

les
Walden
la colline

théâtre national

d'après le roman de Virginia Woolf
adaptation et mise en scène Marie-Christine Soma

Petit Théâtre
du 14 septembre au 15 octobre 2011

les vaquelles

Dossier pédagogique

La pièce

Résumé, par Marguerite Yourcenar	4
Extrait n° 1	5
Extrait n° 2	6
Notes de l'auteur	7
Les personnages	8
Les interludes, par Jean-Louis Chrétien	14
Un théâtre des voix intérieures, par Jean-Louis Chrétien	15
Le temps, par Maurice Blanchot	17

Le projet de mise en scène de Marie-Christine Soma	18
Sonnet 60, par William Shakespeare	19
Car l'adieu, c'est la nuit, poèmes, par Emily Dickinson	21
Le Théâtre de la mort, extrait, par Tadeusz Kantor	22
Esquisse du passé, extrait, par Virginia Woolf	23
Biographie de Virginia Woolf	24

L'équipe artistique	25
---------------------	----

d'après le roman de **Virginia Woolf**

traduction de l'anglais **Marguerite Yourcenar**

adaptation et mise en scène **Marie-Christine Soma**

scénographie **Mathieu Lorry-Dupuy**

lumière **Anne Vaglio** et **Marie-Christine Soma**

vidéo **Raymonde Couvreur**

costumes **Sabine Siegwalt**

musique **Alexandre Meyer**

assistante à la mise en scène **Marie Brillant**

avec

**Marion Barché, Anne Baudoux, Valentine Carette,
Frédérique Duchêne, Jany Gastaldi, Laure Gunther**

et

**Jean-Damien Barbin, François Clavier, Jean-Charles Clichet,
Jean-Paul Delore, Antoine Kahan, Alexandre Pallu**

production Studio-Théâtre de Vitry,
en coréalisation avec La Colline – théâtre national
avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

du 14 septembre au 15 octobre 2011

Petit Théâtre

horaires spéciaux : du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

Le spectacle a été créé au Studio-Théâtre de Vitry le 8 octobre 2010.

Lecture suivie d'une rencontre autour de l'œuvre de Virginia Woolf

avec **Marie-Christine Soma et les comédiens du spectacle**

lundi 19 septembre à 20h

Librairie Le comptoir des mots – 239, rue des Pyrénées – Paris 20^e

Rencontre avec l'équipe du spectacle

mardi 27 septembre à l'issue de la représentation

location: 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30

(excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

plein tarif 29€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 14€

plus de 60 ans 24€

le mardi 20€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

“Le réel, pour moi, c’est ce que nous faisons à l’abri des regards ; le reste, ce que nous faisons sous les yeux des autres, me semble théâtral, mesquin, puéril.”

