage de sa vie – une vie d'homme de théâtre et d'écrivain, les deux pour lui ne faisant qu'un. Des expressions multiples, fugaces et mystérieuses le parcourent, comme les fleuves, les villes et les caps qu'il raconte, prenant un planisphère qui semble n'attendre que lui, dans ce salon du milieu du monde qu'est la Suisse, où il fait halte, le temps de créer une pièce de Lukas Bärfuss au titre engageant, *Les Névroses sexuelles de nos parents*.

Bruno Bayen donc. Un des plus grands talents du théâtre français. Un des plus discrets et des plus secrets, aussi. Rarement à la « une » des chroniques, mais jamais oublié de ceux qui, un jour, ont vu *Schliemann, épisodes ignorés* ou *La Fuite en Égypte*, – deux de ses plus belles pièces –, ou lu certaines pages de ses livres, de *Jean 3 Locke* (1987) à *La Vie sentimentale* (2002), où se croisent des amours et des fuites, des douleurs aux couleurs de ciel et des sentiments révélés, jamais affirmés.

Il y a de l'archéologue en lui, le don de soulever la poussière de sable pour faire apparaître des histoires, naître des personnages et inventer des espaces. Et la mémoire lui vient de loin, de toutes

ses lectures, de ses voyages et de ses vies à travers les scènes. Vous dites « enfance », et il vous cite la fin d'*CEdipe à Colone*, de Sophocle, quand Antigone dit à son frère Polynice : « Comme je serai triste sans toi. » Bruno Bayen a un frère et trois sœurs, dont une n'est plus là.

Il naît à Paris, en 1950. Son père est recteur de l'université. Sa carrière mène la famille à Clermont-Ferrand, puis à Strasbourg, où Bruno Bayen passe son adolescence. Il est le dernier des enfants. « Les derniers ont une stratégie. Ils ont compris comment ça marchait. » Après le baccalauréat, il comprend qu'il faut intégrer Normale Sup, « parce que je gagnerai ma vie en étant à l'école (où les élèves sont rémunérés). Quand j'y suis arrivé, j'ai eu l'impression d'entrer dans un hôpital psychiatrique. J'avais tellement travaillé pour le concours que je n'avais plus envie de rien. Je me disais : on doit avoir le temps de vivre, de regarder, et je voyais des gens avec d'énormes livres sous les bras, qui circulaient dans les couloirs ».

Les deux premières années, il passe pour un « dilettante total. » Il sait déjà qu'il veut écrire et faire du théâtre, parce que le théâtre est là, depuis toujours dans son histoire. En 1972, grâce à Jean-Marie Serreau, l'ami de Beckett et de Roger Blin, il met en scène son premier spectacle, *Le Pied*, d'après Victor Hugo. Il le joue d'abord dans un café-théâtre près de la Bourse, aujourd'hui disparu, où Gérard Jugnot prend la suite, dans la salle, avec un one-man-show.

Le spectacle est repris à Normale Sup, où Colette Godard, du *Monde*, vient le voir. « Le lendemain, dans le métro, j'étais en face de quelqu'un qui lisait *Le Monde*. À l'époque, il y avait à la dernière page un sommaire, dans lequel j'ai cru reconnaître le titre du spectacle. J'ai emprunté le journal, il y avait une critique qui a été la plus déterminante, pour moi. On avait trente spectateurs, du jour au lendemain, on est passé à cent. »

Bruno Bayen ne passe plus pour un dilettante. Mais il sait que s'il réussit l'agrégation de philosophie et qu'il continue à faire du théâtre, il lui faudra rembourser ses études. Un de ses professeurs lui raconte que c'est arrivé à un ancien élève, devenu joueur professionnel de bridge. Alors, il s'engage dans un DEA.

Et puis, cela va vite pour Bayen. Au début des années 1970, Michel Guy, qui est devenu le ministre de la Culture, éclairé, de Valéry Giscard d'Estaing, redessine une carte de la décentralisation, en nommant à la direction de centres dramatiques nationaux la jeune garde du théâtre, Georges Lavaudant à Grenoble, Jean-Pierre Vincent à Strasbourg, Gildas Bourdet à Lille, et Bruno Bayen à Toulouse, aux côtés d'un vétéran, Maurice Sarrazin, qui ne supporte pas qu'on lui accole ce jeune « surdoué ». Le choc est violent, les attaques virulentes.

« J'avais tellement de gens contre moi, que c'était insupportable. Je voulais faire du théâtre, je ne voulais pas fabriquer de la politique. » Trois ans après son arrivée, Bruno Bayen doit partir. « J'aurai la gloire d'avoir été, comme un sportif, le plus jeune nommé et le plus jeune viré de toute l'histoire de la décentralisa-

tion. » Depuis, il n'a plus jamais postulé. Sauf une fois, il y a trois ans, pour succéder à Alain Ollivier au Studio-Théâtre de Vitry, un théâtre-laboratoire, où il aurait été tout à fait à sa place. « Alors que le ministère de la Culture ne m'appelle jamais, j'ai reçu un appel le lendemain de l'envoi de ma candidature, pour me dire que c'était hors de question. »

C'est Bruno Bayen : à la marge, aujourd'hui encore, comme il l'a toujours été, créant une trentaine de spectacles, Goethe, Tchekhov, Labiche, Genet et Sophocle, ou ses propres pièces, six à ce jour. Heureusement, il y a eu et il y a les amitiés, celle d'Antoine Vitez, compagnon de longues discussions sur la littérature, qui l'a invité à Chaillot ; celle de Bernard Sobel, qui lui ouvre Gennevilliers. Et la confiance d'autres, comme René Gonzalez aujourd'hui à Vidy (Suisse) où, avec *Les Névroses sexuelles de nos parents*, de Lukas Bärfuss, il nous fait découvrir un jeune auteur alémanique.

Il y a longtemps maintenant qu'il voyage sur les terres de langue allemande, traduisant Fassbinder, Wedekind ou Handke, mettant en scène Goethe ou Büchner. Le goût lui en est venu quand il avait 16, 17 ans. « Je devais lire Hölderlin, et je trouvais que je le comprenais bien en allemand. Du coup, cette langue m'est devenue très chère. » De préférence quand c'est celle d'Adalbert Stifter plutôt que celle de Thomas Mann. Il en parle comme il parle de ses autres voyages, ceux qui l'ont mené jusqu'au Japon et au nord du Brésil, en ligne droite jusqu'au cap Horn, qu'il a franchi sur un voilier de 12 mètres.

« Vous franchissez le détroit, vous arrivez sur une petite île, il y a deux types qui servent la soupe sous le portrait de Pinochet – c'était dans les années 1980. Ils auraient dû me faire un certificat de cap-hornier, mais il n'y avait plus de papier. » On l'imagine loin, avec son éternelle écharpe, plissant les yeux sur un paysage comme il semble déplier des voiles sur les scènes de son théâtre. Mais il sourit, vous dit : « Vous savez ce que Metternich répondait quand on lui demandait où commence l'Orient ? Au bas de ma rue. » C'est Bruno Bayen, encore et toujours, jamais tout à fait là où on le croit. Mais sûrement où il se sait lui.

Brigitte Salino

Le Monde, 21 janvier 2005

LES POISSONS ROUGES DE MATISSE POUR PATIENTER

À propos de *Le Pli de la nappe au milieu du jour. Natures mortes* de Bruno Bayen, Éditions Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997

Pour chasser l'idée fixe, l'angoisse de l'attente de son fils, Bruno Bayen raconte ses natures mortes préférées, ses objets impassibles, ses « leçons de choses » qui réaniment la mémoire

Le lycée Charlemagne en classe de quatrième. Chez le surveillant général. Il va entrer. Je l'attends, debout devant son bureau couvert de dossiers. Vrai silence, malgré le vasistas ouvert. Immobilité des classeurs, du gobelet de crayons, des chaises, dans un faux-jour brun. Quelle sanction va m'être annoncée ? Le renvoi ? Non, je ne peux pas y croire... parce que sur la table, dans un bac rectangulaire, se baguenaudent des poissons rouges. Ils font des tours, des loopings, ils ne prennent rien au sérieux. En leur présence une punition n'est pas crédible.

Cinq ans plus tard. La prison de la Santé. Une pièce grise, les murs sales. Extrait de ma cellule, j'attends, debout devant une petite table. Un S. S. dans le dos, j'attends ces messieurs de la Gestapo qui vont m'interroger. M'interroger comment ? « *That is the question* », c'est le cas de le dire. Plaisanter ! Pas pensable ? Si : sur la table, aucun papier, mais, dans un bac sphérique nagent calmement des poissons rouges. Presque des clowns : ils renvoient aux calendes grecques les méchancetés de l'Histoire.

Quatorze ans plus tard. Rue de l'Université, un grand rez-de-chaussée, style caverne d'Ali Baba, domaine de la famille Matisse. Aucune sanction, aucun interrogatoire en vue. Pourquoi donc y songer ? Je vois : dans une revue entrouverte, une nature morte. Lumière d'été. Un bonheur calme. Dans une eau de cristal nagent des poissons rouges. Enfin, nagent immobiles, « en peinture ». Ils déstabilisent l'espace. Ils le dérident. Leurs minces taches rouges font que l'espace se change en « hospitalité », comme dit Bruno Bayen.

C'est les mots « poissons rouges », dans le livre de Bruno Bayen, qui m'ont d'un coup éjecté vers Charlemagne et la Santé. « Les souvenirs, ça n'en finirait pas. Dès qu'on y touche, on pourrait s'y perdre », dit-il, et il nous raconte comment les natures mortes, qu'il préfère appeler des « leçons de choses ! », réaniment la mémoire par des attouchements légers, mais sans égal.

Dans une nature morte, tables, nappes, pommes, coupes, chaises, ou poissons morts comme la raie de Chardin, se taisent et restent impassibles. « Ils font tapisserie », dit Bruno Bayen. Les choses que montrent les natures mortes, « nous ne pouvons rien pour elles, elles ne peuvent rien pour nous ». Mais entre elles et nous se tisse peu à peu un échange, intime et très réservé. Ces fruits, nous les avons mordus. Ces verres, nous les avons portés à nos lèvres. Ils sont, comme des pas sur la neige, des traces. Et, dit Bruno Bayen, « l'enfance est reparsourue et convertie en une expérience secrète, dans une lumière précise, exacte ».

Essayons. La raie de Chardin. « Ce tableau sert aujourd'hui d'exemple, ou d'enseigne au "mot" nature morte dans le dictionnaire usuel », dit Bruno Bayen. Oui, mais dans mon enfance reparsourue, la raie si tempérée de Chardin est un animal sauvage, paniqué, qui, pendu au croc de l'hameçon, se débat, se jette en l'air, donne des coups d'une violence incroyable contre les planches de la barque, qu'il couvre de sang. Il faut une lame spéciale, courte, large, pour frapper la raie, la tuer. Je ne pense qu'à me jeter à l'eau, pour ne pas regarder les yeux de mon père, froids, pendant qu'il balance des seaux d'eau sur les planches, pour chasser le sang.

N'y pensons plus, ce ne sont pas là des images qui conviennent à Bruno Bayen. Les siennes sont d'une gravité plus pure parce que ce n'est pas la raie, mais des jeux sereins de lumière immanente qui viennent effleurer la nuque de la mémoire.

Le livre de Bruno Bayen n'est pas un livre de critique d'art. Vraiment pas. Nous ne sommes pas dans les musées, sauf un petit peu à Berlin, parce qu'il y a, depuis des berges, un cordon pas coupé entre Bayen et Berlin, les deux Berlins, à tel point que ce n'est pas chez lui tout rose « l'année où le communisme rendit son tablier ». Plutôt qu'au musée il est dans le métro, Bruno Bayen, où les voyageurs font aussi, comme les pommes des natures mortes, tapisserie. Le métro aérien surtout, où sous la pluie les gouttes d'eau font « des bonds de puce » sur les vitres. Il est nulle part et partout, il bouscule, il court, il renverse.

Y a-t-il jamais eu un livre qui soit aussi peu un livre ? Parce qu'un livre, si déchaîné soit-il, vous avez quand même l'impression que l'auteur a pris sur lui, un moment, un jour, plusieurs jours, de mettre un frein à sa valdingue, de s'asseoir, de savoir posément ce qu'il fait, et le livre sera quelque chose de repérable, d'isolable. Mais celui-ci fuit de partout, vous passez de Provence au Japon, de Philostrate à Dame Tartine, et c'est comme si les pages étaient les brises, plutôt marines, qui, spontanément, d'elles-mêmes, avaient lancé les mots, prenant l'auteur de court. Sauf lorsqu'il a, le temps d'un éclair, un réflexe de metteur en scène, devant les images les plus simples, lorsqu'il voit par exemple qu'une personne en manteau, assise, attend forcément quelque chose, un train, quelqu'un en retard...

À propos... Pendant toutes ces pages où son livre a rêvé pour lui en plein jour, en pleine nuit, l'auteur attend quelqu'un. Son fils. Un enfant. Il va lui acheter des choses, des choses à lire, à se vêtir, il prépare son arrivée, il a peur qu'il ne vienne pas, il a peur pour son présent, peur pour son avenir, et le lecteur, lui aussi, ne peut qu'attendre cet enfant. Il se demande si la maman n'est plus, si les parents sont séparés.

En vérité Chardin, la raie, les tapisseries du métro et le communisme qui rend son tablier, ce ne sont, de la part de l'auteur, que comédies, trompe-l'angoisse. Il veut penser à autre chose, chasser l'idée fixe d'attendre, avec ou sans manteau, cet enfant. Et, nous rappelant le proverbe russe « Tu as des fraises dans ton jar-

din, mais j'ai une tante à Kiev », nous ne pouvons lâcher le livre de Bruno Bayen, parce qu'entre les lignes il murmure : « Tu as des poissons rouges chez Matisse, mais j'ai un fils qui arrive demain. »

Michel Cournot

Le Monde, 31 octobre 1997

LE PLI DE LA NAPPE AU MILIEU DU JOUR (extrait)

Près d'elle, je suis les traces de l'histoire de toujours, de la longue histoire qu'il n'était pas qu'une fois, la vieille chanson qui se ressemble et ne s'ajourne pas, car on jette, on recommence, on a de nouveau la fringale : boire, manger, sentir, plier ou aplanir les nappes, dresser et desservir la table, ouvrir le fruit, poser le verre, rapporter le poisson de chez le poissonnier et les légumes de chez le maraîcher, découper la viande, entamer le pain, partager, accueillir, être rentré chez soi.

Elle ? Une pomme tombée dans l'herbe, que je ramassai, il y a trois ans, un peu avant l'automne. Ses creux, ses rides rapelaient la tête humaine, et je l'ai gardée comme une prise jivaro. Elle ne ressemble plus, ce matin, au crâne en miniature, le trompe-l'œil s'est éclipsé, avalé par le temps. Sur ma table, un cuir doux et brûlé achève sa forme de motte ou de charbon. La pomme ancienne, devenue cet avatar froissé, souple, une masse bleuie par les poussières, au fort parfum de caramel, est posée là et me tient compagnie.

Rares, celles de son âge sur les tableaux qui ont exposé les biens communs, les vivres, la vaisselle, et qu'on aurait pu appeler leçons de choses au lieu de natures mortes. J'y vois la pomme saisie sur la trajectoire qui va de l'arbre à l'estomac, déjà plus proche d'une bouche que de la branche ; une dernière fois, avant

que sa pulpe n'éclate entre les dents. J'y vois ce qui va disparaître dans l'intérieur obscur du corps pour que la vie puisse continuer.

Je vois que l'homme n'y est pas. La femme a le dos tourné. Les choses patientent. Choses sans objet sur une table d'attente, ce fruit, cette bouteille, cette assiette, ces récipients, ces linges squattent une planche et colloquent : une assemblée de locataires.

Choses détournées de l'usage fixé, converties en motifs. L'installation, toute provisoire, paraît, dès qu'elle est peinte, un témoignage. La bouteille, l'assiette, la poire, le homard, le couteau, le bol, le verre marquent un passage. Quelqu'un a semé la zizanie ou refait de l'ordre. Mais qui ? [...]

Bruno Bayen

Éditions Gallimard, coll. « L'un, l'autre », Paris, 1997, p. 9-10

UNE ARCHÉOLOGIE DU SENSIBLE

À propos de *Parcours sensible 1905-1975* (montage et mise en scène Bruno Bayen, 1976)

Ce qui m'intéresse, c'est de pratiquer un théâtre d'auteur, comme on le dit d'un certain cinéma. Deux directions me passionnent : la description et l'histoire de l'imaginaire bourgeois : montrer l'idéologie là où elle n'est pas consciente, la trouver là où on ne la cherche pas...

Qu'est-ce que voulait dire, au juste, notre refus de monter des classiques ? On s'engageait à écrire des pièces : comment faire des spectacles qu'on écrit nous-mêmes ? Le meilleur moyen de se poser cette question, avec le peu d'armes qu'on avait à ce moment-là, c'était de se servir d'un modèle. Ça nous a menés à nous poser la question du jeu et la question d'un discours moins officiel en quelque sorte. Nous avons cherché à être un peu moins distants vis-à-vis de la matière traitée, grossièrement dit : à nous mouiller davantage, et, à partir de là, il nous a semblé que la brèche qui permettrait d'engager directement un autre rapport de la dramaturgie au jeu, c'était un discours sur la sensibilité...