Virginia Woolf

Lettre du 30 avril 1937 à Stephen Spender

Ce que je suis en réalité demeure inconnu, Lettres 1901-1941, Point, 2010

La pièce

Résumé

Il s'agit de six enfants, trois filles, Rhoda, Jinny, Suzanne; trois garçons, Louis, Neville et Bernard, que nous voyons croître, se différencier, vivre et vieillir enfin. Un septième enfant, qui ne prend pas la parole, et que nous n'apercevons jamais qu'à travers les autres, est le centre du livre, ou plutôt son cœur. Ce Perceval, entouré au collège et sur les terrains de jeux d'un amour et d'une admiration idolâtres, part rejoindre son régiment aux Indes, et les six jeunes amis de se réunir pour un dîner d'adieu. Puis, on apprend sa mort, survenue à la suite d'une chute de cheval, et nous voyons réagir différemment devant la douleur ces six êtres pour qui Perceval restera à jamais l'image des moments les plus ensoleillés de la vie. Chacun donnera désormais aux questions que lui pose sa propre existence une réponse de plus en plus personnelle : Jinny choisira le plaisir, Neville l'exercice de l'intelligence, et la recherche ardente d'autres êtres qui seront autant de reflets de Perceval perdu; Suzanne, la jeune Déméter, trouvera la plénitude dans les lentes besognes de la maternité et dans le contact quotidien de la terre et des saisons; Rhoda et Louis se réfugieront dans leurs songes; Bernard continuera à dévider paresseusement, à la façon d'un ver à soie, le cocon de sensations et de pensées qui lui sert à ouater son univers; et enfin, un soir, nous retrouvons ce même Bernard alourdi par l'âge et le bien-être, qui sort d'un restaurant en réfléchissant à sa vie. Il sent autour de lui l'approche de la Mort, qui bien des années plus tôt, dans l'Inde, a désarçonné Perceval, et l'a jeté sur le sol où il s'est brisé. Mais dans l'exaltation de son cœur encore chaud, ce vieux monsieur un peu ridicule accepte de se mesurer avec cette ennemie invisible, et lui jette un défi. La Mort peut venir; elle n'empêchera pas que ce vivant ne se sente jusqu'au bout partie liée avec la vie; anéanti, il ne sera pas tout à fait vaincu. Il ne s'agit pas d'un triomphe de l'immortalité sur la mort, mais plutôt d'un sentiment intense du moment actuellement vécu. Le Temps, qui prend désormais pour Bernard cette forme définitive et funèbre, est vaincu à l'aide d'une succession d'instantanés dont la richesse et l'ardeur constituent quoi qu'il arrive son acquis humain.

Marguerite Yourcenar

Les Vagues, préface (février 1937), trad. Marguerite Yourcenar, Livre de Poche, 1974, p. 9-10

Extrait n°1

Incipit

Le soleil n'était pas encore levé. La mer ne se distinguait pas du ciel mais elle était un peu froissée, telle une nappe marquée de plis. À mesure que la lumière blanchissait, une ligne sombre s'étirait à l'horizon, séparant la mer du ciel et la nappe grise se striait sous sa surface de larges bandes mouvantes qui se suivaient, se poursuivaient perpétuellement.

Approchant du rivage chaque barre levait, gonflait, se brisait, étendait un voile d'écume fine sur le sable. [...] Peu à peu, la barre sombre de l'horizon s'éclaircit comme si les sédiments d'une vieille bouteille de vin s'étaient déposés au fond, laissant le verre limpide. Le ciel aussi s'éclaircissait, les sédiments blancs s'y étaient déposés, ou une femme couchée sous l'horizon avait levé une lampe, et des barres blanches, vertes et jaunes se déployaient en éventail. La femme hissa le bras plus haut, l'air paraissait fibreux, se déchirer à la surface verte où des fibres jaunes et rouges tremblaient comme des flammes. Peu à peu, les fibres du feu se fondirent en une brume, incandescence qui souleva le poids de laine grise, transformant le ciel en millions d'atomes bleu pâle. [...] Doucement, le bras qui tenait la lampe s'éleva encore, et l'on vit une large flamme; un arc de feu brûlait au bord de l'horizon et, tout autour, la mer s'embrasait de feu.

La lumière frappa les arbres du jardin, donnant transparence à une feuille, à une autre... Pointe d'éventail posée sur le store blanc de la maison, le soleil aiguïsait les arêtes des murs, laissant une empreinte d'ombre bleue sous le feuillage, près de la fenêtre de la chambre. Le store frémit à peine, à l'intérieur tout était sombre et sans substance.

Virginia Woolf

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Extrait n°2

Scène 2

Bernard 1 : “Ce petit jeune homme va au collège pour la première fois de sa vie” dit la bonne qui lave les marches. Tout le monde le sait... Je ne dois pas pleurer. Je dois les regarder avec indifférence. Je suis obligé d’inventer des phrases, pour interposer quelque chose de dur entre moi et les regards, les regards qui appuient et les regards indifférents. Voici l’horrible portail de la gare, béant. Voici Louis et Neville près du guichet. Ils ont leur pardessus. Ils portent des valises. Ils sont calmes. Mais ils n’ont par leur air de tous les jours.