Nous avons été amenés à privilégier ce domaine de la sensibilité parce qu'il nous semble que c'est là que l'idéologie joue le plus sous la forme de l'inconscient. Il ne s'agit plus de mettre en scène des combats idéologiques déclarés, mais de montrer ce qu'on ne s'attend pas à voir comme idéologique. Ce travail, finalement, est un peu lié à ce qui se fait sur le quotidien. Dans un premier

temps, il s'agissait effectivement de faire une archéologie, de remonter aux sources pour montrer des comportements « ancestraux » qui en fait nous téléguidaient encore puissamment. Et dans un deuxième temps d'aller de la source à l'embouchure, c'est-à-dire de retomber sur terre, dans la quotidienneté...

Je ne crois pas que notre démarche consiste à parler de notre temps à travers Tchekhov, Babel ou Büchner. L'histoire n'est intéressante sur le plateau que comme prétexte à des allégories. Pour le dire un peu rapidement, je pense que l'histoire traitée comme prétexte – entendons matière – à allégories nous permet de faire l'économie d'un théâtre de la métaphore, de ne pas inventer des fictions abstraites – et c'est souvent ce que fait Brecht –, qui nous semblent ne poser les problèmes de la politique qu'à l'intérieur de la catégorie de l'éthique. Ce problème, bien sûr, nous ne l'avons pas résolu, mais ce dont nous sommes sûrs, c'est que le théâtre doit tenir compte de la disparition de l'individu du XIX^e siècle, et donc nous devons essayer de poser les problèmes en d'autres termes, de mener une réflexion, non plus sur l'éthique politique, mais sur les situations politiques et sur une histoire de l'idéologie. Un théâtre allégorique, c'est un peu une contestation d'un certain théâtre réaliste historique...

Une des idées sur quoi nous avons travaillé, c'est de raconter la fin de l'individu. C'est aussi le problème de la fable. La dramaturgie n'a pas à sortir de l'histoire bourgeoise, nous sommes dans cette histoire-là. L'histoire des individus est importante, mais

aujourd'hui ce n'est plus l'individu contre le groupe, c'est l'individu dans le groupe. Homme par homme. Dans l'histoire d'un groupe d'individus, c'est l'épuisement de l'histoire de l'individu qui peut se raconter...

Entretien avec Bruno Bayen
Propos recueillis par Jacques Poulet,
La Nouvelle Critique, n° 95, 1976

REDONNER AU THÉÂTRE SA FONCTION INTERROGATRICE

À propos de *La Danse macabre, un rêve de Frank Wedekind* (mise en scène Bruno Bayen, 1974)

À travers tous nos spectacles, la question à laquelle nous essayons de répondre est celle-ci : comment réintroduire un certain nombre de points de vue personnels, comment « se moullier » sur les choses dont on parle ? Dans la mesure où il existe une objectivité « bon teint » qui revient à gommer le point de vue, ou à avoir un point de vue général, si abstrait, qu'il n'en est plus un. Par exemple, il est clair que dans les années soixante, le point de vue, la « lecture » que beaucoup d'équipes de la décentralisation faisaient des pièces qu'elles montaient, se ramenait en gros à un sociologisme mécaniste auquel bien souvent le marxisme servait de caution. Il ne nous revient pas de changer le public, mais il faut trouver d'autres moyens de redonner au théâtre sa fonction interrogatrice, polémique.

Ce qui nous a intéressés chez Wedekind, c'est l'utilisation du théâtre pour ne pas faire de théâtre. Wedekind est quelqu'un qui prend le théâtre pour y faire entrer des corps étrangers. Il vient parce qu'il a quelque chose à dire. Il ne respecte pas les règles de la convention qui veut que si l'on a à parler de tel ou tel sujet, on en parle toujours d'une certaine manière qui satisfasse et les exigences théâtrales et les exigences d'une certaine culture. Ce que nous racontons dans *La Danse macabre*, c'est la démarche d'une

révolte, d'un homme qui s'est révolté sur un terrain bien précis, celui de la sexualité. Enfin pour Wedekind, le théâtre a joué un rôle curatif et cathartique par rapport à sa propre vie...

Il existe des pièces à conviction/thèse, genre fable de La Fontaine dont les paraboles de Brecht sont un exemple, et puis il y a des pièces théoriques, comme *La Danse macabre* qui n'« illustrent » pas mais qui « discutent » des thèses...

Mais, et c'est là que nous pouvons porter la critique, du fait même de la censure (la pièce fut l'une des plus censurées de toutes celles qu'il a écrites, censurée jusqu'après sa mort), la provocation que constitue *La Danse de mort* reste une provocation de bon ton. La pièce est dans la même situation que le théâtre à l'heure actuelle. Le public de Wedekind ne pouvait pas être choqué. Wedekind n'ose jamais parler politique à un niveau clair, mais toujours sous une forme mythique qui tourne beaucoup autour du personnage de la prostituée, « camarade sexuelle des prolétaires ». Il ne peut représenter les opprimés qu'à travers des marginaux, prostituées, mendiants, etc. jamais la classe ouvrière elle-même. De même, au lieu de parler de censure politique, il en vient à parler de censure familiale. Je ne veux pas dire que le discours sur la famille est un discours symbolique sur la politique. Non : devant ce terrain interdit qu'est la politique, il est reporté sur un autre, il y a une espèce de compensation qui joue. D'ailleurs cette question de l'articulation entre la sexualité et la politique reste en suspens. Ceux qui ont tenté de « se mouiller »

en abordant la question de la sexualité pour l'articuler à un discours social plus général, ont été amenés à un discours qui tenait du délire paranoïde...

Entretien avec Bruno Bayen

Propos recueillis par François Rey, *Théâtre/Public*, n° 2, 1974

LA PRATIQUE DU THÉÂTRE

À propos des *Fiancés de la banlieue Ouest* (texte et mise en scène Bruno Bayen, 1980)

Questions à Bruno Bayen

- *Faire ce spectacle*, Les Fiancés de la banlieue Ouest, *en deux volets était-ce caprice, besoin ou nécessité ?*
- *Trouvez-vous aujourd’hui déplacé que vous soit posée la question : le monde est-il représentable au théâtre ?*
- *Qu’est-ce que le théâtre pour vous ?*
- *Quel type d’effet avez-vous en vue sur votre public ? Et qu’est-ce que vous croyez avoir comme public ? (Ou voudriez avoir ?)*
- *Écrire pour le théâtre, cela veut dire quoi ? Est-ce que cela a un sens aujourd’hui ?*
- *Croyez-vous que d’autres que vous pourraient se servir de vos textes ? Pour les mettre en scène par exemple ?*
- *La notion de Brook, « l’espace vide », a-t-elle un sens pour vous ?*
- *Qu’entendez-vous par modernité ?*
- *Mettre en scène des « grands textes », cela a-t-il un sens pour vous au moment où vous en êtes ?*

Je suis un fil. Une expérience ne me conduit pas à une théorie, mais à une autre expérience, elle l’appelle, et une pratique induit une nouvelle pratique, je pense qu’il en a toujours été ainsi. C’est au cours de la réalisation des *Fiancés de la banlieue Ouest* que j’ai eu l’idée de ce qui allait devenir le prochain projet que je commence à écrire. Le programme de travail (c’est-à-dire la question

qui ressort de votre questionnaire) n’est qu’une sélection, pas une réflexion en fin de saison devant la table vide (« et qu’est-ce qu’il faudrait monter aujourd’hui ? »), mais le choix de telle expérience et de telle aventure plutôt que de telle autre, parce qu’à ce moment celle-ci importe plus, et parce que je pare au plus urgent. Dans le choix j’inclus évidemment – dès qu’une pratique met en jeu de l’argent – la contrainte, dans toute sélection de projets il y a une part (immense) d’obligation. Et je serais très heureux d’avoir en plus à l’heure qu’il est déjà monté tout Tchekhov et tout Shakespeare. Lorsque les peintres copient, ou lorsque les compositeurs exécutent les œuvres des autres, ils ne font pas que « leurs gammes », ils forgent un *langage de reconnaissance* ouvert sur leur public. Je ne me situe nulle part ailleurs que dans une tradition, je n’imagine pas autre chose, mais je ne confonds pas pour autant la tradition et le répertoire. J’ai le sentiment de toucher à la tradition théâtrale dans toute sa force et dans son émotion, lorsque dans mon travail elle m’apparaît là où je ne l’attends pas, là où je ne la cherche pas. Elle n’est pas liée qu’à un texte, mais à un certain rapport du jeu, du texte, de l’espace.

Je n’écris pas pour le théâtre, j’écris pour un éventuel lecteur. Je ne pense pas à l’usage qu’en ferait le praticien de théâtre. En écrivant j’essaie de renouer quelques fils, peut-être est-ce cela le lien avec l’histoire que votre questionnaire évoque – tacitement. En construisant un spectacle j’essaie de penser au statut de la parole telle que nous l’utilisons et l’entendons aujourd’hui. Ce sont deux moments, l’écriture et la construction du spectacle, j’essaie de

trouver le rapport de ces deux moments, et le rapport entre cette concentration vécue de l'écriture et cette distraction vécue de la parole. Je ne crois pas qu'il y ait d'un côté l'ancienneté du texte et de l'autre la modernité de la représentation, je ne le crois pas.

C'est pourquoi l'écriture appelle des pratiques variables : que ce soit le théâtre, le cinéma et tous les genres littéraires que l'on voudra. Elle crée les genres, on n'écrit pas en sacrifiant à un genre, ni en remplissant des cases.

Ce qui me frappe pourtant c'est que les auteurs de théâtre depuis un siècle, dont *l'écriture* me touche le plus, ont écrit des pièces qui donnent plus de plaisir à la lecture qu'à n'importe quelle représentation (presque toujours) : Tchekhov, Beckett ; et que ce sont aussi des grands romanciers ou nouvellistes.

Et puis je n'entre pas dans un lieu théâtral (ancien ou moderne) sans qu'aussitôt il m'apparaisse dans son histoire (l'histoire d'un bâtiment d'une ville, de ceux qui ont fait ce lieu ou qui y ont travaillé, d'un public, d'un état) et le travail que j'y fais prend sa place à l'intérieur de cela, ce qui est incomparable avec la feuille blanche ou la toile nue et avec l'histoire de la feuille blanche et l'histoire de la toile nue. L'espace vide du théâtre – comme espace mental – n'aurait de sens que si à chaque spectacle on construisait son théâtre. Comme tel n'est pas le cas, la représentation est ce combat entre le plein de ce qui existe là – le théâtre et jusqu'à son vestiaire – et un vide à créer ; la représentation produit des

images en jouant le jeu de cette lutte contre des fantômes (ceux des autres et les miens) pour conduire des gens venus la voir vers ce passage à vide qui les tournerait vers l'avenir. La représentation est cette machine-là, c'est pourquoi toutes les images théâtrales émouvantes sont des (ses) images virtuelles montrées à la cité.

C'est peut-être viser des effets à retardement. Le succès comme effet vient lorsque le montage d'attractions est clair, clairement perçu, comme effet à retardement ou effet de lecture en même temps qu'effet immédiat ou effet de music-hall. Et c'est pourquoi l'idée selon laquelle les grands spectacles divisent est honnête et malhonnête aussitôt. Faut-il encore qu'ils divisent chaleureusement, toute mise en scène court après sa majorité. [...]

Bruno Bayen

Théâtre/public, n^{os} 40-41, 1981

UN SPECTACLE UTILE

À propos des *Fiancés de la banlieue Ouest*, second volet :
La Critique du voyage

Je veux d'abord parler de la manière dont en France on regarde un spectacle. *Les Fiancés de la banlieue Ouest* – dont je n'ai vu que le second volet, *La Critique du voyage* : c'est donc à lui que je me référerai – est considéré par beaucoup comme l'un de ces caprices d'artistes dans le désarroi. Cela implique qu'on y cherche d'abord un « univers personnel ». En général, ce qui est considéré comme valable – fondamentalement –, c'est d'être « personnel ». On ne se demande jamais en quoi une œuvre est UTILE.

Ce qui m'intéresse, par exemple, chez Bob Wilson – surtout ses derniers spectacles –, ce n'est pas que je puisse retrouver dans chacune de ses productions un reflet de son « univers », mais qu'il remette en cause notre manière de voir, de sentir, qu'il nous fasse le don de cette nouveauté. Bob Wilson m'est UTILE. Je m'insurge contre le fait qu'on attende d'un artiste qu'il soit « artiste », et non qu'il soit UTILE. *L'Edison* de Bob Wilson m'intéresse parce qu'il change mon regard, non parce qu'il me montre un regard original.

Pour moi, *La Critique du voyage* est un spectacle UTILE. Un spectacle productif, au sens où il produit pour aller plus loin. Et non parce qu'il refléterait l'originalité de Bayen – dont je n'ai rien à faire. Ce spectacle ne m'impose pas massivement une subjecti-

tivité, des opinions sur le monde – de telle sorte que je n'aurais plus qu'à répondre : je suis d'accord ou je ne suis pas d'accord, un point c'est tout –, mais il me dit : regardons ensemble comment sont les choses.

J'ai donc vu *La Critique du voyage* au moment où nous commençons à Gennevilliers les représentations d'*Édouard II* de Marlowe. Dans ma tête, les deux spectacles ont en quelque sorte dialogué. Avec Édouard, j'ai affaire à un personnage compact. Dans ce cas, la machine-théâtre est comme un four. On y introduit les composantes d'un personnage tel que Marlowe pouvait le concevoir à son époque : l'Édouard de la chronique, la figure mythique du grand individu de la Renaissance, etc. On met cela dans le four du théâtre, et après les trois heures d'action dramatique, il ne reste qu'un champ de ruines : un « moi » a été consumé, et il est rendu à la relativité, aux incertitudes de l'humaine existence humaine. Dans *La Critique du voyage*, le processus m'a semblé être exactement inverse. Au départ, pas de personnages, mais un théâtre qui se cherche sous des formes diverses : décors, voix, corps... Le tout assez difficilement identifiable. De quoi s'agit-il ? Qui ? Quoi ? Et puis, au fur et à mesure du processus théâtral, va émerger non pas un personnage, ou des personnages, au sens classique, mais quelque chose que, justement, il m'est difficile de caractériser... parce que c'est nouveau. Au contraire d'*Édouard II* – qui est le lieu d'une consommation –, *La Critique du voyage* est le lieu d'une naissance. La naissance, si l'on veut, de quelque chose qui me ressemble, d'un « moi », mais non

hypertrophié, contrairement à la plupart des personnages de théâtre, contrairement à Édouard (mais, justement, Édouard devra, à la fin, rentrer dans le courant implacable de l'Histoire). Car ce qui naît ici tient compte de la difficulté d'être « soi », du caractère par définition non clos, non autonome du « moi ».

Je voudrais insister sur le fait que c'est le théâtre, par ses moyens propres — jeux de codes, de formes, de situations, fragments de récits, rapports scénographiques diversifiés — qui crée finalement cette pousse fragile, timide que j'appelle un « moi »... C'est-à-dire que le théâtre, ici, n'est pas un INSTRUMENT au service d'une idée ou d'une fiction. Le plus souvent, au théâtre, il y a d'abord un personnage, une histoire. Et on se demande : comment rendre ça théâtral ? Comment le faire passer sur le plateau ? On a la vie dans la tête – ou l'illusion de la vie –, et il faut la faire passer dans cet artifice qu'est le théâtre. Or, dans *La Critique du voyage*, ce qui m'a semblé « vivant », ce qui était de la chair, c'était l'acte théâtral lui-même. C'est lui qui produisait dans le spectateur ce sentiment d'absence, ce désir de quelque chose et, finalement, cette naissance.

Je voudrais m'arrêter sur une séquence qui me semble allégorique de tout le spectacle. C'est la danse solitaire du garçon de café (Gilbert Vilhon) à la fin du tableau du dancing. Il danse donc avec le vide, avec quelqu'un qui est absent, avec un fantôme. C'est une danse purement « théâtrale » : il « se fait du théâtre ». Et cela concentre toutes les questions – vitales – du spectacle :

avec qui danse-t-il ? À qui, à quoi rêve-t-il ? Où est-il ? Qu'est-ce qui peut naître de ce désir ?

Et, pour moi, ce n'est pas du tout désespérant, au contraire. Il y a dans la stratégie même du spectacle, une transparence que je trouve euphorisante, joyeuse. Un individu n'est pas opaque. Il a certes une consistance, une poésie, mais il est transparent. Et c'est fondamental pour ce que cela révèle sur le plan des rapports humains. Le spectacle nous dit que l'individu n'est pas ce morceau compact qui ne permettrait rien d'autre que « toi » et « moi » bien séparés l'un de l'autre... Si je prends n'importe quel personnage du théâtre classique, il est là, avec son histoire, son « caractère », sa situation sociale, etc. Il est plein. Je lui suis définitivement extérieur. Il n'a pas de bouts d'existence à échanger avec moi. *La Critique du voyage* me dit au contraire que l'autre est un terrain d'échanges. Je peux devenir un bout de lui, lui un bout de moi.

Voilà : c'est l'impression que m'a fait ce spectacle. Je ne peux pas l'expliquer vraiment. Mais sans doute, le fait que TOUT ne soit pas dit des personnages joue un rôle important. Peut-être est-ce dans les vides, les interstices que peut se faire l'échange. C'est une manière d'approcher ce qu'en allemand on appelle le « *Mitmensch* », c'est-à-dire l'autre – mais pas l'autre comme entité fermée, forcément ennemie. Un autre qui ne perd rien à ce que je participe de lui, à ce qu'il participe de moi. Il y a dans ce spectacle une sorte de « civilité » qui, pour moi, contredit l'actuelle

vogue du « retour du subjectif », du sujet renfermé sur lui-même. Ce spectacle est généreux : le « moi » est là, mais il ne m'empêche pas d'être à côté de lui, en lui peut-être. Entre nous ce n'est pas forcément la guerre. Au contraire : si tu n'es pas là, je ne suis pas tout à fait moi. Philosophiquement, idéologiquement, politiquement, ça n'est pas rien que d'affirmer cela.

Bernard Sobel

Propos recueillis par Alain Girault
Théâtre/public, n^{os} 40-41, 1981

LES TRACES DE L'HISTOIRE

À propos de *CEdipe à Colone* de Sophocle (texte français et mise en scène Bruno Bayen, 1987)

Vieillesse sans âge, décrépitude ancienne, revers de qui fut « l'homme le plus fort du monde » et qui, voilà, le même, réclame « pitié pour cette pauvre image d'CEdipe », son corps fantôme. Elle, sa fille, aînée, complète ce corps débile, lui sert d'interprète auprès du chœur des habitants de Colone. Sans elle, la vaillante, la traductrice, il n'aurait pu être admis, inclus ensuite, dans leur communauté, voire dans celle de tous les spectateurs. Parce qu'il ne pouvait plus jamais être seul, il devint l'un d'entre nous, l'homme, qui naît ici dans les limbes de la mort, un comme nous qui ressasse et attend...

Bruno Bayen

« Le Génie du lieu », *L'écrit du temps*, n° 12 : *CEdipe*,
Éditions de Minuit, Paris, 1986

Joël Jouanneau : Ce qui m'a – spontanément – traversé l'esprit lorsque j'ai appris votre décision de mettre en scène *CEdipe à Colone* se résumerait en trois mots : Pourquoi précisément ça ? Je sais, c'est là un préalable un peu brutal mais peut-on l'éviter avec cette œuvre. *CEdipe* n'est pas né vieux et il fut roi. En quoi l'exclu, le vieillard aveugle est-il plus notre contemporain ?

Bruno Bayen : Tenez, en ce moment les grands de ce monde négocient la possibilité pour Rudolf Hess, 93 ans, d'aller visiter sa famille, il suffit de penser à cela et vous devinez que la paix d'une société, l'équilibre d'un monde donné reposent, entre

autres, sur l'existence, recluse, fixée, et strictement circonscrite de ceux qui parmi nous représentent le plus grand mal. Cette place qu'ils tiennent en prison ou en exil, est symbolique et réelle, le symbolique et le réel ne font qu'un. Et lorsque vous lisez l'article sur Rudolf Hess, un vieux monsieur qui perd l'esprit et qui réclame à son fils des lunettes de ski pour se protéger dans sa cellule, sur la négociation à son sujet, où interviennent M. Guerassimov et M. Weiszäcker, vous ne vous empêchez pas d'avoir une réaction intime, la réaction du juré, celle du chœur grec au fond : moi je le libérerais ou moi je ne le libérerais pas. Le mal que représente Œdipe est un mal de ce type. Qu'on le plaigne ou non, il est un hors-la-loi et un criminel, et il n'est pas seulement le pauvre Gaspard riche, le malheureux, de ses seuls yeux tranquilles, qui malgré lui a tué son père et couché avec sa mère, on le voit, ici à Colone, éprouver à la défaite de sa ville natale, et au massacre de ses fils, une minute avant de mourir, une jouissance extrême, et extrêmement subversive. Il est un violent né, contrairement à l'idée humaniste que les malheurs l'auraient fait devenir saint, je ne vois pas jusqu'à la dernière minute ce que la vie lui a appris quant à la mesure. Or, au moment où le vieux crime – le parricide et l'inceste – n'existe plus que comme perpétuation et rumeur – à propos de son histoire passée il dit que toute la Grèce la chansonne –, au moment où, resté un hors-la-loi, il est devenu un ancien dans le siècle, une vieille tache, au moment où les langues sont déliées à propos de ce crime passé, c'est alors qu'il est le plus émouvant. Qu'est-ce que cette émotion ? Est-ce le fait qu'il ait survécu ? Toujours est-il qu'elle tient

à la mise en jeu de l'équilibre d'une cité, d'un monde, d'une communauté.

J.J. : Vous me dites que la vie n'a rien appris au vieil Œdipe. Ce serait toujours le même aveuglement. Son entêtement, dès le début de la pièce, après qu'il a franchi « le seuil inviolable » – une fois de plus sans le savoir ni le vouloir –, à y demeurer, à se maintenir dans l'interdit, par delà les catastrophes qui peuvent en résulter, semblent vous donner raison et participer du même refus d'apprendre. Mais ne serait-ce pas ainsi qu'Œdipe préserve sa jeunesse. Dans *Le Chinois de la douleur*, Peter Handke écrit : « Les seuils pour moi ne sont pas un problème. Autrement dit je ne suis pas assez mûr pour cela. » Peut-on parler de l'immaturité d'Œdipe ?

B.B. : Au regard de la mort, que pèse l'immaturité ? Qui peut dire qu'un enfant de quatre ans qui meurt n'en sait pas déjà autant qu'un adulte ou qu'un vieillard sur l'essentiel de ce que c'est que vivre ? Dès qu'on a touché au langage on a touché l'essentiel. Ne pas naître, dit Sophocle, ne s'oppose pas à vivre mais à parler. Que la vie ressemble à un apprentissage, suivi ou non d'une maîtrise – pour éviter le terme végétal de la « maturité » –, est un point de vue sur le monde à quoi peut répondre celui de la vie comme une infinie passation. Il semble que dans cette pièce Sophocle incline vers ce deuxième point de vue – qui ne se confond pas avec l'idée de la vie comme processus de destruction au sens de Fitzgerald. C'est le point de vue élégiaque, celui qui transforme l'existence en bois sacré du souvenir, un bois d'autant plus

terrifiant que nous n'y apprendrions en définitive rien du tout.

J.J. : Ce refus d'apprendre s'accompagne ici du refus de bouger, et après une longue errance, Œdipe opte pour l'immobilité. Dès lors qu'avec obstination il se complaît dans la fixité et attend, autour de lui c'est la guerre et la désolation. Ici, deux questions : 1 – l'immobilité est-elle productrice de violence et de mort ? 2 – votre travail théâtral – de *Madame Hardie* au *Chapeau de paille d'Italie* en passant par *Square Louis Jovet* et *Schliemann* – a toujours trouvé son énergie dans le mouvement et le voyage ; pourquoi cet arrêt brutal de la course ?

B.B. : *Œdipe à Colone* dure le temps d'un souffle. Le pauvre voyageur, Œdipe, s'assied au début pour souffler un peu et la pièce dure le temps qu'il reprenne son souffle. Est-ce qu'en réalité cela dure une journée, deux heures, le temps d'un coucher de soleil, qui sait ? Ce temps de théâtre, que Sophocle invente, est le temps d'une étape, celle de l'immobilité, et l'étape ou l'immobilité font encore partie du voyage, ne terminent pas la course, puisque Œdipe accomplira hors scène un dernier trajet jusqu'à la place invisible de sa mort. L'immobilité n'aura qu'un temps, lui seul le sait, et c'est cela l'énigme. Il s'est mis dans la position de quelqu'un qui dit tout du long : vous me dites cela, j'entends bien mais j'écoute autre chose, l'appel du dieu quand il viendra. Quelqu'un à un endroit précis attendant un signal précis, et les autres ne comprennent pas. Œdipe parti, on découvre que cette stance était une agonie, un terrible combat. Mais le sentiment d'avoir assisté à une agonie ne peut nous venir qu'après coup. On

a régulièrement critiqué le statisme de la pièce. D'une part c'est oublier que l'immobilité d'Œdipe est un acharnement, qu'il se cramponne à la place qu'il occupe, que cette immobilité est une sorte de continuuel tremblement ; d'autre part que l'enjeu de cette pièce est la perpétuation, perpétuation d'une histoire et d'une trace – le corps d'Œdipe –, que la pièce est aussi un poème sur l'héritage, et sur l'usure du bon droit avec le temps. De Créon réclamant le corps d'Œdipe pour protéger Thèbes, d'Œdipe le lui refusant, qui a raison ? Il ne s'agit pas comme dans *Antigone* d'un débat sur l'injustice et le désordre, il s'agit de l'impossibilité de clore justement ce qui fut monstrueux. Cette incapacité humaine, nous l'entendons aujourd'hui autrement que l'entendaient des spectateurs d'autrefois, autrement que l'entendront ceux des siècles suivants, avec le souvenir des crimes du siècle, du débat perpétué autour de ces crimes, de l'impossibilité de le clore. L'Histoire comme mémoire et mémoire cauchemardesque, qui remplit notre conscience durant toute la deuxième moitié de ce siècle, à coup sûr cela nous fait entendre *Œdipe à Colone* autrement qu'on ne l'entendait au siècle dernier. Est-ce que l'histoire est agitée quand on arrête Jean Moulin et statique quand on juge Klaus Barbie ? C'est pourtant la même histoire. Ce que notre siècle nous a fait comprendre tout à fait singulièrement c'est la force des traces, de l'ineffaçable, et la force de la disparition. Notre imaginaire en est modelé, notre imaginaire de l'histoire, de la mort, des fictions...

Entretien de **Bruno Bayen** avec **Joël Jouanneau**
« La force de l'ineffaçable », *Théâtre/Public*, n^{os} 76-77, 1987

DE L'UTOPIE

À propos de *Schliemann, épisodes ignorés* (texte et mise en scène Bruno Bayen, 1982)

Le compas dans l'œil

On ne s'étonnera pas que Bruno Bayen ait écrit et mis en scène les *Épisodes oubliés de la biographie de Schliemann*. L'artiste a plus d'un point commun avec l'archéologue. Tout comme lui, il brûle sa vie à la recherche de la cité perdue et de la femme dans cette cité. Si l'utopie – entendez par là Hélène de Troie – n'existait pas, sans doute Bruno Bayen, comme bien d'autres, se suiciderait-il, mais il sait que l'imagination peut tout et qu'au possible nul n'est tenu, tout son théâtre, notamment depuis trois ans, en atteste. *Square Louis-Jouvet*, présenté à Strasbourg en 1979, *Les Fiancés de la banlieue Ouest* à Bobigny en 1980, écrits en collaboration avec Louis-Charles Sirjacq, s'articulaient déjà autour des thèmes de la ville et de l'amour, chaque fois inscrits dans l'histoire contemporaine. Ici, le retour opéré sur l'antiquité et le XIX^e siècle, le personnage même de Schliemann donnent à cette recherche une dimension tragique et mythique que prolonge une réflexion d'une intensité rare sur l'essence même du théâtre, à savoir sa durée, son espace et le simulacre. Expliquons-nous.

La durée

H.S., comme tout archéologue, se trouve être hanté par les disparitions. Celle de Troie dont il recherche les vestiges. Celle de

son frère dont il apprend la mort dans le journal. Celle de San Francisco qu'un mémorable incendie transforma en champ de cendres et de ruines. Celles de sa vie dont à 37 ans il prétend avoir tout oublié. Son existence semble décidément placée sous le signe de l'éphémère, du provisoire, et c'est là ce qui le conduit sans doute à réclamer, à cor et à cri, qu'un musée porte son nom, et à se passionner pour la photographie qui en est à ses premiers pas et dont il se plaît à penser qu'elle fixe à jamais les êtres et les choses. Or, le théâtre entretient avec la durée le même rapport obsessionnel que Schliemann. Il est art de l'instant, il peut soit s'effacer, disparaître dans l'oubli ou, à l'opposé, rester gravé dans la mémoire du spectateur. Sous forme de traces, de vestiges. Et il semble bien que Bruno Bayen ait justement pris pour axe de son travail ces traces et vestiges-là. Il nous propose en effet une esthétique du passage, de la précarité, de la disparition. Alternance de scènes brèves et longues, faux entractes, images aussi fulgurantes que fugaces, dissolution du texte dans certaines scènes témoignent de cette volonté d'accentuer le caractère éphémère de toute production théâtrale et d'agir sur la mémoire du public. Le comble, c'est qu'il y arrive.

L'espace

Il se trouve que Schliemann est un voyageur qui ne cesse de traverser pays et continents, et de Frisco à Troie la route est longue. Il se trouve par ailleurs que toute recherche archéologique implique une connaissance des strates de l'histoire, nécessaire sur le terrain des réseaux complexes de fils tendus qui relie lieux et

objets au travers des siècles. Le théâtre de Bruno Bayen s'articule autour de ces deux notions de l'espace. Les personnages y sont toujours en transit ; la machinerie théâtrale se met au service d'une scénographie du voyage, qui permet de quitter New York pour Athènes, Athènes pour Naples, etc. Mais au sein même de chaque lieu, les déplacements des comédiens obéissent à une savante métrique. C'est en fait un travail de géométrie qui nous est livré et Bayen, le compas dans l'œil, s'avère être un redoutable arpenteur.

Le simulacre

H.S. rêve la majeure partie de sa vie ; il prétend avoir assisté à l'incendie de San Francisco mais les dates ne coïncident pas ; il transforme une Sophie en Hélène et la couvre des bijoux du Trésor de Priam, mais ces derniers sont plus que suspects et certains journaux accèdent à l'idée que ce trésor serait un faux. L'archéologue ne serait alors qu'un brocanteur. Il en va ainsi du théâtre qui repose sur l'illusion et le simulacre, mais, dit Schliemann (et Bruno Bayen avec lui) « *l'imagination des hommes peut tout effacer même la réalité* ». La preuve, on la trouve dans le spectacle : pas un geste, une voix, une lumière, un son qui ne soient en décalage ou en rupture avec ce que nous avons coutume d'appeler le réel (il faudrait dire : le naturel). Or l'ensemble produit un univers du concret du sensible, ce chantier de l'imaginaire qu'est le spectacle, paradoxalement est d'une matérialité extrême. Le fait théâtral est têtue.

Finissons : Schliemann l'archéologue concentra sa vie sur le champ dévasté de la mémoire de l'humanité, de son enfance. Il poursuivait, disent les langues mauvaises, un mirage. Voire ! Qui nous dit qu'il n'épousa pas vraiment Hélène de Troie ? La question vaut d'autant plus d'être posée que Bayen l'artiste, qui lui, poursuivait théâtralement le même rêve, vient bel et bien de le réaliser. Que les sceptiques se rendent sur les lieux du crime, ils constateront qu'il ne s'agit pas d'un fac-similé. C'est même plus grave pour lui que pour nous, car chacun sait que ce n'est que lorsque l'utopie devient réalité que commencent les ennuis.

Joël Jouanneau

« Le compas dans l'œil », *Révolution*, 18 juin 1982

Machinerie théâtrale

[...] La grande machine de théâtre que Bruno Bayen a écrite puis fabriquée sur les planches « fait quelque chose » au spectateur, car, concrètement, physiquement, le spectateur, mis par les jeux du théâtre dans un état un peu second, comme s'il était médium, éprouve une chose très banale et néanmoins très mystérieuse, à savoir que la vie, que toute vie, celle des archéologues comme celle des comédiens, celle des hommes célèbres comme celle des inconnus, n'est pas ce qu'elle est. Et il ne s'agit pas d'une aventure intérieure qui se fauileraient, un jour dans l'autre, sous les faits et gestes de première main. Et il ne s'agit pas non plus de secrets, de pratiques intimes. Il y a simplement ceci que toute femme, tout homme, Schliemann ou un autre, né, coïncide avec

sa vie, avec ce qu'il vit, que par des instants très courts, très rares, et inattendus. Des instants.

Schliemann, épisodes ignorés, ces trois, heures de théâtre que Bruno Bayen fait tourner, suscitent dans le spectateur des phénomènes de conscience inhabituels, fuyants, qui s'apparentent à ces « instants » où tout un chacun recoupe sa propre vie, par surprise. Drôle de théâtre, naïf comme une baraque, roué comme un diable. Arrêtons-nous sur quelques images.

Une lumière brusque fait suite au noir. Apparaît une chambre d'hôtel (un hôtel à San-Francisco). Petite. Le voyageur, habillé, est couché-sur son lit. Les murs sont en bois, comme le plancher. Les murs flambent.