Louis 1 : Voilà Bernard. Il est calme. Il marche en balançant son sac. Je vais le suivre parce qu’il n’a pas peur. Voilà le train. Le chef de train siffle : le drapeau s’abaisse. Sans effort, de notre propre rythme, comme une avalanche déclenchée par une poussée légère, nous allons de l’avant.

Neville 1 : Nous arrivons. C’est un moment solennel. Une atmosphère d’une majesté toute romaine emplit ces austères carrés de muraille. Déjà les lampes sont allumées dans les classes. Là, ce sont peut-être des laboratoires, et ici une bibliothèque...

Bernard 1 : C’est la première nuit que nous passons au collège...

Suzanne 1 : C’est ma première nuit au pensionnat, loin de mon père, loin de chez moi. Je déteste l’odeur du linoléum. Je déteste les arbrisseaux dépouillés par le vent et le carrelage hygiénique. Si je ne pince pas les lèvres, je vais pleurer.

Rhoda 1 : Ici, nos devoirs seront écrits à l’encre. Mais ici je n’existe pas. Je suis sans visage. Cette foule de filles, toutes vêtues de brun, m’a enlevé mon identité. Toutes nous sommes dures, nous sommes sans tendresse. Je vais partir à la recherche d’un visage, d’un calme visage monumental, je vais lui prêter toute la sagesse, toute la science possible et le porter sous ma robe comme un talisman.

Jinny 1 : Moi je préférerais une mince robe chatoyant de reflets rouges à la lueur du feu. Quand les lampes seraient allumées, je mettrais ma robe rouge, ma robe rouge aussi mince qu’un voile. Elle s’enroulerait autour de mon corps et se gonflerait comme une vague.

Louis 1 : Nous entrons deux par deux dans la chapelle, en bon ordre, comme une procession. J’aime la pénombre qui nous enveloppe... Ici, les distinctions s’effacent. J’aime le moment où le révérend Crane monte en chaire, titubant légèrement. Sa masse, son autorité m’enchantent, me dilatent le cœur. Je commence à sentir la terre ferme sous mes pieds, et mes racines s’enfoncent de plus en plus bas jusqu’à ce qu’elles s’enroulent autour du noyau central.

Il n’y a rien de grossier ici ; il n’y a pas de baisers soudains.

Neville 1 : Les prières de cette brute mettent en péril ma liberté d’esprit. Je vais me pencher de côté, comme pour me gratter la cuisse, ce qui me permettra de voir Perceval. Il est assis là-bas parmi les petites classes ; il se tient bien droit. Ses yeux bleus sont fixés sur le pilier d’en face avec une indifférence toute païenne. Il ne voit rien, il n’entend rien, il vit loin de nous tous au fond d’un univers païen [...]

Notes de l'auteur

28 mai 1929 : ... Je n'essaie pas de raconter une histoire. Cependant ce pourrait être fait de cette manière. Un esprit en train de penser. Ce pourrait être des îlots de lumière, des îles dans le courant que j'essaie de représenter; la vie elle-même qui s'écoule. Le vol des éphémères puissamment attirés en ce sens...

Je peux inventer des histoires. Mais ce n'est pas cela non plus. Et je ne préciserai ni l'endroit, ni l'époque. On peut voir n'importe quoi par la fenêtre : un navire, le désert, Londres...