Du vrai feu. De grandes flammes. Oui, le décor flambe, c'est ce qui frappe d'abord, puisque c'est une impossibilité au théâtre, où la méfiance du feu est de chaque instant, où les pompiers de garde ouvrent l'œil.

À travers cette perception inacceptable du feu, de l'incendie, le spectateur est atteint par une autre aberration : le décor, la chambre en feu, ne sont pas vus de face, comme toujours au théâtre, mais d'au-dessus, « en plongée ». Comme si le public n'était pas dans la salle, devant la scène, mais dans les cintres, juste au-dessus de la scène.

Le voyageur (Schliemann) que le feu n'a pas réveillé encore est étendu sur son lit en face de nous, le lit est posé sur la paroi d'en

face. Et puisque nous percevons cela d'en haut, d'au-dessus, les grosses flammes qui lèchent les murs, autour du dormeur, devraient monter vers nous, puisque les flammes, normalement, ça s'élève.

Mais pas du tout. Les machinistes de Chaillot, avec le concours des pompiers sans doute, sont bien parvenus à faire de vraies grandes flammes. Mais ces flammes, comme toutes flammes, « montent » à la verticale, alors que logiquement elles devraient bondir vers nous, horizontalement, vers la salle, puisque nous sommes censés être au-dessus de la chambre, au-dessus des flammes.

Sans doute le spectateur ne « réalise » pas clairement que le feu court à contresens du décor, car l'œil est trop requis par l'incongruité du feu, par l'inversion du décor, par les premiers signes du voyageur, qui s'éveille enfin. Mais, justement, il se peut bien que ces rares instants, que nous disions, où l'être vivant est moins étranger à sa vie, oui, il se peut que ces instants soient faits d'une alliance d'évidences éclatantes et d'aveuglements complets.

Comme si le vivant ne touchait la vie qu'au moment où il la quitte, ne s'ancrait que lorsqu'il déhale. Sensation de dégagement, de dégazage, de contre-illusion, que diffuse tout au long de la pièce l'écriture même de Bruno Bayen – écriture candide-menteuse, prosaïque-travestie, comme si la parole elle-même, avant l'entrée des acteurs, jouait déjà la comédie, changeant les règles du jeu, déstabilisant les voix, imposant un climat de silences, d'incertitudes : dans cette pièce de Bayen, plus que jamais au

théâtre, plane le sentiment que les acteurs écoutent, n'élèvent la voix que pour mieux écouter, pour couvrir d'autres voix, muettes, qui brouillent le silence...

C'est dire que le moindre détail de cette soirée pas ordinaire participe d'une aventure personnelle, sensorielle et spirituelle qui tend à confronter des élans de conscience. Bruno Bayen est un homme, semble-t-il, sur-cultivé, sur-culturé, mais il y a en lui de l'empirique, même du rebouteux. Dans ses mains le théâtre opère des manigances internes. Fondamentales, et on ne peut plus fragiles. Une entente sensible doit s'établir entre la scène et la salle pour que cette magie intervienne. Sans elle, *Schliemann, épisodes ignorés*, pourra être perçu comme un très bel assemblage d'accidents énigmatiques. Avec elle, ce théâtre-là devient l'un des plus forts qui soient, puisque alors le comédien déchire la toile qui n'est pas du tout sur les planches mais que nous portons en nous, devant nous, là où la vie fonce dans le vide, loin d'elle-même.

Michel Cournot

Le Monde, 10 juin 1981

WEIMARLAND

À propos de *Weimarland* (texte et mise en scène Bruno Bayen, 1992)

[...] 1992, extinction du léninisme en Europe de l'Est. Bruno Bayen nous donne *Weimarland*, images et paroles de l'ex-RDA. Et comme pour placer, bien en vue, deux termes de comparaison, il présente en même temps une seconde pièce, *L'Enfant bâtard*, rappel de 1492 : Christophe Colomb en Amérique. « *Deux fois le monde dérive à l'Ouest et rapetisse, deux fois des hommes se frottent les yeux et s'inquiètent de savoir quel présent notre soleil éclaire et ce qui est meilleur pour la santé de l'âme : d'un ou de deux mondes. Deux mondes qui se regardent ; un seul, qui semble soudain composé de milliards de chiffres et de poussières.* »

Weimarland : un restaurant pour lieu de l'action. Il est vide. Le directeur, les employés ont disparu. Puisque c'est la chasse aux « bolchos ». La caissière erre pas loin, elle n'était pas soviétique, mais immigrée – elle était l'amie de militants rouges allemands, elle s'était sauvée à l'Est pour échapper à la prison. Seul reste là le portier. Si fataliste qu'il n'a pas peur. Un portier, c'est presque personne, si l'on veut : « Je reconnaissais la voiture du numéro un à sa longueur, 20 centimètres de plus. » Alentour, on fait le ménage. « La rue des Victimes-du-Fascisme est devenue rue du Commerce. » C'est le grand retour de l'argent. Dehors, difficile de

s'aborder : « Les gens croient que vous allez leur soutirer de l'argent », dit le portier, lui-même gêné : « J'étais hier à court de liquidité pour la première fois de ma vie. » [...]

Chacune des paroles de *Weimarland* fait lever une brise d'utopie, des poussières d'utopie. « Tout l'est de l'Europe ressemble à la face sud de la Sainte-Victoire incendiée », dit Labonté. Et la jeune femme, qui semble avoir du mal à s'éveiller d'un rêve (« Vous nous avez trompés »), a une expression très belle, parce que aussi précise qu'incertaine, pour dire son désarroi : « J'aimais ce que vous n'aviez pas, à la condition de ne pas le posséder. »

Bruno Bayen ne pourra pas être incriminé d'avoir vécu à la légère « l'entrée en avant dans le monde libre et civilisé », comme dit Labonté. C'est que sa pièce n'est pas une Allemagne vue d'ici : tous s'y expriment vraiment comme des êtres de là-bas, qui pour quelque temps n'ont eu aucun monde sous leurs pieds. Démocrates, révolutionnaires, jeunesses hitlériennes, résistants, tankistes, internés en camps, membres du parti, anciens du gou-lag, et tant d'autres morts-vivants : c'est tout cela, un restaurant de Weimar. *Weimarland*. [...]

Michel Cournot

Le Monde, 29 Septembre 1992

MÉMOIRE COLLECTIVE

À propos de *L'Éclipse du 11 août* (texte Bruno Bayen, mise en scène Jean-Pierre Vincent, 2006)

Les astres donnent des rendez-vous précis, le ciel qui nous permet de les voir est un agent moins fiable. Il ne suffit pas d'être là, sous la trajectoire parfaite du phénomène à l'heure dite, l'atmosphère peut masquer une éclipse le 11 août 1999. Et c'est ainsi qu'au bout d'un pèlerinage mené en 4L de Nice jusqu'à leur terre de famille Béatrix et Christine rencontrent en Lorraine la pluie et la brume, l'humus plutôt que le soleil noir, l'en bas plus que l'en haut, et l'en bas est un bout de campagne sans plus de glaneuses ni de meules, et sans plus de militaires américains, une terre frontière, site de trois guerres vaines, parsemée de monuments aux morts prussiens, français, paysage où se trimbalaient du temps de leur enfance amères les veuves et les fous. Le temps creuse. La journée passe. Le paysage joue comme les êtres puisque ce sont les êtres qui l'ont fait. C'est l'époque des étoiles filantes et sur l'ancienne base de l'OTAN toute proche à vol d'oiseau se rassemblent les roms. Une fille leur chante l'inquiétude des nuits : elle est la demi-sœur de Béatrix et de Christine. Elles ne la connaissent pas.

Bruno Bayen

Seules deux sœurs, Béatrix et Christine, plutôt deux demi-sœurs, selon le souci de précision de la plus âgée, dialoguent ou tentent de le faire dans la pièce. La benjamine, Kanka, née d'une tardive brève rencontre entre le « pater familias » et une troisième femme, n'est mentionnée dans la liste des personnages que

comme une voix, la voix de la chanteuse (Norah Krieff) entendue à la fin, au cœur d'un concert qui réunit des jeunes de toute l'Europe dans une commune de Moselle, « aux confins de la Meurthe-et-Moselle ». Les deux aînées, célibataires proches de la soixantaine, ne sont revenues vers leur région natale que pour assister dans les meilleures conditions à l'éclipse, la seconde et dernière de leur vie depuis celle du 15 février 1961. Elles ne veulent revoir ni le village, ni le cimetière. Finalement elles ne verront pas non plus le « phénomène » à cause des conditions atmosphériques ; mais peut-être se seront-elles séparées définitivement du « paysage », comme elles le souhaitaient.

Bruno Bayen partage avec ses personnages l'appartenance à une même génération, le souvenir aigu du 15 février 1961¹, peut-être un imaginaire douloureux associé à la fratrie, comme le laisse pressentir son roman *Restent les voyages*². Le retour à ses origines lorraines, à un paysage d'enfance constitue manifestement une manière de lier l'intime et la mémoire collective, omniprésente dans une région, « le pays de l'Histoire », marquée par trois guerres, divisées en deux départements limitrophes opposés : « *Comment peux-tu confondre la Moselle et la Meurthe-et-Moselle ? – Ici c'était annexé, là c'était occupé, ici, les filles, ç'avait été l'Allemagne, là c'est toujours resté la France.* » Déjà dans *À trois mains*³, les relations de deux frères, l'un, collaborateur, sûr de sa

¹. Bruno Bayen, « L'épilepsie du 15 février », in *LEXI/textes*, n° 10, L'Arche Éditeur/Théâtre National de la Colline, Paris, 2006.

². Bruno Bayen, *Restent les voyages*, Le Seuil, Paris, 1990.

³. Bruno Bayen, *À trois mains*, L'Arche Éditeur, 1997 ; cf. *La Quinzaine Littéraire*, n° 729.

filiation, l'autre, adopté, résistant, permettait une plongée de plus de quarante ans dans l'Histoire de la France, de « 1940 en zone libre à 1984 à Semur en Rexin ». Mais depuis la représentation de cette pièce en 1997, presque une décennie s'est écoulée, marquée par la brutalité des changements, l'accélération des bouleversements.

« *Le monde lui aussi nous échappe* » dit Beatrix en écho, dans le même soliloque répétitif aux oreilles de Christine, à : « *Ne touchons plus à ça, les parents, le remugle, le reste, ça nous échappe* ». Mais, à propos de l'expression « *tomber comme à Gravelotte (...)* à *Gravelotte c'était pas de l'eau/ C'étaient des obus* », elle emploie aussi le même terme : « *C'est que c'est l'expression. Ça échappe. On en revient là. Ça nous échappe. Comme à Gravelotte, toujours dans la bouche des hommes de la zone, tous les médaillés. Surtout au temps des guêpes et du Souvenir français, des drapeaux sortis de l'armoire, quand la geste des guerres ranimait ce paysage* ». Pour un écrivain tel que Bruno Bayen, le langage devient alors le révélateur d'un monde englouti, où les mots et les choses ont disparu du même mouvement. Mais il sert aussi à faire entendre l'écho des mots, longtemps après que les choses auront disparu. Ainsi, malgré la distance entre l'enseignante et la comédienne, malgré leur éloignement dans une même ville, deux sœurs, « les dernières à porter le nom », qui se comprennent à demi-mot, apparaissent comme les plus aptes à poursuivre le dialogue elliptique d'une complicité fondée sur un passé commun, enracinée dans un même terreau...

Monique Le Roux

« Deux ou trois sœurs », *La Quinzaine Littéraire*, 3-31 décembre 2006

TU T'EN SOUVIENDRAS...

[...] J'ouvrais le polaroid et chaque fois, tacitement, à l'instant de photographier, j'ai dû parier que je me souviendrais. C'est une affirmation des plus scabreuses, une phrase diablement asymétrique, Je me souviendrai, phrase d'esclave et d'écolier acquiesçant au Tu t'en souviendras du maître qui distribue des coups de règle, phrase de l'humilié que le vengeur remâche, reclus dans le fort d'Alcatraz, en attendant de pouvoir régler ses comptes, mais dans l'expérience ordinaire des jours qui passent pouvons-nous sans réticence promettre notre souvenir ?

Un matin de février 1988, des draps séchaient dans une cour d'hôtel à Calafate (Patagonie), je les avais longuement, pas une seconde, longuement, regardés. Aujourd'hui je n'en ai d'autre image que la petite fenêtre fabriquée à deux, par le lutin et moi. Les draps n'existent plus que sous cette forme, l'œil de l'imagination ou l'œil de la mémoire les a perdus de vue, le lutin a filtré. M'a-t-il dédoublé ?

Nous étions borgnes tous les deux. Le temps de l'obturation, je ferme l'œil gauche. Le viseur double mon œil droit. Devant le résultat je vérifie cette évidence négligée : lorsque nous regardons une photo en face, dit Cortázar, les yeux répètent exactement la position et la vision de l'objectif.

L'œil clos, l'œil gauche, devenu l'œil fermé de la mémoire, ne retrouve pas la vision, plus ancienne d'une seconde, qui me décida, quand il était ouvert, à photographier. Dans le compromis

sur le cadre, sur les lignes, la distance, la vitesse, se trame un pacte : l'image pour elle-même contre sa présence pour moi. La présence sera passée à l'as. Avec toute la métaphysique à la rescouste, en remontant jusqu'à saint Augustin, on vous affirme que l'appareil photographique mémorise cet instant que la mémoire est incapable de retenir. On ne vous dit pas qu'il détruit la possibilité qu'avait notre mémoire de le contenir. Il capte et, dégorgeant sa promesse, me dépouille. Au profit de ce qu'ils voient les yeux ont perdu ce qu'ils avaient envie de revoir.

Mais que je me souviennne de mon mieux. Celui qui photographie la marionnette de bunraku, tandis que le maître japonais la manie devant lui, garde en mémoire le rythme de la respiration du manipulateur. Je revois les alentours, l'arrière, les marges de l'image, l'instant qui l'a précédée, les gestes de la femme venue étendre les draps dans cette cour d'hôtel de Calafate. J'assiste au phénomène plus lent de la lenteur de toutes choses ordinaires. Je me rappelle l'heure de la journée, l'air ambiant, l'humidité, la chambre de l'Argentina Lux d'où j'ai photographié ces draps qui sèchent, les dimensions de la chambre, ses murs grumeleux, l'absence de rideaux, son plancher qui mieux que le combiné du téléphone transmettait la voix du standardiste, l'improbable emplacement des prises électriques et le règlement punaisé sur la porte. Il était interdit de recevoir une personne de sexe opposé ; de se réunir à plusieurs dans une chambre ; de se rassembler dans le hall ; de stationner devant l'entrée de l'hôtel ; et, passé 22 heures, de garder une lampe allumée. C'était écrit dans l'hôtel de Calafate, une ville nouvelle à l'époque, succession de façades

incertaines, de charpentes hérissées le long de rues balayées par un vent fort, où les chevaux circulaient aussi librement que les hommes. De cet hôtel, l'Argentina Lux, on ne peut même pas dire qu'il était neuf, il était inachevé, grouillant d'ouvriers qui maçonnaient des murs et posaient des lavabos. Sans doute n'y avait-il encore à Calafate ni juriste ni écrivain public. Sur chaque porte de chambre il fallait punaiser un texte, on était parti chercher le modèle dans la ville de Patagonie la plus proche, à deux cents kilomètres. On adopta celui qui était en vigueur du temps de la dictature militaire, renversée depuis six ans à la suite de la guerre des Malouines. Et comme sous la dictature Calafate n'avait pas un seul hôtel et ne comptait peut-être que cinq à dix maisons, le règlement était l'ombre d'un temps où la ville n'existait pas. Il n'était ici la mémoire de personne, comme le polaroid aux draps qui sèchent ne sera plus ma mémoire.

Et si je peux me souvenir de l'instant qui fut presque l'instant même, celui d'avant la prise, le polaroid devient le photogramme d'un film qui se rembobine. Un vieil homme dans une rue détruite de Beyrouth traverse et, déjà minuscule, abandonne le paysage, il est entraîné à disparaître, à continuer, à aller de l'avant, j'enregistre l'éloignement, mais des années plus tard, comme la silhouette de Minnie Marsh à la sortie de la gare d'Eastbourne provoque à rebours le récit de Virginia Woolf, qui peut-être ne lui avait prêté qu'une attention distraite dans le train, le sillage du monsieur en costume, correct comme un veuf, fait surgir son visage qu'un peu plus tôt j'avais croisé ; ce qu'a dit le vieil homme quand il était près de moi, qu'il regrettait de ne

plus voir *Paris-Match* dans les kiosques, lui qui ne parlait qu'un français déchiqueté, et me quitta sur un *Bad Leute alles destroyed*. Nous nous sommes partagé le temps, le polaroid me laisse la lente mémoire de l'inattention, le contre-jour, le négatif virtuel d'une vue qui était dans mon dos. Lui est là comme un point de non-retour. Il me reste à moi la mémoire latérale.

J'ai repensé aux draps, à Calafate, où probablement je ne retournerai pas malgré le proverbe indigène, Que reverra Calafate celui qui a mangé des calafates (baies sauvages un peu sûres qu'on trouve dans cette région). Je ne retournerai pas voir la queue de l'hémisphère austral et la forêt inondée d'Uppsala, il est probable que je le savais alors, et par contrecoup il n'est plus certain mais au mieux vraisemblable que j'aie passé trois jours de février, voilà quinze ans, dans cette ville où la couleur bleu du jour surgissait pour seulement annoncer l'imminence du bleu nuit. [...]

Bruno Bayen, *Pourquoi pas tout de suite* (essai, extrait)
Melville Éditeur/Maison Européenne de la Photographie, Paris, 2004,
p. 142-147

FAUT-IL RIRE OU PLEURER SUR LE MONDE ?

À propos de *Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite* (texte et mise en scène Bruno Bayen, 2003)

Parfois, Bruno Bayen a l'art de trouver des titres qui semblent un pavé dans la mare publicitaire, et une provocation à notre ignorance. Ainsi sa nouvelle pièce se nomme-t-elle *Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite*. En haut d'une affiche, cela ne fait pas très paillette. On le lui fait remarquer, même si on sait bien que Bayen-le-Normalien a depuis belle lurette fait de sa culture – immense, raffinée, – non pas un bagage orgueilleux, mais une façon de tenter de mieux vivre, donc de mieux comprendre le monde. Il a toujours laissé la porte de sa bibliothèque large ouverte aux vents de l'actualité, à l'ironie du hasard, au prosaïque jubilatoire du quotidien. Qu'il s'attarde sur Io, génisse et mythe, (*La Fuite en Égypte*) ou sur *Le Pli de la nappe au milieu du jour*, titre d'un essai superbe, sur la nature morte, Bruno Bayen est un poète.

Pour lire dans un nœud de chaussure le chiffre huit et le symbole du zéro et l'infini, il n'a pas son pareil. Car ce littéraire aime les chiffres, dont il fait un usage inusité, ainsi quand il affirme : « l'événement majeur depuis ma naissance, c'est que la population du monde a presque triplé... »

Fort de sept romans, d'autant de pièces et d'une bonne trentaine de mises en scène (sans compter ses traductions), enfant de 1968 grandi avec l'amitié d'Antoine Vitez (qui fut son interprète de

Schliemann, épisodes ignorés), Bayen fait figure, à cinquante-deux ans, de solitaire, sans concession, hors institutions. Si l'on évoque son détachement quelque peu dandy, ses voyages au Japon, Brésil, Allemagne – qu'à le lire on croit incessants – et ses allers-retours – qu'on croit confortables – entre roman et théâtre, il proteste : « *C'est plus dur, et plus âpre que vous ne le croyez. Rien à voir avec une position un peu dandy, même si l'élégance ça se travaille peut-être. Je ne fais pas du théâtre pour meubler le temps, c'est un autre ordre de la parole, une autre agitation, pour l'instant je ne peux pas m'en passer.* »... Il trouve les conditions de la production théâtrale de plus en plus difficile, les interlocuteurs de plus en plus rares. Heureusement il peut compter sur quelques fidèles, Bernard Sobel à Gennevilliers, Ariel Goldenberg à Chaillot. Si ses spectacles ne tournent pas, il n'y est pour rien, ainsi son beau *Stella et Goethe*, avec Sylvie Testud et Hugues Quester... Car les autres alliés de Bayen sont les grands acteurs : Bertrand Bonvoisin, Maria Casarès, Philippe Clévenot, pour ne citer que les disparus.

Lire Bayen, ou parler avec lui, est toujours un voyage intrigant, imprévisible, tissé de correspondances insolites, de scène un peu cocasses palliant au désarroi. Il brouille les pistes, vagabonde dans ses narrations. Quand il emploie le « Je », on le suspecte aussitôt d'ironie distante. Ainsi fait-il dans son dernier roman *La Vie sentimentale* (« cette fois un titre de roman de gare » s'amuse-t-il), l'histoire, au jour le jour, d'un amour compliqué entre une costumière qui « aime mailler des histoires », et son metteur en

scène, tandis qu'ils répètent *Stella*, histoire d'amour non moins compliquée dont Goethe écrivit deux fins, on le sait, puisque Bayen les a montées.

On apprendra, avec certitude que *Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite* n'est pas un titre inventé par lui-même, mais le nom d'un ouvrage d'Antonio Vieryra, jésuite portugais du XVII^e siècle, auteur de nombreux sermons, et défenseur des Indiens du Brésil, terre de prédilection de l'auteur d'*Hernando Colón*. Devant la reine Christine de Suède, alors en exil à Rome, ce jésuite avait organisé une joute oratoire sur le thème « Faut-il rire ou pleurer sur le monde ? » Du côté du rire, Démocrite. Du côté des pleurs, Héraclite. Pour aller vite. Cette controverse a inspiré à Bayen une « fantaisie », en partie chantée, dont le sujet assure-t-il, est d'abord « l'interruption de la parole, dont le rire, et les larmes sont un prolongement. »

L'action se déroule dans les sous-sols du métro, en compagnie de musiciens ambulants, Ernesto et sa fille Rita, rejoints par deux connaissances, Geronimo et Carlo, tandis qu'une jeune femme, Marguerite Clairmont dont ils viennent de retrouver le portefeuille, est gentiment prise en otages d'une conversation où se mêlent notamment, le langage publicitaire, les kamikazes, *Le Livre de Jonas...* Car Bayen y fait, par exemple, d'insolites mais fort judicieux croisements entre « Souris car ton mariage est proche » (extrait des dernières recommandations aux fous de Dieu) et « Le ciel est le plus bel endroit de la terre » (publicité d'Air France). Bref, le monde entier, des Grecs aux contempo-

rains, semble s'être donné rendez-vous là. À tel point, qu'on se demande s'il arrive à Bruno Bayen de passer une seule journée sans tout à la fois lire, écrire, prendre de le temps du regard, de l'oisiveté de la sensation. La réponse est non, sauf quand il répète.

Ne cherchez plus pourquoi une telle perméabilité à l'instant, alliée à un tel appétit de connaissance, a de quoi ne pas désespérer du monde. Et du théâtre : la compagnie de Bruno Bayen porte toujours, comme à ses débuts, le doux nom de Pénélope, la dame qui recommence sans cesse sa tapisserie pour ne pas avoir à faire le deuil de l'amour de sa vie.

Odile Quirot

Théâtres, juin-août 2003

UNE CERTAINE IDÉE DE LA COMÉDIE

Tchekhov avait une qualité humaine majeure : l'attention à la vie. Il y a une qualité humaine qui coupe le cou à la nostalgie : l'humour.

Bruno Bayen

Osmer ne repère pas de figure animale sur le visage de Jean, Jean n'en repère pas sur le visage d'Osmer. Ni face de veau ni masque de porc. Dans la forme de la mâchoire ou dans le blanc de l'œil, dans les coloris de la peau, ses incidents, ses lézardes, jamais ils ne détectent la moindre trace bestiale. La fin de leur amitié n'est plus imaginable.

Ils ont oublié le tout premier alcool ensemble, la première fois qu'ils ont rêvé, Jean d'Osmer, Osmer de Jean. S'ils n'avaient oublié les débuts, ce serait moins une amitié que l'amour. Si ça avait été de l'amour ils auraient découvert, l'un et l'autre, chez l'autre, le regard de l'animal qui s'ouvre à la mort, tandis qu'ensemble, lorsqu'ils sont ensemble, ils font davantage les loustics avec elle, et c'est, du reste, le but de la manœuvre. Leur conversation n'a pas la sobre assise des discussions de cinq à sept entre universitaires de Princeton. Ils se racontent une histoire, mais à peine est-elle commencée qu'ils s'engouffrent, l'un ou l'autre, et parfois tous deux (l'un victime d'un trou de mémoire, puis l'autre l'interrompant), dans une parenthèse. Est-ce qu'ils dialoguent ? Est-ce qu'ils digressent ? Quant à la fréquence de leurs rencontres, elle n'obéit pas à ce rythme contraint des soirées d'expatriés, à Kyoto, Madras ou Cordoue, redondantes et

sans surprise. Des mois passent sans qu'ils se voient, comme s'ils attendaient avec indifférence que le hasard se souvînt à leur place. Pas toujours, soyons justes.

Un jeudi de l'automne, Osmer surgit dans le soir, en veste de lin, rasé de frais, l'air combatif. La saison précédente, il courbait la nuque dès la tombée de la nuit, assis devant un liquide sombre et ricanant sur la ressemblance des jours. Il s'installa, il ouvrit son carnet puis fila au sous-sol, laissant à Jean le soin de transmettre la commande.

Ce serait peut-être beau ou peut-être catastrophique, elle viendrait peut-être ou peut-être pas. Son nom ? Suzanne. Rencontrée chez ? Au cinéma, lundi. Signe particulier ? Conversation fluide, fluide. État d'Osmer ? Est-ce que j'ai trop bu ? Non, ça va très bien pour l'instant, lui dit Suzanne arrivée en trombe, mèches en bataille. Après cinq minutes, Osmer et Suzanne – n'ayant d'yeux que pour Osmer, de bouche que pour Osmer, de main que pour Osmer – avaient gommé Jean et ne le virent pas qui annulait son plat à suivre. Ils rêvaient d'être tous les deux : ils l'étaient déjà. L'autre laissa par mégarde son feutre au coin de la table et, comme il rentrait seul, crut s'être évaporé. Impression plus agressive encore dans une longue rue si étroite qu'elle parut concave. [...]

Bruno Bayen, *Les Excédés* (roman, extraits)
Éditions Mercure de France, Paris, 1998, p. 9-10

[...] La fin de la jeunesse sonna pour moi quand les impôts m'ont rattrapé, quand à la visite des zoos j'ai préféré celle des cimetières, et quand je n'ai plus dit : J'ai soif, comme je le disais jusqu'à trente et un ans.

Jean la pressentit à un signal plus ténu, un de ces matins pluvieux où l'œil zone, où le corps entre écume et poussière se laisse traîner en taxi dans les embouteillages. Le pape est mort, crache la radio.

Bordel, le pape, le pape était déjà mort, il y a un mois. Jean, ni douché ni très net, essayant de s'assoupir durant le trajet de l'aéroport à sa petite maison, sentit la sueur couler le long de sa nuque. Quand on avait annoncé la mort du prédécesseur, il se trouvait déjà dans un taxi. Au micro, les mêmes phrases que l'autre jour, mêmes descriptions, et les mêmes sbires en vue – camerlingue, embaumeur, Léon Zitrone pour commenter les funérailles.

D'abord, il jugea préférable de ne pas broncher, puis, sans mentionner le nom de Jean-Paul I^{er}, il demanda la date, l'air de rien, si l'on était le vingt-neuf ou le trente.

– Le vingt-neuf, jeudi vingt-neuf, vendredi trente, samedi premier et dimanche deux.

Réponse si têtue que, plus inquiet encore, il préféra descendre de la voiture avec son bagage léger et sous un parapluie attendre la fin de l'averse. La veille, il avait failli dormir dans la chambre 205 d'un hôtel où Cavour passa la nuit du 4 au 5 mai 1850, mais elle était prise, et voilà que, de retour, le..., le quoi ?, peu importe, comme un marron noir chutait d'un arbre, sur cette place de la

Concorde où il s'était arrêté, il se crut, une seconde, en novembre durant la Première Guerre mondiale.

Était-il plus ancien qu'on ne lui avait jamais laissé entendre ? Avait-il vu des chiffres aussi éblouissants que parfois les étoiles ? Ou s'était-il voûté, avait-il été entraîné par un faux geste ? Les années enfuies peuvent-elles retraverser le ciel, comme la poussière d'un volcan réveillé au Mexique, après huit mois de voyage, donnera pour un soir d'autres reflets aux couleurs de la Seine ? Qui sait. On peut tout s'imaginer quand on rentre de voyage, par exemple qu'on marche avec deux chaussures gauches.

L'époque ne redevint visible qu'aux abords de la Bastille, où le ciel s'éclaircit. Jean était de nouveau en pleine possession de ses moyens, mais plus aucune pensée. Aucune pensée ? C'est alors que lui revint le rêve qu'il avait fait dans l'avion : les trente-trois sages d'Antioche, si sages qu'ils semblaient sculptés, ayant à établir une échelle morale du coût des animaux, rendaient pour verdict, après le spectacle que leur avaient offert successivement trente-trois espèces de mammifères, qu'il n'y avait, au regard, rien de plus spirituel dans le coût humain.

– Je suis au milieu du chemin, me dit-il, l'après-midi.

Au milieu du chemin est une locution très commode.

Le soir, dans les jardins du Palais-Royal, assis près de Claire, que je lui avais présentée, trois ans plus tôt, rue Halle, Jean ne savait plus pourquoi leur rendez-vous n'était pas celui de deux personnes toutes différentes, quelques décennies plus tôt. [...]

Les Excédés, p. 26-30

DE LA DÉLICATESSE

À propos des *Névroses sexuelles de nos parents* de Lukas Bärfuss (texte français et mise en scène Bruno Bayen, 2005-2006)

Le linge ne se lave pas en famille

Lire le titre de manière ironique, un peu comme un titre de Swift avec son *Humble proposition pour empêcher que les enfants des pauvres soient en Irlande un fardeau pour leur parent...*

Les névroses sexuelles de nos parents ne sont pas une charge qu'on porterait sur les épaules. C'est plutôt ce qui les désigne, eux, dans cette grande époque de restauration qui est la nôtre. Ce qui les désigne donc du point de vue de l'enfant, jeune fille au sortir de l'adolescence, le personnage central qui a, comme il est dit, « une fêlure aux étages supérieurs ». On décide de lui supprimer tous ses médicaments. Elle travaille dans un stand de fruits et légumes à la gare. Elle a une histoire érotique avec un revendeur de parfums, une sorte de faussaire, très attaché à l'*odor di femina* que chante Don Juan...

À partir de là, il lui arrive une série de problèmes : parce que tout est libre, mais rien n'est libre, ça raconte très bien notre époque. Celle qui a commencé il y a 25 ans par un immense coït télépathique entre la Dame de fer et le cardinal polonais, d'où est sorti un singe qui a contaminé la terre entière, et maintenant plus l'Afrique que l'Europe. Heureusement !...

Évidemment tout le monde est innocent. Tout le monde veut le bien. Il s'agit de montrer que les parents aussi sont innocents. Seulement l'innocence a deux faces : on veut le meilleur, on a une enfant qui semble anormale, on veille sur elle, mais on va aussi faire une petite partie échangiste de l'autre côté du lac. L'autre face, c'est Dora – ne pas chercher à propos de ce prénom une quelconque référence à Freud, il n'y en a pas –, Dora la jeune fille, ne posera jamais aucune question. Dans son écriture, Bärfuss ignore délibérément le point d'interrogation. Dora qui avance, droit devant, pareille à Perceval, qui lui non plus ne se posait pas de question, un Perceval comme fiévreux, Perceval 37°9...

Elle, tout à la fois dans la fébrilité et l'innocence. Ses parents et ceux qui l'entourent seront par son histoire dévoilés. L'un des motifs du théâtre : le linge ne se lave pas en famille...

Bruno Bayen

Propos recueillis le 8 juin 2005,

Extrait du cahier programme du TNS, 2006

Aux antipodes de l'esthétique dominante

[...] Fidèle à sa prédilection de germaniste, Bruno Bayen fait découvrir un écrivain suisse déjà reconnu dans les pays de langue allemande, élu meilleur jeune dramaturge de l'année 2003 par la revue *Theater heute*. Il vient de traduire son premier roman *Les Hommes morts*¹ et une de ses treize pièces, créée à Bâle en 2003 : *Les Névroses sexuelles de nos parents*². À cette occasion il met de

¹ Lukas Bärfuss, *Les Hommes morts*, Mercure de France, Paris, 2006.

² Lukas Bärfuss, *Les Névroses sexuelles de nos parents*, L'Arche Éditeur, Paris, 2006.

nouveau son art du plateau au service d'une écriture autre que la sienne, d'un univers calmement inquiétant. La protagoniste de la pièce est Dora, une jeune fille qui a vite adopté à son sujet l'expression utilisée par « l'homme délicat », son amant : « Tu as une fêlure aux étages supérieurs. » Face aux grands discours du médecin et de son chef, du stand de primeurs, à l'hypocrisie faussement libérée de ses parents, elle fait preuve d'une franchise et d'une spontanéité désarmantes dans l'affirmation d'appétits sexuels, plus habilement dissimulés par son entourage. Mais d'avortement forcé à stérilisation contrainte, le parcours de Dora ferait craindre le pire à la représentation, de la part de bien des metteurs en scène, une fois disparues les indications scéniques de l'auteur.