23 juin 1929 : Mais je commence à voir *Les Ephémères* [premier titre des *Vagues*] maintenant; presque trop clairement, du moins avec trop d'acharnement pour mon repos. Je pense que cela commencera ainsi: l'aube. Les coquillages sur une plage ; et puis je ne sais pas, des chants de coqs et de rossignols; et puis tous les enfants assis à une longue table... Le commencement? Il y aura là toutes sortes de personnages. Alors la personne qui est devant la table pourra à tout moment appeler n'importe lequel d'entre eux; et cette personne fera naître l'atmosphère, en racontant une histoire... Un conte pour enfants; ou une atmosphère de *Mille et Une Nuits*; et ainsi de suite. Ce sera l'enfance, mais ce ne doit pas être mon enfance; la vision enfantine; irréalité; les choses vues sous un angle insolite. Puis il faudra choisir une autre personne, ou une autre figure ; le monde irréel doit envelopper tout ceci comme des vagues fantastiques. L'éphémère entre alors, le bel éphémère solitaire. Ne serait-il pas possible que l'on entende les vagues tout au long du livre... Lumière du petit matin, mais, sur ceci toutefois, il est inutile d'insister, parce qu'il doit y avoir une grande liberté en dehors du "réel". Mais tout doit être plausible. Tout cela est naturellement la "vraie" vie, et le néant ne vient que de l'absence de cela...

Virginia Woolf

Journal d'un écrivain, trad. Germaine Beaumont, 10/18, 2000

Je reconnais que le livre est difficile – hérissé de piquants terribles, alors même que je n'avais jamais autant travaillé pour les en éliminer. Mais je crois que c'est la tentative elle-même qui était difficile – je voulais évacuer jusqu'au moindre détail, au moindre fait, à la moindre analyse; m'évacuer moi-même, sans pour autant apparaître figée, ni rhétorique, ni monotone (ce que je suis); garder la fluidité de la prose tout en faisant jaillir ici et là une étincelle, ne pas faire poétique, mais écrire une prose bon teint tout en conservant les composantes nécessaires à la peinture des personnages; multiplier les personnages tout en les réduisant à un seul; sans parler d'une perspective infinie, d'un arrière-plan derrière lequel – bref je reconnais que j'ai eu les yeux plus grands que le ventre.

Virginia Woolf

Lettre du 17 septembre 1931 à John Lehmann

Ce que je suis en réalité demeure inconnu, *Lettres 1901-1941*, Point, 2010

Les personnages

“Je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur.” Ces “grottes” des personnages ressemblent à leur chambre intérieure, une “chambre à soi” où se travaille leur épaisseur romanesque. Chambres de gestation, ces “grottes” sont les matrices des personnages.

Ghislaine Dunant

“Virginia Woolf”, La Nouvelle Revue Française, n° 352, Gallimard, 1982

Rhoda

“Un million de flèches me transpercent. Et le mépris, le ridicule, moi qui laisserais avec joie la tempête battre ma poitrine et la grêle me suffoquer, je reste collée là, exposée.”

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Rhoda, “la nymphe à la fontaine” est, encore plus que Louis, une sorte d'éternelle étrangère. Notre première vision de Rhoda est celle d'une enfant solitaire, fixant du regard un bassin plein d'eau qu'elle imagine comme un océan où se perdent des marins. Pour Rhoda, le monde intérieur est un refuge contre le monde extérieur. Terrifiée par le contact humain, elle craint d'être critiquée et jugée. Son sens profond de l'aliénation aux autres se transformera en un désir d'abandonner la conscience, plutôt que de risquer de perdre sa solitude parfaite dans une intimité avec autrui. Rien ne vient facilement à Rhoda, et tout lui semble étranger, elle doit imiter soigneusement la façon dont Jinny et Suzanne se comportent, s'habillent pour éviter de faire des erreurs. En même temps, Rhoda parie sur une singularité radicale, une intensification de la vie. Pour elle, qui n'a ni visage, ni nom, ni chiffre, tout doit être extrême : exister au bord du monde ou n'être rien. À la mort de Perceval, elle est celle qui prend symboliquement sur ses épaules une part de son héritage, un certain héroïsme. Bravant ses peurs, elle aussi celle qui prend le risque du voyage, d'une vie errante.