Bruno Bayen a imaginé pour ces didascalies un équivalent d'une délicatesse poétique, sans occulter la « violence, profonde et sourde » de la pièce. D'entrée de jeu il donne la tonalité avec la scénographie de Chantal de la Coste Messelière qui transforme l'étalage de primeurs en une sorte de tableau abstrait seulement composé de pommes vertes. Il fait apparaître les personnages par les dessous de la salle Hubert Gignoux comme dans un conte de fées noir. Il évoque « le terrain de camping où l'on va quand on a des intentions précises », en l'occurrence de triolisme pour les parents, par une simple projection de cadre bucolique avec caravane. Il a réalisé une distribution au subtil équilibre qui a dû se modifier depuis la création au Théâtre Vidy-Lausanne ETE en janvier 2005. Gérard Desarthe y jouait le rôle de « l'homme délicat » ;

indisponible, il a été remplacé par Pierre-Louis Calixte qui ajoute sa douce folie à celle d'Axel Bogousslavsky (le père), d'Éléonore Hirt (la mère du chef, délicieusement vêtue par la grande Moidele Bickel), de Jacques Pieiller (le chef). Surtout il a trouvé en Clotilde Hesme une merveilleuse interprète de Dora, qui, par sa grâce et son aura, évite au personnage toute incarnation pathologiquement réaliste, peut dire les plus dérangeantes incongruités avec naturel et innocence, parachève la réussite d'une mise en scène aux antipodes de l'esthétique dominante et de ses outrances.

Monique Le Roux

Extrait de « Le printemps du TNS »,
La Quinzaine littéraire, 1-15 mai 2006

L'ART DU THÉÂTRE

À propos de *Torquato Tasso* de Goethe (version française et mise en scène Bruno Bayen, 1989)

« L'univers d'un grand poète dramatique est un monde où le créateur est partout présent, et partout caché », a dit Thomas Stearns Eliot. Entendre *Torquato Tasso* de Goethe, c'est se sentir atteint par la présence, la voix, la conscience d'un homme qui est là, dont chaque mot est comme un élan du ciel, et qui n'est pas là, qui s'est effacé, laissant les signes d'un jeu. Parce que les signes, c'est plus libre. Plus beau. Pour être sincère, ces deux heures de théâtre sont d'une grandeur si rare qu'il faudrait cette fois ne rien dire, ou juste dire : « Oui, allez l'entendre. » Ou dire, comme la Princesse qu'aime *Torquato Tasso* : « Accorde-moi cette joie de te dire sans une parole ce qui se passe en moi. » « J'avais la vie de *Tasso*, j'avais ma propre vie. Je fis un tout des traits de ces étranges figures », dit Goethe à Eckermann. [...]

S'il fallait donner une idée, une image, de cette pièce, *Torquato Tasso*, à qui ne l'a pas vue encore, à qui ne la verra pas parce qu'il vit loin de Paris, [...] : c'est, pour le spectateur, le sentiment étrange d'un accord, d'un partage, avec une conscience infinie. Avec un esprit, l'esprit de Goethe, qui est habité de richesses sans nombre, de splendeurs sans nombre, mais qui tait tout cela, car il ne veut pas peser, il offre avant tout une gentillesse, une grâce, une élégance, une clarté. C'est impossible à raconter, c'est la Nature entière et nue, c'est la liberté de l'esprit, c'est impalpable et bouleversant.

Bruno Bayen est l'entremetteur, entre cette pièce et nous, Bruno Bayen est un poète lui aussi, cela en fait trois le même soir. Le terme « metteur en scène » ne convient pas tout à fait, car ce terme appelle une installation, une intervention... Bruno Bayen s'effacerait plutôt. Il indique juste des points de repère, comme un explorateur indiquerait les points d'eau. Il oriente les acteurs, Grégoire Oestermann (*Tasso*), Marcel Bozonnet (*Antonio*), Philippe Girard (*le Duc*), Muriel Mayette (*la Princesse*), Catherine Hiégel (son amie), et ces acteurs en effet sont les ambassadeurs impeccables d'une imagination. Mais les herbes du jardin (décor de Michel Millecamps), la soie de neige d'un corsage (costumes de Rosalie Varda), le jour qui change (lumière de Marie Nicolas), participent d'un même bonheur. Incomparable bonheur de cet art du théâtre, lorsqu'il va si simple, et si haut.

Michel Cournot

Le Monde, 25 novembre 1989

DE LA CASUISTIQUE

À propos des *Provinciales*, d'après Blaise Pascal, adaptation Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq, mise en scène Bruno Bayen, 2007

Entretien avec Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq

L'avant-scène théâtre : *Comment avez-vous eu l'idée de porter à la scène des textes de Pascal qui ne lui étaient pas destinés ?*

Bruno Bayen : On a dit à l'époque de la publication des *Provinciales* qu'elles avaient l'apparence – notamment les dix premières, qui sont dialoguées – de petites comédies. On a aussi beaucoup dit à quel point Pascal était « acteur », dans la variété et la richesse de ses styles.

Louis-Charles Sirjacq : Il y a quelque chose de jeune dans les *Provinciales*. Pascal lui-même, quand il écrivit les lettres, était un homme de trente-trois ans, en prise directe avec la réalité de son temps, un peu comme un journaliste.

B.B. : Derrière les *Provinciales*, il s'agit d'une affaire de complot, de révolte, orchestrée par de jeunes gens assez turbulents, et ce mouvement a donné naissance à une certaine forme de gauche intellectuelle française, qu'on retrouvera jusqu'à la Révolution, et qui conteste la monarchie de droit divin.

AST : *Comment des lettres sont-elle devenues théâtre, sous vos deux plumes ?*

B.B. : Pascal lui-même a composé ces lettres par collage, en assemblant des citations des jésuites. Il est important de noter qu'il s'agit là d'une œuvre en fragments, qui n'a pas été pensée dans son ensemble, mais qui s'est élaborée peu à peu, en objection aux réponses des jésuites. Nous avons en quelque sorte épousé la technique de Pascal, en prenant comme trame de fond le discours des dix premières lettres, mais en réintégrant des éléments des huit suivantes, où il s'adresse directement au jésuite sans dialoguer.

En réalité, nous n'avons absolument pas cherché à adapter au théâtre un autre genre littéraire, ce qui personnellement, ne me convainc pas. Mais nous avons rassemblé entre nos mains une matière à partir de laquelle il a fallu écrire un véritable texte en coupant et collant de véritables emprunts à Pascal et à d'autres, Racine pour le récit du miracle de la Sainte-Épine (et la *Lettre du catéchisme des jésuites*) reproduit *in extenso* et La Fontaine pour les poèmes en chansons. Et je crois que d'avoir travaillé à deux nous a prémunis contre toute tentation d'« adaptation ».

AST : *Comment s'est organisé votre travail sur le texte représenté ?*

L.-C.S. : Nous avons chacun beaucoup lu, nous nous sommes beaucoup documentés. Mais c'est la chronologie même des *Provinciales* qui nous a fourni le plan, car elles glissent peu à peu du terrain théologique à celui de la morale. Cette évolution est d'ailleurs ce qui fait toute l'intelligence de Pascal, et qui donne une véritable portée à ses lettres. En quittant les problèmes stric-

tement théologiques auxquels on ne comprenait déjà pas grand-chose (comme le pouvoir prochain, la grâce efficace...) pour passer à la morale, Pascal s'est retrouvé en terrain plus familier et a donné à son œuvre une audience beaucoup plus grande, tout en éclairant à posteriori la première partie consacrée à la théologie. Pour établir un texte susceptible de pouvoir être représenté, nous avons ensuite inventé des personnages : le jésuite et l'auteur des lettres, qui, précisons-le, n'est pas Pascal, mais un « anonyme ».

B.B. : Cet auteur des lettres est sans doute moins naïf que chez Pascal, qui, lui, peut se permettre des apartés et des commentaires, ce qui est plus difficile au théâtre. Il fallait que le jésuite soit plus malin que le sien, pour être plus dangereux.

AST : *Pourquoi avez-vous inventé les autres personnages, qui, eux, n'existent nullement dans les Provinciales, comme l'imprimeur, la bonne, une aristocrate ?*

B.B. : La présence de l'imprimerie est bien sûr faite pour nous rappeler sans cesse le pouvoir des médias. Mais il nous paraissait aussi très important de pouvoir raconter, dans notre texte, à la fois un contenu et une histoire politique. Les attaques contre les jésuites ont vite pris l'ampleur d'une attaque contre l'Église en général, et son rôle dans la société, à tel point que l'anticléricalisme français s'est nourri des *Provinciales*, et que le livre de Pascal était encore à l'index au Canada il y a vingt-cinq ans !

L.-C.S. : C'est aussi pour cette raison que nous avons introduit ce personnage de la marquise, qui donne la portée de l'événement mondain que fut cette querelle des *Provinciales*.

AST : *Comment vous y prenez-vous pour faire entendre, sur une scène, un texte d'une grande complexité conceptuelle ?*

L.-C.S. : D'abord, nous avons cherché à restituer, dans nos dialogues, la musique et la langue de Pascal, qui est une porte d'entrée sur le sens. Nous avons introduit aussi quelques scènes de comédie.

B.B. : Il a d'abord fallu s'appropriier le contexte et les lieux concernés par les *Provinciales*. Les comédiens et nous-mêmes sommes allés à Port-Royal-des-Champs, qui reste un lieu très particulier, très solitaire. Ensuite, nous avons mené un travail d'orchestration des voix, au début des répétitions.

L.-C.S. : Cela nous a aussi permis de nous rendre compte à quel point certaines notions et certains termes de l'éducation religieuse manquent aujourd'hui à une partie du public.

B.B. : En même temps, si vous donniez à entendre à une jeune génération les débats entre trotskystes et maoïstes des années 1968, cela ne leur serait pas nécessairement beaucoup plus explicite !

AST : *Comment avez-vous envisagé la mise en scène et la scénographie ?*

B.B. : La pièce doit fonctionner comme un jeu. Le décor est une sorte de mobile, jeu d'inventeur ou jeu d'enfant : mobile avec des meubles chez le jésuite, avec des papiers dans l'imprimerie, avec des lanternes et des feuilles d'arbres pour la troisième partie, le miracle de la Sainte-Épine.

L.-C.S. : D'ailleurs, de quoi parle la pièce avec le jésuite ? Du meurtre, du mensonge, de la trahison, du sexe, de l'évolution des lois et de la morale.

B.B. : Ce qui nous parle directement ici, c'est que la loi, chez les jésuites comme dans nos démocraties modernes, est devenue une véritable casuistique, s'appliquant au cas par cas.

L.-C.S. : Et les jésuites parlent de cette adaptabilité au nom du plus grand nombre, dans un souci universaliste presque démocratique, en tout cas démagogique.

B.B. : *Les Provinciales* nous posent aujourd'hui la question suivante : à quel prix de contorsion de vérité le pouvoir de ceux qui prétendent parler au plus grand nombre peut-il s'imposer au monde ?

Propos recueillis par Olivier Celik,
L'avant-scène théâtre, n°1223, décembre 2007

QU'EST-CE QUE TRADUIRE ?

À propos de *CEdipe à Colone* de Sophocle (texte français et mise en scène Bruno Bayen, 1987)

Joël Jouanneau : Ce que vous désignez comme un « poème sur l'héritage », vous avez décidé d'en proposer une traduction nouvelle. Est-ce à dire que celles dont nous avons hérité vous semblaient infidèles, ou peu utilisables pour la scène. Dans son dernier entretien, Thomas Bernhard affirme qu'« on ne peut pas traduire », que toute traduction est le livre, non plus de son auteur, mais de celui qui traduit.

Bruno Bayen : Le traducteur est dans la position du facteur, et le facteur est un des personnages les plus importants de la correspondance. Vous avez sûrement remarqué combien le facteur est sympathique, si on le compare à beaucoup d'autres employés des services publics. Le facteur est en général, bien sûr il y en a de mauvais, mais en général c'est quelqu'un de très enjoué, d'une mémoire faramineuse, car il suffit qu'il vous ait vu deux fois pour savoir que vous dépendez de son district, qu'il est votre prestataire, vous l'une de ses ouailles, et je me sens avec les différents facteurs des lieux que j'ai habités dans une relation d'intimité qui dépasse de très loin celle que j'ai jamais pu entretenir avec le patron du bistro où je bois un café. Bien. Le traducteur c'est le facteur. Ce qui importe c'est qu'il ne se trompe pas dans l'attribution et qu'il aille de par les rues d'un pas alerte avec tant soit peu d'ouverture d'esprit, sinon il ne pourrait pas pénétrer

dans l'intimité des gens, leur transmettre le courrier, éventuellement les aider à déjouer une mauvaise nouvelle, des recommandés comminatoires, etc. Le facteur est complice de la population. C'est cela son métier. Si vous vous posez la question de cet office-là, si vous le remplissez bien, la question de savoir si la traduction est le livre de celui qui l'a traduit et le vieux débat traduire-trahir, c'est de la faribole, cela tombe de soi.

D'autre part, traduire le texte d'une langue morte – si on peut le dire du grec, ce qui n'est pas non plus tout à fait vrai – est une entreprise toute différente de la traduction d'un texte écrit dans une langue vivante. Pour une langue vivante il existe des gens qui savent absolument, quelques personnes au moins savent tout ce qu'englobe, connote, dénote un mot, une expression, une phrase. Que les traducteurs n'aient pas toujours la patience de faire cette enquête n'empêche pas que l'enquête est faisable. Avec les langues mortes nous n'avons plus que des gens dignes de foi, il n'existe plus que des glossateurs. Sans compter qu'un certain nombre de points litigieux d'un texte tiennent à la leçon choisie par le traducteur, ou à celle qu'il fabrique lui-même, à la correction qu'il apporte au texte grec, puisqu'il n'y a plus d'original (et l'histoire des traductions est aussi l'histoire des corrections). En retour les traductions sont des textes que le lecteur essaye, et même s'il connaît mal le grec, il ressort volontiers de l'essayage avec un avis savant. On juge la traduction d'un texte ancien comme un objet trafiqué, c'est-à-dire comme l'objet d'un trafic et comme un colis dont on examine les dommages à l'arrivée.

Il existe ainsi d'étranges réputations. À propos des « belles infidèles », terme sous lequel on range les traductions du XVIII^e siècle. Je suis allé en lire trois ou quatre, elles sont infiniment supérieures en moyenne aux traductions écrites depuis un siècle. Elles sont dicibles, et pour l'interprétation beaucoup moins effarantes que les traductions « pompier » du XIX^e, tout à fait infidèles, latinisées – si l'on excepte Leconte de Lisle qui au fond prolongeait la tradition du XVIII^e. Il s'est passé là quelque chose. Comme si le lycée napoléonien signait la disparition du grec. Que Napoléon et la Révolution avaient une nouvelle fois latinisé la France. Cette simplicité du rapport au grec qu'on imagine avait Racine, cela s'est définitivement perdu entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e. Je suppose que l'idée de littéralité, le souci du sens premier ont de ce fait radicalement changé. Alors a commencé, et il n'est pas encore fini, cet étrange voyage européen, allemand pour l'essentiel, c'est-à-dire partant d'un pays victime de l'occupant napoléonien, qu'est le retour aux Grecs, voyage issu de la latinisation révolutionnaire et napoléonienne.

Tout au long du travail j'avais en regard, puisque j'ai travaillé sur l'édition des Belles-Lettres, la traduction de Mazon. Elle est très pointue et imprononçable. Elle est très riche dans le détail. Elle participe aussi d'une tradition du sublime ou plutôt du noblement ampoulé. L'une des raisons pour lesquelles une traduction vieillit si vite, c'est que le traducteur pense : puisqu'il s'agit d'un texte ancien, le texte actuel doit prendre un certain recul et donner le sentiment de ce recul. Les traductions s'alignent volontiers

sur un modèle de la langue destinataire qui est un moment déjà mort de cette langue. Elles s'appuient sur un antécédent poétique, assez proche si l'on pense à la distance qui nous sépare de Sophocle, mais qui a en fait déjà considérablement vieilli. Même s'il introduit des modernismes, Mazon traduit dans une langue plus proche de 1880 que de 1950. Un autre danger tient à la structure choisie pour les phrases. Les modèles poétiques sont une tentation et un danger. La mémoire malgré nous, notre dictionnaire intérieur, nous incitent à un pastiche à peine conscient, on sera vite entraîné vers Mallarmé, peut-être vers Valéry, peut-être vers Char, et on s'aperçoit soudain qu'on a écrit un bout de pastiche. D'où la nécessité d'imaginer sans cesse des variations puisque la traduction est une variation.

J.J. : Et lorsque je lis, dans votre texte *Le Génie du lieu*, qu'Antigone est *la traductrice* de son vieux père Œdipe, l'entendez-vous au sens postal, celui de la factrice, ou dans celui de Bernhard, et alors Antigone parlant pour Œdipe ne parlerait que d'elle-même ?

B.B. : Antigone dit à ceux qui veulent malmener son père : « *Je vous parle les yeux dans les yeux* ». Elle n'a pas peur du langage, jamais. Elle n'a pas peur de dire cette phrase devant son père, elle n'a pas peur de prononcer le mot œil. Devant un aveugle on se retient souvent de parler des yeux, c'est imbécile, comme s'il ne savait pas beaucoup mieux que nous qu'il est aveugle, comme si on allait encore le blesser avec le mot... Antigone n'épargne pas.