Tandis que chaque personnage est capable de parvenir à un “soi” en faisant le détour par une certaine forme d'altérité, Rhoda imagine qu'elle seule diverge d'elle-même. Elle exprime à plusieurs reprises sa conviction qu'il y a un monde authentique et substantif dont elle n'est qu'une copie truquée. Regardant Jinny et Suzanne, elle pense, *“le monde où elles vivent est un monde véritable. Les objets qu'elles soulèvent ont un poids... Elles disent oui ; elles disent non, tandis que je change et que j'hésite”*. Les autres êtres semblent avoir accès à une “connaissance” et à l’assurance qui leur permet de former des identités légitimes, alors que Rhoda, manquant de cette connaissance, peut seulement “mentir” et “hésiter”. Elle se décrit uniformément en termes d'absence et de manque : *“Je n'ai pas de visage”*. Rhoda se voit comme une série de masques creux sans visage en dessous. Elle est convaincue que chacun, derrière le masque, a un “visage”, un soi intégré qui est une maison pour son identité. [...]

Jinny

“Un régiment de mes ancêtres me fait escorte. Ma mère a dû suivre le son du tambour et mon père, l'océan. Je suis le petit chien qui trotte derrière la fanfare du régiment mais s'arrête pour arroser un tronc, flairer une tache brune, et détale soudain derrière un bâtard, lève la patte en huant la délicieuse odeur de viande qui vient de la boucherie.”

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Jinny vit sa vie tout à fait en dehors des préoccupations de l'âme. Elle se considère d'abord et avant tout comme un corps, en interaction avec d'autres corps. Dès le premier moment, nous voyons Jinny embrasser Louis dans les buissons, elle est une créature du mouvement, de la surface, physique et sensuelle. Plus d'une fois, elle se compare à un animal et compare le monde social dans lequel elle évolue à une jungle où elle serait une chasseresse. Elle est consciente de sa beauté, et son plus grand plaisir est d'être en mesure de choisir un homme dans la foule et de le sommer d'un geste. Avec cette description, on pourrait penser que Woolf est critique envers Jinny, mais Woolf présente le point de vue de Jinny comme radicalement honnête, admirable et direct. Elle n'est pas une intellectuelle et préfère se rapporter à un monde d'objets physiques et de sensations plutôt qu'à des idées, mais elle n'est ni stupide ni insensible.

À sa façon, avec une grande liberté, Jinny est toute aussi dédiée à la beauté et à son idéal de vie que quelqu'un de plus évidemment idéaliste comme Neville. Sur la piste de danse, entraînée dans le tourbillon des corps, Jinny se sent unifiée avec quelque chose de plus grand qu'elle-même, le flux de la vie. Mais l'idéal de Jinny ne peut être durable: fin de la musique, la beauté se fane, l'attractivité décline. Neville, Louis et Suzanne sont chacun profondément préoccupés par le fait de créer quelque chose qui va durer, ce que Jinny ne peut pas faire, et ce dont elle est parfaitement lucide. S'apercevant dans un miroir, elle sait que son temps hédoniste touche à sa fin, mais elle n'éprouve aucun désespoir. La mort est simplement une partie du marché, et son attitude est "Carpe Diem", saisir le jour et le vivre.

Le "moi" dansant de Jinny est l'expression de sa croyance dans une matérialité du corps qui pourrait garantir la solidité et la permanence d'une identité singulière. Sa confiance en sa propre substance est à l'image de la confiance métaphysique dans la Présence comme caution de la Vérité. Jinny pense : *"Mon corps me précède, comme une lanterne dans une allée sombre, obligeant les choses l'une après l'autre à sortir des ténèbres. Je vous éblouis ; je vous fais croire que l'instant présent contient tout."*

Suzanne

"C'est lorsque vient le printemps, les verses froides et les fleurs jaunes soudaines – c'est là que, voyant la viande sous l'ombre bleue, tâtant les lourds sacs argentés de thé ou de raisins de Smyrne, je me souviens du soleil levant, des hirondelles qui rasaient l'herbe, des phrases que Bernard inventait quand nous étions enfants, les feuilles s'agitaient au-dessus de nous, légères, multiples, rompant le bleu du ciel, jetant des lueurs vagabondes sur les racines squelettiques des hêtres où je m'asseyais pour sangloter. Les pigeons s'envolaient. Je bondissais pour courir après les mots qui s'attardaient comme le fil pendant du ballon qui s'échappe de branche en branche, toujours plus haut. La fixité du matin éclatait comme un bol fissuré, posant les sacs de farine je pensais, la vie m'encercle comme le verre emprisonne le roseau."