Pas de circonlocution, elle dit à son père : « *Privé de la vue de ces yeux qui voyaient, / Tu as matière à réfléchir* ». Elle sait que le langage, qu'il blesse, compatisse ou apitoie, ce n'est pas un chiffon avec lequel on essuie les plaies, ce n'est pas une flèche avec laquelle on tue, parler ce n'est pas d'abord frapper ou panser, en parlant elle fait d'abord un geste, un mouvement, elle entreprend. Elle traduit, elle introduit. Au lieu de traduire-trahir, est-ce qu'on ne pourrait pas parler de traduire-introduire ? Pour introduire quelqu'un, pour présenter une personne à une autre, il faut un courage particulier bien au-delà de la politesse. Antigone dit à Polynice : « *Parle, toi, mon pauvre, de ce qui t'a fait venir / Car on a vu le verbe, qu'il charme, blesse, ou bien qu'il apitoie, / Redonner voix à qui se tait* ». En usant du langage comme elle le fait, elle rend à ceux qu'elle aime un peu plus de possible. Ce geste est un geste d'amour.

J.J. : Dans ce même texte, qui sera repris en postface de votre livre, vous citez Wittgenstein : « *Je n'est pas mon corps ni mon âme, mais la frontière du monde – non l'une de ses parties. Mais le corps humain, en particulier mon corps, est une partie du monde parmi d'autres, parmi les animaux, les plantes, les pierres. Qui voit ceci ne voudra pas faire une place privilégiée à son corps ou au corps humain.* » Et il semble que ce soit là une direction importante de votre travail. Or, avec ce *je* œdipien pour le moins singulier, on se trouve à l'opposé du *je* le plus souvent pathologique qui nous est donné à voir ou à entendre. Pouvez-vous vous expliquer sur ce texte ?

B.B. : La phrase de Wittgenstein est une merveilleuse pensée du matin. Elle nous baigne de clarté, il n'y a pas à la commenter. Vous pénétrez dans une pièce le matin, vous voyez un bouquet de fleurs que vous y avez vu la veille au soir, et comme le jaune des roses en prenant la lumière sur le fond brun d'une tapisserie vous étonne, vous ne pouvez pas le commenter, mais vous y avez pensé plus intensément que vous ne penserez tous les problèmes que vous réfléchirez dans la journée. La force poétique, matinale et d'un humour inouï qui anime les écrits et la pensée de Wittgenstein donne cette joie. Quand j'ai commencé à travailler sur *Œdipe à Colone* je lisais *De la certitude*. Il y parle beaucoup de ce que c'est que voir, mais bien au-delà, son mode de pensée m'a fait aborder *Œdipe à Colone* avec moins de frayeur. Wittgenstein nous délivre de cette idée que la pensée serait perdue dans son ensablement, il nous rapporte la pensée comme cet éclat de fleurs au matin et cet utilitarisme au sens le plus noble nous permet de considérer le théâtre grec et la pièce de Sophocle comme une merveilleuse machine à penser que l'on peut aborder sans se rehausser, de face et joyeusement. Enfin, cette phrase qui me dit : *Qu'est le je sinon le seuil du monde*, me dit : *Que nous soyons chacun une frontière et un seuil, voilà notre mystère et voilà notre pouvoir*.

Entretien de **Bruno Bayen** avec **Joël Jouanneau**
Théâtre/Public, n^{os} 76-77, 1987

BIBLIOGRAPHIE

Bruno Bayen

Né à Paris, le 13 novembre 1950. Vit et travaille à Paris.

Romancier, auteur dramatique, traducteur et metteur en scène, directeur de la collection « Le Répertoire de Saint-Jérôme », consacrée au théâtre étranger du xx^e siècle, Éditions Christian Bourgois (1988-1994).

THÉÂTRE

Schliemann, épisodes ignorés, Éditions Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », Paris, 1982.

Faut-il choisir ? Faut-il rêver ?, in *L'avant-scène théâtre*, n° 748, Paris, 1984.

Weimarland / L'Enfant bâtard, L'Arche Éditeur, Paris, 1992.

À trois mains, L'Arche Éditeur, 1997.

La Fuite en Égypte, L'Arche Éditeur, 1999.

Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite, L'Arche Éditeur, 2003.

L'Éclipse du 11 août, L'Arche Éditeur, 2006.

Les Provinciales d'après Blaise Pascal, adaptation Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq, L'Avant-Scène Théâtre, Paris, 2007.

En projet *Laissez-moi seule, let me alone*.

ROMANS

Jean 3 Locke, Éditions Gallimard, « Collection blanche », 1987.

Restent les voyages, Éditions du Seuil, Paris, 1990 (traduit en allemand par Peter Handke, Residenz Verlag, St. Pölten, Autriche, 1997).

Éloge de l'aller simple, Éditions du Seuil, 1991.

Les Excédés, Éditions Mercure de France, « Collection bleue », Paris, 1998 (traduit en allemand par Peter Handke, Residenz Verlag, 1999, Suhrkamp Verlag, 2007).

La Forêt de six mois d'hiver, Éditions Mercure de France, « Collection bleue », 2000.

La Vie sentimentale, Éditions Mercure de France, « Collection bleue », 2003.

RÉCIT

Hernando Colón, enquête sur un bâtard, Éditions du Seuil, 1992.

ESSAIS

Le Pli de la nappe au milieu du jour. Natures mortes, Éditions Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1997.

Pourquoi pas tout de suite, avec des polaroids de l'auteur, Éditions Melville, Paris, 2004.

TRADUCTIONS

Sophocle, *Cédipe à Colone*, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

Goethe, *Torquato Tasso*, L'Arche Éditeur, 1989 / *Stella*, L'Arche Éditeur, 2001.

Peter Handke, *Voyage au pays sonore ou l'Art de la question*, Éditions Gallimard, coll. « Du monde entier », 1993 / *L'heure où nous ne savions rien l'un de l'autre*, L'Arche Éditeur, 1994 /

Préparatifs d'immortalité, L'Arche Éditeur, 1999.

Rainer Werner Fassbinder, *Qu'une tranche de pain*, L'Arche

Éditeur, 1995.

Frank Wedekind, *L'Élixir d'amour*, Éditions Théâtrales, Paris, 1996.

Lee Hall, *Les Aventures de Pinocchio*, L'Arche Éditeur, 2002

Lukas Bärfuss, *Les Névroses sexuelles de nos parents*, L'Arche Éditeur, 2006 / *Les Hommes morts*, Éditions Mercure de France, 2006.

Georg Büchner, *Léonce et Léna*, L'Arche Éditeur, 2007.

W. H. Auden, *La Mer et le Miroir*, traduction Bruno Bayen et Pierre Pachet, Éditions Le Bruit du temps, Paris, 2009

INÉDITS

Théâtre

Les Fiancés de la banlieue Ouest (théâtre), 1980.

Nicodème (théâtre), 1999.

Livrets

Schliemann (livret), opéra de Besty Lolas, créé à Lyon en 1995.

Jusqu'à l'extinction des consignes lumineuses (livret), musique de Arrigo Barnadé, créé à Sao Paulo en 2005.

MISES EN SCÈNE DE BRUNO BAYEN 1972-2008

Mises en scène en France

1972

Le Pied

d'après *L'Intervention* de Victor Hugo
mêlée d'extraits de Karl Valentin et d'*Opérette* de Gombrowicz
adaptation et mise en scène Bruno Bayen
assistant, création lumière et régie générale Jean-Louis Aichorn
avec Bruno Bayen, Elsa Peirce, Josée Lefèvre, Jean-Claude Nieto,
et Jacqueline Ordas au piano
Café théâtre Le Poteau (Paris), Théâtre Romain Rolland de
Villejuif, ENS et Avignon et tournée

1973

Madame Hardie

texte Bruno Bayen et Elsa Peirce
mise en scène Bruno Bayen
costumes Pierre Cadot
musique Bernard Cazauran
avec Bruno Bayen/Bernard Meulien, Jean-Marie Cornille,
Murray Grönwall, Josée Lefèvre, Jean-Pierre Lemarchand,
Bernard Mathieu, Guy Naigeon, Jean-Claude Nieto, Elsa Peirce
Présentation par La Fabrique de Théâtre au Festival de La
Rochelle, Festival de Nancy, Théâtre de Gennevilliers, Théâtre de
la Commune d'Aubervilliers et tournée

1974

La Danse macabre

texte Frank Wedekind

adaptation Bruno Bayen avec la collaboration pour la traduction de Bernard Lortholary

mise en scène Bruno Bayen

décor Michel Milkan

costumes Pierre Cadot

musique Johann Strauss, Caroline Gauthier

avec Jean-Pierre Engelbach, Josée Lefèvre, Alain Le Henry/Claude Merlin, Elsa Peirce, Yves Reynaud, Gérald Robard/Bruno Bayen, Éva Roelens, Josyane Stoleru, Didier Lesourd/Patrice Thoméré
Présentation par la Fabrique de Théâtre au Théâtre de Gennevilliers le 16 novembre 1974

1975

La Mort de Danton

texte Georg Büchner

mise en scène Bruno Bayen

adaptation Bruno Bayen et Bernard Chatellier

dramaturgie Bernard Chatellier, Alain Le Henry, Yves Reynaud

décors Michel Milkan

costumes Patrice Cauchetier

musique Caroline Gauthier

lumière Jean-Louis Aichhorn

avec Jean-Louis Aichhorn, Pierre Aime, Agathe Alexis, Bernard Chatellier, François Kuki, Alain Le Henry, Didier Lesourd, Bernard Malaterre/Bruno Bayen, Estelle Marion, Claude Merlin, Jean

O'Cottrell, Alain Ollivier, Elsa Peirce, Yves Reynaud, Christian Rist, Gérald Robard, Josiane Stoléro

Présentation par La Fabrique de Théâtre au Théâtre de la Cité internationale à Paris le 25 avril 1975

Souvenir d'Alsace

mise en scène Bruno Bayen et Yves Reynaud

avec Jean-Louis Aichhorn, Jean Badin, Bruno Bayen, Françoise Bertin, Isabelle Caillard, Michel Daoudi, Gérard Lorin, Elsa Peirce, Sylvie Reynaud, Yves Reynaud, Michel Varesano, André Wilms

Production Théâtre Ouvert, France Culture

Création le 14 juillet 1975 dans le cadre du Festival d'Avignon à la Chapelle des Pénitents Blancs

1976

Parcours sensible 1905-1975

Montage réalisé par Bruno Bayen, Alain Lercher, Elsa peirce, Yves Reynaud à partir de textes de 4 auteurs : Tchekhov (*Les Trois Sœurs, Oncle Vania, La Mouette, La Cerisaie, Ivanov, Platonov*), Isaac Babel (*Marie*), Maïakowski (prologue du *Mystère-Bouffe* et une séquence de *La Tragédie de Vladimir Maïakovski*), Michel Deutsch (3 séquences de *La Bonne Vie*)

mise en scène Bruno Bayen

scène Michel Milkan

musique et au piano Jean-Marie Sénia

éclairage Jean-Louis Aichorn

accessoire Jean Juillac

son Jacques Divoux
régie Daniel Thomas
réglage des attractions Pierre Chaussat
chorégraphie Hélène Prouteau
avec Agathe Alexis, J.-Pierre Beaudon, Gérard Chaillou, Philippe Cointin, Jean-Pierre Engelbach, Monique Fabre, Marianne Hicter, Alain Lercher, Josée Lefevre Claude Merlin, Chantal Monka, Jean O'Cottrell, Eisa Peirce, Daniel Planelles ou Jaime Azulay, Yves Reynaud, Josiane Stoleru, Patrice Thoméré
Création par la Fabrique de Théâtre au Centre dramatique national de Toulouse, direction Bruno Bayen

1977

Torquato Tasso, (Parcours sensible n° 2)

d'après Johann Wolfgang Goethe
adaptation Bruno Bayen
coproduction avec le Goethe Institut
scène Michel Milkan, construction des décors Jean-Paul Chaboud et les ateliers de construction du CDN de Toulouse
costumes Jacques Schmidt, réalisation Martine Egasse
régie générale Jean-Paul Chaboud
avec Bruno Bayen, Jean-Pierre Engelbach, Julia Kaempfer, Elsa Peirce, Yves Reynaud
Création par la Fabrique de Théâtre au Centre dramatique national de Toulouse

1978

La Mouette

texte Anton Tchekhov
adaptation Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq avec la collaboration de Nathalie Dhombres pour la traduction
mise en scène Bruno Bayen
assistants metteur en scène Jean-Louis Aichorn et Alain Wendling
dramaturgie Louis-Charles Sirjacq
costumes Pierre Cadot
réalisation des costumes Colette de Roy-Victor
lumière Jean-Louis Aichhorn
son Mico Nissim

avec Jean-Marie Boeglin, Christine Boisson, Marcel Bozonnet, Mireille Franchino, Gérard Lorin, René Lyon, Anna Nogara, Yves Reynaud, Alain Wendling
Création au Théâtre Daniel Sorano de Toulouse le 19 janvier 1978 ; Festival d'Automne/Théâtre des Amandiers-Nanterre
Prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique

1979

Square Louis Jouvet

texte Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq
mise en scène Bruno Bayen
avec Jean-Quentin Châtelain, René Bertrand, Michel Voïta, Jacques Mazeran, Jean-Louis Fayollet, François Grandcolin, Hélène Lapiower, Christine Joly, Philippe Lebas
Spectacle avec les élèves de l'école du TNS, groupe XVIII, présenté au Théâtre National de Strasbourg

1981

Les Fiancés de la banlieue Ouest

spectacle en deux volets

premier spectacle :

Le Voyageur

texte Louis-Charles Sirjacq

réalisation Bruno Bayen

assistants Marie Nicolas et Marc Sussi

musique Jean-Marie Sénia

collaboration au décor Grégoire Tisné

costumes Pierre Cadot

lumière Dominique Le Rigoleur

avec Élisabeth Bart, Jacqueline Darrigade, Françoise Grandcolin,

Jean-Pierre Léaud, Yves Reynaud, Jacky Sapart, Serge Valletti

Deuxième spectacle

La Critique du voyage

texte Bruno Bayen,

réalisation Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq

assistants Marie Nicolas et Marc Sussi

musique Jean-Marie Sénia

collaboration aux décors Grégoire Tisné

costumes Brigitte Guilloux

lumière Marie Nicolas

avec Élisabeth Bart, Bruno Bayen, Claude Degliame, David

Gabison, Françoise Grandcolin, Jacques Mazeran, Hervé Petit,

Yves Reynaud, Jacky Sapart, Christophe Tiozzo, Serge Valletti,

Renaud Victor, Gilbert Vilhon

Présenté par La Fabrique de Théâtre à la MC93 (Bobigny) en janvier-mars 1981

1982

Schliemann, épisodes ignorés

texte et mise en scène Bruno Bayen

décors Michel Millecamps

costumes Pierre Albert

musique Jean-Marie Sénia

lumière Marie Nicolas

assistant mise en scène Marc Sussi

régie générale Alain Wendling

avec Antoine Vitez, Jean-Quentin Châtelain, Hélène Vincent,

Bérangère Bonvoisin, Bertrand Bonvoisin, Françoise Grandcolin,

Yann Colette, Yannis Margaritis, David Gabison, Gilbert Vilhon,

Alain Wendling, Jean-Hugues Laleu, Claude-Émile Rosen,

Gilbert Vilhon, et Dominique Blanc, Guillemette Bonvoisin,

Pascale Coutant, Marie Delhoume, Manuela Friedrich, Régine

Hantelle, Jeanne Kyriopoulov, Magda Mavroganni, Georgia

Michaël, Halenka Soukup, Ekaterini Vlahou, Natacha Zouka, des

voyageurs, des musiciens

Théâtre National de Chaillot, salle Gémier, le 26 mai 1982

1983

Iphigénie en Tauride

musique Christoph Willibald Gluck

livret Nicolas François Guillard

direction musicale John Eliot Gardiner/Claire Gibault

mise en scène Bruno Bayen.
Opéra de Lyon

1984

Faut-il choisir ? Faut-il rêver ?

texte et mise en scène Bruno Bayen
assistant à la mise en scène Marc Sussi
décors Michel Millecamps
lumière Marie Nicolas
costumes Agostino Cavalca
réalisation de la bande sonore Clément Hoffmann
avec Florence Brière, Christian Colin, Yann Collette, Claude Degliame, André Marcon, Louis Merino
Théâtre National de Chaillot, salle Gémier le 1^{er} mars 1984

1986

Un chapeau de paille d'Italie

texte Eugène Labiche et Marc-Michel
mise en scène Bruno Bayen
assistant metteur en scène Philippe Berling
lumière Marie Nicolas
décors Michel Millecamps assisté d'Agnès Coquillay
costumes Rosalie Varda
conseil artistique Marc Sussi
musique Jean-Marie Sénia, orchestre sous la direction de Michel Franz
avec Catherine Samie/Christine Murillo, Michel Aumont, Guy Michel, Jean-François Rémi, Louis Arbessier, Denise Gence/Yvelyne