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Comme Jinny, Suzanne est une présence physique, forte, entière, déterminée, et comme Rhoda, Suzanne est, au moins partiellement, motivée par un désir de se perdre dans une force qui la dépasse. La vérité, pour elle, ne peut être dans les mots ou les phrases sophistiquées.

Suzanne souhaite s'engager dans la vie avec son corps, au niveau primitif de la production et de la reproduction, et à travers ce processus elle tente de ne faire qu'un avec la croissance de la terre, de sa maison et de sa famille. Son besoin de s'enraciner, qui la relie à Louis et Neville paradoxalement, affirmé dès l'enfance, entre parfois en lutte

avec le sentiment de son immobilité, et une certaine nostalgie d'une autre vie possible. Malgré tout, quand Suzanne se promène dans ses champs au petit matin, sentant le réveil de la vie tout autour d'elle, elle éprouve une joie profonde, récompense de son choix.

Woolf reconnaît que le choix de vie de Suzanne implique une sorte de sacrifice.

Suzanne s'imagine également en termes fortement physiques, mais dans un contexte très différent de Jinny. Elle se vit comme intérieurement divisée, femme portant son "autre" dans son utérus. Pourtant cette même division lui donne le sentiment de sa place logique et significative dans le monde. C'est à partir d'un moule préfabriqué qu'elle crée sa vie, façonnant son rôle selon le modèle de sa mère : *"Je serai pareille à ma mère, silencieuse, dans un tablier bleu, tenant à la main la clé des armoires"*. Le tablier bleu de la maternité veille sur la propriété privée et l'ordre social non moins que les hommes en robes noires. La haine de Suzanne pour les fonctions normalisatrices des villes et des écoles patriarcales est ironique du fait qu'elle en vient à adopter ces mêmes points de vue en produisant des enfants pour l'État. Elle valorise elle-même sa place de corps reproducteur : *"Les yeux de mon enfant verront quand les miens seront fermés. Unie à lui, je l'accompagnerai, j'irai aux Indes. Il reviendra porteur de trophées qu'il déposera à mes pieds"*. Elle prolonge ainsi elle-même le projet colonial.

Bernard

"Lorsque je vous quitte, que le train part, vous pensez que ce n'est pas le train qui s'en va mais Bernard qui ne fait pas attention, ne ressent rien, qui n'a pas de billet, et peut-être perdu son porte-monnaie. Fixant le fil qui balance entre les feuilles de hêtre, Suzanne s'écrit : "Il part, il m'échappe !" Car il n'y a pas de prise. Je me fais et me refais sans cesse."

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Bernard est intimement préoccupé par le langage, et l'un de ses premiers traits apparents est son obsession de "faire des phrases". Cette activité est un moyen à la fois d'impressionner et d'aider les autres, comme dans le cas de Suzanne au début du roman. Bernard voit le langage comme un moyen de médiation et de contrôle de la réalité et des événements aléatoires qu'il peut ainsi ordonner dans une chaîne de sens. Enfant, il se raccroche à ses phrases (qu'il note par ordre alphabétique dans un carnet) afin de maîtriser ses émotions. Plus tard, il commence à organiser ses phrases en histoires, à transformer le langage en un outil pour la compréhension des autres, mais il se heurte au sentiment que certains éléments de la vérité lui échapperont toujours, car la réalité est toujours plus complexe que ce que nos paroles en peuvent saisir.