Aillaud, Catherine Sauval, Roland Amstutz, Baptiste Roussillon, Marc Chouppart, Muriel Mayette, Isabelle Janier, Jean-Yves Dubois/François Barbin, et Jeanine Cadet, Marc Arian, Nagi Baz, Juliette Sané

Comédie-Française, 15 septembre 1986

1987

Œdipe à Colone

texte Sophocle
traduction et mise en scène Bruno Bayen
décor Michel Millecamps
costumes Rosalie Varda, avec la coll. de Rose-Marie Melka
lumière Marie Nicolas
son Paul Bergel, Françoise Rieunaud
assistant mise en scène Marc Sussi
avec Bertrand Bonvoisin, Clotilde Mollet, Denise Gence, Bernard Ballet, Élise Caron, Yann Colette, Jean Dautremay, Axel Bogousslavski
Spectacle créé à la Chartreuse, Villeneuve-lès-Avignon, le 18 juillet 1987, production Office culturel de la ville de Marseille, Pénélope, France Culture, Festival d'Avignon

1990

Elle

texte Jean Genet
mise en scène Bruno Bayen
scénographie Renata Siqueira Bueno
costumes Nica Magnani
lumière Marie Nicolas

assistanat à la mise en scène Alberto Renault
direction technique Alain Wendling
avec Bruno Bayen/Jacques Pieiller, Maria Casarès, Gigi Dall'Aglio,
David Gabison, Marc Sussi

Production Théâtre des Treize Vents (Montpellier), Théâtre de
Gennevilliers, Compagnie Pénélope, Compagnia del Collettivo-
Teatro Due (Parme), Teatro Festival Parma (Parme), AFAA

Spectacle créé au Teatro Due de Parme en 1990, repris au Théâtre
de Gennevilliers du 28 septembre 1990 au 31 octobre 1990 et au
Théâtre des treize vents

1992

Weimarland

texte et mise en scène Bruno Bayen
assistant metteur en scène Alberto Renault

décor Renata Siqueira Bueno

costumes Francis Biras

lumière Marie Nicolas

son Pablo Bergel

avec Gigi d'All'Aglio, Axel Bogousslavsky, Delphine Boisse, Éric
Doye, Laurence Mayor, Charlie Nelson, Marie Pailhès,
Dominique Reymond

Créé au Théâtre de la Bastille, le 22 septembre 1992

L'Enfant bâtard

texte et mise en scène Bruno Bayen

assistants Alberto Renault et Nathalie Boulenger

décor Renata Siqueira Bueno

costumes Francis Biras

son Pablo Bergel

avec Axel Bogousslavsky, Stéphane Olry, Jean-Marie Patte
créé au Théâtre National de L'Odéon, Théâtre de l'Europe, salle
Roger-Blin, le 25 septembre 1992

1994

Espions et célibataires

texte Alain Bennett

texte français Elisabeth Whitlaw

mise en scène Bruno Bayen

collaboration à la mise en scène Louis-Do de Lencquesaing

décor et costumes Francis Biras

lumière Yves Bernard

avec Philippe Clévenot, Alexis Forestier, Louis-Do de Lencquesaing,
André Marcon Dominique Valadié

Théâtre National de Chaillot, salle Gémier, 23 septembre 1994

1995

Qu'une tranche de pain

texte Rainer Werner Fassbinder

texte français Bruno Bayen

mise en scène Bruno Bayen

costumes Fabio Perrone

création maquillage Bernadette Poulin

avec Astrid Bas, Éric Berger, Anne-Bénédict de Calderon, Agathe
Dronne, Roland Gervet, Jean-Hugues Laleu, Manuel Le Lièvre,
Natacha Mircovich, Vincent Ozanon, Christophe Vandeveld

Théâtre de la Bastille

1997

À trois mains

texte et mise en scène Bruno Bayen

décor Renata Siqueira Bueno

costumes Caroline de Vivaise

lumière Christian Jean

musique José Manuel López López

assistante Anne-Bénédict de Calderon

avec Marc Berman, Gabriel Monnet, Valérie Dréville, Félicité

Wouassi, Éric Berger, Christophe Odent, Dominique Valadié,

Mikami Tōru

Pièce créée le 20 novembre 1997 à la M.C. 93 (Bobigny)

1999

La Fuite en Égypte

texte et mise en scène Bruno Bayen

décor et costumes Francis Biras

lumière Marie Nicolas et Bertrand Couderc

avec Carine Baillod, Yann Collette, Françoise Lebrun, Nathalie

Levy-Lang et fanfare Slonovski Bal

Théâtre Gennevilliers, 15 janvier 1999

Nicodème

texte et mise en scène Bruno Bayen

assistant mise en scène Pascal Kirsch

décor et costumes Renata Siqueira Bueno

avec Éric Berger, Isabelle Sadoyan, Véronique Fortin

Théâtre de Sartrouville, 4 juin 1999

2001

Stella une pièce pour ceux qui s'aiment

texte Johann Wolfgang Goethe

mise en scène et texte français Bruno Bayen

décor Michel Millecamps

costumes Cécile Feilchenfeldt

lumière Bertrand Couderc

avec Axel Bogousslavsky, Christian Dupeux, Véronique Fortin,

Arsinée Khanjian, Carole Maddaléna, Jacques Pieiller, Hugues

Quester, Sophie Semin, Sylvie Testud

MC93 (Bobigny) le 20 avril 2001

2003

Plaidoyer en faveur des larmes d'Héraclite

texte et mise en scène Bruno Bayen

musique des chansons composée par Arrigo Barnabé et Christian

Paccoud

scénographie et costumes Cécile Feilchenfeldt

lumière Marie Nicolas

avec Éric Berger, Axel Bogousslavsky, Élise Caron, Gretel

Delattre, André Marcon

Théâtre national de Chaillot, 4 juin 2003

2005

Les Névroses sexuelles de nos parents

texte Lukas Bärfuss

traduction et mise en scène Bruno Bayen

scénographie Chantal de la Coste Messelière

costumière Moidele Bickel

lumière Bertrand Couderc

avec Clotilde Hesme, Axel Bogousslavsky, Emmanuelle Lafon, Éléonore Hirt, Louis-Do de Lencquesaing

Spectacle créé au Théâtre Vidy-Lausanne en 2005, repris au Théâtre de Gennevilliers en avril 2006.

2007-2008

Les Provinciales, Une querelle

d'après Blaise Pascal

adaptation Bruno Bayen et Louis-Charles Sirjacq

mise en scène Bruno Bayen

décor et costumes Cécile Feilchenfeldt

lumière Marie Nicolas

airs des chansons Quentin Sirjacq

son Helena Klotz

assistant à la mise en scène Philippe Ulysse

avec Thomas Blanchard, Grézel Delattre, Guillaume Goux, Mathias Jung, Florence Loiret-Caille, Jean-Baptiste Malartre

Production Théâtre National de Chaillot / Théâtre Vidy-Lausanne E.T.E. / Compagnie Pénélope

Texte publié à *L'avant scène théâtre*, n°1223, décembre 2007

Le spectacle a été répété au Théâtre National de Chaillot et créé à Vidy-Lausanne du 5 au 19 décembre 2007 ; représenté au Théâtre National de Chaillot, Salle Gémier, du 10 janvier au 9 février 2008

Mises en scène à l'étranger

1979

Die Unvernünftigen Sterben Aus, Théâtre de Brême

1990

Elle

texte Jean Genet

mise en scène Bruno Bayen

Compagnia del Collettivo-Teatro Due (Parme), Teatro Festival Parma (Parme), AFAA. Spectacle créé au Teatro Due de Parme

1993

Sancta Susana, Académie Mozart, Prague, Château Dobris
avec Magdalena Kozena

2003

L'Enfant bâtard et À trois mains,

Rio de Janeiro Centre culturel français

2005

Enquanto estiverem acesos os avisos luminosos (Jusqu'à l'extinction des consignes lumineuses), à São Paulo

ANNEXES

Laissez-moi seule : résonances cinématographiques

Mulholland Drive

Un film de David Lynch (2001)

Victime d'un accident, une mystérieuse femme, amnésique et blessée, erre sur la sinieuse route de Mulholland Drive. Elle se réfugie dans la première maison qu'elle trouve : chez Betty Elms, une apprentie comédienne fraîchement débarquée de province et venue conquérir Hollywood. Intriguée par cette inconnue se faisant appeler Rita, Betty découvre dans son sac des liasses de billets verts. De plus en plus complices, les deux femmes mènent l'enquête pour retrouver l'identité de Rita. Entre conscience et inconscience.

Érynnies tragiques

« *This is the girl.* » Mais justement, laquelle, et où est-elle ? « *The girl is still missing.* » « Cherchez la femme », a-t-on envie de répondre en écho à ces phrases qui sont répétées à plusieurs reprises dans le film par divers personnages plutôt inquiétants, comme une clef qui redoublerait l'énigme qu'elle est censée aider à résoudre.

Le dernier film de David Lynch se présente d'abord comme une belle histoire d'amour entre deux femmes, Betty (Naomi Watts) et Rita (Laura Elena Harring), dont l'identité est, dès le départ, problématique. Betty vient à Hollywood pour tenter sa chance tandis que Rita a perdu la mémoire après un accident de voiture

qui l'a sauvée d'un mystérieux guet-apens. L'une se cherche une identité d'actrice, l'autre a emprunté la sienne à une affiche du film *Gilda*. La première, blonde, lumineuse et tournée vers l'avenir aide la seconde, la brune au passé opaque, à chercher qui elle est. Lorsqu'elles font l'amour, la blonde demande à la brune si elle l'a déjà fait auparavant : « Je ne sais pas », répond l'amnésique Rita. Seul, donc, l'amour se passerait de mémoire et d'identité, mais est-ce bien le cas ? Des signes inquiétants se multiplient comme si la surface merveilleuse du rêve hollywoodien se fissurait en de nombreuses craquelures imprévisibles. Ainsi les deux enquêtrices trouvent-elles, chez une certaine Diane Selwyn, le cadavre atrocement décomposé d'une femme en robe noire, dont on se demande si l'inquiétante et fragile Rita ne serait pas l'oubliée meurtrière...

Tout se renverse dans la dernière demi-heure du film. Reprenons. À notre insu, et avant même le générique, nous avons plongé sur un oreiller rouge avec la caméra à la place du regard de Diane, et nous avons longuement dormi et rêvé avec elle. La temporalité de son réveil est très précise. Des coups frappés à la porte insistent ; un cow-boy dit ironiquement à une femme en robe noire endormie sur l'oreiller rouge : « Il est temps de te réveiller, ma belle », et le corps sur le lit se transforme en un cadavre en putréfaction, exactement le même que celui que Betty et Rita avaient trouvé auparavant... Le rêve continue, donc. Mais les coups redoublent et nous nous réveillons avec Diane, endormie en chemise de nuit sur l'oreiller rouge à la place du cadavre précédemment rêvé.

Or, le cauchemar de Diane, réveillée pourtant, continue et redouble. Comme nous l'apprendrons dans la scène la plus traumatique du film, Diane Selwyn, originaire de Deep River, Ontario, est venue à Hollywood avec l'héritage de sa tante Ruth, qui travaillait dans le cinéma. Elle avait été mordue par l'envie d'être actrice en gagnant un concours de rock acrobatique (cf. le premier plan, avec sa danse endiablée et ses couples démultipliés). Elle a passé une audition pour le premier rôle de *L'histoire de Sylvia North*, mais n'a pas été très bonne et c'est Camilla Rhodes (la Rita du rêve) qui a été retenue – non sans l'appui de la mafia... Une idylle est née entre les deux femmes et Camilla la star réussit à faire donner des petits rôles à Diane dans les films qu'elle joue. Mais la belle Camilla est volage. Adam Kesher (Justin Thérooux), un jeune metteur en scène divorcé dont la riche villa surplombe Hollywood sur Mulholland Drive, tombe amoureux d'elle. Camilla rompt avec Diane et invite, non sans une certaine perversité, Diane à être le témoin de leur amour lors d'un banquet de fiançailles où Diane raconte son histoire à la mère d'Adam (Ann Miller). Presque tous les personnages du film sont présents à cette fête, et cette scène, traumatique, donne la plupart des clefs du film. Ivre de rage jalouse et avide de vengeance, Diane commande le meurtre de Camilla à un tueur, dans un Winkies : la remise d'une clef bleue et plate signifiera la mort accomplie de Camilla. Or, c'est bien cette clef qui est posée sur la table de la pièce où Diane, en peignoir, le visage ravagé, boit une tasse de café pour essayer de sortir de son cauchemar. Nous comprenons seulement alors que le mystérieux cadavre décomposé,

par deux fois entrevu, était celui de Rita-Camilla qui revenait hanter la criminelle rêveuse. Camilla apparaît, mais en fait c'est son fantôme muet qui revient visiter la meurtrière dont le visage se décompose face au spectre. Elle se remémore alors les événements récents : la trahison, le refus de Camilla de faire l'amour avec elle, une séance de masturbation besogneuse, le banquet traumatique des fiançailles, la commande du meurtre. Or, les coups à la porte reprennent et nous comprenons que c'est la police qui vient la chercher. Sous la porte se glissent deux petits personnages : le charmant couple américain « œdipien » de vieillards du début du film, ceux qui riaient d'une manière cependant un peu bizarre en encourageant les espoirs hollywoodiens de Betty-Diane dans le rêve se sont métamorphosés en des Érynnies tragiques qui poursuivent et assaillent la blonde criminelle comme les oiseaux du film éponyme de Hitchcock. Diane se tue alors d'une balle sur son oreiller rouge, à la place même où son rêve avait placé le cadavre de son amante.

Le rêve merveilleux dans lequel nous avons été plongés du début du film jusqu'au réveil de Diane est rattrapé en de multiples points par le réel qui le transperce et l'envahit progressivement : le rêve hollywoodien est aussi, à l'envers, un cauchemar. [...]

Geneviève Morel

Extrait de « *This is the girl* »,
Note sur *Mulholland Drive* de David Lynch (2001),
www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2003-1-page-79.htm

The Queen

Un film de Stephen Frears (2006)

La nouvelle du décès de la princesse Diana le 31 août 1997 suscite une vive émotion au sein de la population anglaise. Or, à mesure que les jours passent, le chagrin fait place à la perplexité et au désarroi : la famille royale qui séjourne en son château écossais de Balmoral ne manifeste aucune réaction. Pour rompre ce silence et le malentendu qui s'installent entre le peuple et la famille royale, Tony Blair, le Premier ministre élu au mois de mai précédent, tente d'amener la reine Elisabeth à exprimer son deuil et sa compassion envers ses sujets, orphelins d'une princesse qui leur était chère. La diplomatie aura finalement raison des réticences royales et du protocole. Elisabeth cède à la pression et rentre au château de Buckingham où monarques et sujets se réconcilient autour du souvenir de la défunte.

The Queen s'étend du dimanche 31 août au samedi 6 septembre 1997, soit de la mort aux funérailles de Lady Diana. L'épilogue entre la reine et le chef de gouvernement clôt cette chronique minutieuse qui nous montre comment ce dernier « a sauvé la monarchie » selon le fameux mot de la presse. Quelques images télévisées narrant la splendeur et les frasques de la vie de la princesse défunte brisent encore ici et là la linéarité de l'intrigue dont la tension s'appuie sur les grandes forces en présence : la sphère politique mais aussi privée du chef du parti travailliste d'une part, le secret univers figé des Windsor d'autre part. Quant à la tristesse populaire causée par la mort de Diana, elle sert à la fois de caisse de résonance et de force d'inflexion à la querelle feutrée qui oppose les deux camps. Enfin, certaines scènes reconstituées

(la poursuite de la voiture de Diana par les paparazzis, les « oraisons » funèbres prononcées par la reine et son Premier ministre, le retour de la famille royale à Londres, etc.) assurent le lien entre les images d'archives et la fiction.

Une course-poursuite dans les rues de Paris entre une princesse et une meute de paparazzi, une histoire d'amour entre le puissant homme d'affaires égyptien Mohamed Al-Fayed et la femme la plus photographiée au monde, tout un pays en émoi, la couronne d'Angleterre recueillie dans un lointain silence et peu à peu ébranlée par la grogne populaire, un ambitieux Premier ministre, travailliste et monarchiste à la fois, volant à son chevet, tout dans l'affaire de la mort de Lady Di annonçait le mélodrame de type hollywoodien.

Stephen Frears, déjà auteur du téléfilm *The Deal* en 2003, traitant des relations de pouvoir entre Tony Blair et Gordon Brown, le leader du New Labour, en a fait un thriller politico-médiatique destiné à comprendre la société britannique d'aujourd'hui. Le film s'appuie sur le fait divers pour étudier de l'intérieur l'exercice du pouvoir et l'équilibre des forces entre le Premier ministre et la reine. « Le film, déclare enfin le réalisateur, parle du conflit qui oppose deux mondes. Il parle aussi de la tradition qui est à la fois une force et une faiblesse dans ce pays. »

Philippe Leclercq

extrait de *Blair saves the Queen* (Anglais et éducation au cinéma, lycée),
dossier *Télédoc* 2007-2008, www.cndp.fr/tice/teledoc/