Cette insatisfaction rencontre les propres préoccupations de Virginia Woolf et donne un indice quant aux raisons qui l'ont poussée à tenter des expériences audacieuses quant à la nature de la fiction, telles que *Les Vagues* elles-mêmes. Dans ses mémoires, Woolf parle de certains moments qu'elle appelle des "moments d'être", au cours desquels elle acquiert une perception directe de la réalité, en dehors des distorsions et des omissions du langage. Bernard vit un tel moment, à la fin du roman, et ce moment est en quelque sorte le point culminant de son personnage.

Bernard est, pour Neville au moins, un agent du "chaos" qui ouvre continuellement une brèche dans ses "phrases bien construites."

Ses histoires montrent *"tous les êtres pareils à des figures sans contours précis"* et *"se terminent en queue de poisson"*.

[...] Puisque Bernard termine le texte et que ses monologues tendent à dominer le roman, il est, dans un certain sens, le résidu, ou ce qui reste. Et c'est à travers son

rapport avec le langage qu'il vient à l'Être ; il s'anime par la parole. L'autogenèse verbale de Bernard cherche à créer une personnalité qui serait d'une façon ou d'une autre, plus durable. Et cette tentative réussit pour autant que le lecteur tende à se rappeler Bernard comme voix du récit, le narrateur qui semble avoir un visage clairement dessiné. Cependant les phrases de Bernard ne constituent pas seulement l'endroit de son autogenèse, mais aussi celui de sa dissolution.

L'attention de Bernard au langage ne dépeint ni l'exactitude de Neville ni le chaos de Rhoda, mais quelque chose entre les deux. Il est, selon Neville, *"comme le cordon d'une sonnette cassée qui tinte sans cesse"* ou toujours arrêté au milieu, entre une origine et une destination, cherchant son billet perdu.

[...] Pourtant Bernard lui-même imagine que ses phrases forment une frontière, qui le protège. Partant pour l'école, il pense : *"je suis obligé d'inventer des phrases, pour interposer quelque chose de dur entre moi et les regards qui appuient et les regards indifférents"*. L'indifférence des visages qui le regardent, est menaçante précisément parce qu'elle met en lumière l'in-différence ou la différence en dedans – la séparation entre la conception qu'il a de lui-même et les images renvoyées par les yeux des autres. Pour Bernard, le langage remplit cet espace, tissant une toile entre les diverses et divergentes images de lui-même, créant leur cohérence.

Neville

"Pour moi, rien ne se répète. Chaque jour est un risque. Nous sommes lisses en surface mais, au fond, ce ne sont que des os, lovés comme des serpents. Supposons que nous lisions le Times ; que nous discutions. Une véritable expérience. Supposons que ce soit l'hiver. La neige tombe par paquets sur le toit, nous enfermant dans une grotte rouge. Les tuyaux ont éclaté. Nous installons la baignoire en étain jaune au milieu de la place. Et nous précipitons pour chercher des bassines... Devant le désastre, nous hurlons de rire. Allez, détruisons la solidité. Abandonnons les possessions... Chaque vision est une arabesque griffonnée à la hâte pour illustrer les aléas et le miracle de l'intimité. La neige, le tuyau éclaté, la baignoire d'étain,... – ce sont des signes lancés haut dans le ciel sur lesquels on peut lire, avec le recul, le caractère de chaque amour ; leur différence."

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Au premier abord Neville pourrait sembler être une sorte de portrait-cliché d'esthète homosexuel : il est physiquement faible, trop raffiné, obsédé par la beauté masculine et par la promiscuité. Mais Neville est aussi un artiste, un poète, et des trois garçons qui tous tendent vers la littérature, il est celui qui accède à la reconnaissance. Contrairement à Louis et à Bernard, Neville centre sa vie sur la relation à son art. Son intense et pure concentration est la clé de son talent. Dès le début, Neville est perturbé par le désordre, sans cesse il remarque les négligences de Bernard. Mais ce désir d'ordre va au-delà du domaine matériel. Pour Neville, la vie elle-même est un désordre chaotique, et c'est seulement dans l'art et la littérature qu'existe une perfection réalisable. C'est ce que Neville comprend clairement à la mort de Perceval qu'il aime et idéalise. Une fois Perceval disparu, il n'a de cesse de rechercher d'autres hommes qui lui servent de remplaçants, objets temporaires pour ses sentiments intenses. Dans chaque cas, Neville se sert de sa dévotion passagère et exclusive pour son nouvel amour comme d'une source d'énergie pour écrire sa poésie. En fin de compte, il constate qu'il a passé une vie entière consacrée à l'étude de l'amour lui-même.

Comme Louis, Neville désire ardemment des racines profondes dans un sol ferme. Dans sa recherche d'"exactitude", Neville essaiera à plusieurs reprises de supprimer l'"obscur ou l'informe"». La précision extrême lui fournirait un centre grâce auquel il

pourrait s'orienter. Mais les phrases ne peuvent jamais complètement exclure l'obscur ou l'informe.

Prenant racine dans son amour pour Perceval, l'objectif de Neville est d'isoler un autre spécifique et de le désigner comme objet aimé grâce auquel il peut alors se centrer. [...] Mais, ironiquement, le sens de Neville de l'accomplissement n'est pas totalement ordonné : *"Tout à coup je sentis monter en moi le sentiment obscur et mystique de l'adoration, de la perfection qui triomphe du chaos"*. Bien qu'il cherche à exclure l'"obscur", c'est l'intrusion soudaine de cette même force qui lui accorde son sens unique d'épiphanie. Le triomphe sur le chaos peut seulement être limité et provisoire, d'autant plus que l'individualité de Neville est gagnée par une contradiction : il aspire à un moi homogène, qui puisse avancer sur *"des phrases bien construites"*, pourtant il ne peut atteindre ce but que par une relation changeante et sans permanence avec l'autre.

Louis

À propos de Louis, Bernard dit : *"Je sens souvent son œil sur nous, rieur, son œil sauvage, il nous additionne comme les éléments insignifiants du total qu'il cherche sans trêve. Un jour, il prendra un beau stylo, le trempera dans l'encre rouge et l'addition sera finie ; on connaîtra le total ; mais ce ne sera pas assez."*

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Enfant embarrassé par ses origines et son accent (il est australien alors que tous les autres sont anglais, et son père est banquier alors que tous les autres font plutôt partie de la grande bourgeoisie vivant de ses rentes), Louis devient, avec une sorte d'exaltation, un lutteur ambitieux, mais aussi une sorte d'ascète désireux de poser sa marque dans l'histoire. Il est extrêmement conscient des distinctions sociales et en souffre, et dès le début il est attiré par Rhoda qu'il voit, comme lui, inadaptée. À l'école, Louis découvre la poésie et entrevoit dans la tradition littéraire une sorte de société ouverte à ceux qui ont assez de génie et d'expérience pour y être admis. Il ambitionne de devenir, un jour, un grand poète. Mais Louis ne suit pas ses amis à l'université, il doit travailler et se fait embaucher dans une entreprise de transport à Londres. À partir de ce moment il mène une étrange double vie. Il gravit les échelons, devient un homme d'affaires important, tout en conservant son désir d'écrire et aussi son attirance pour le côté sordide de la vie.

Il voudrait unir le royaume idéal de la poésie avec la trivialité de la vie quotidienne, ce qui apparaît dans l'image d'un chat galeux frottant ses côtes sur une cheminée. En écrivant des poèmes sur de tels sujets, Louis espère révéler l'existence permanente sous le flux aléatoire des événements ordinaires. Le projet de Louis se situe entre celui de Jinny (s'immerger dans le flux de la vie sans imposer de concept) et celui de Neville (vivant une vie artistique isolée de la vie quotidienne). Woolf semble être favorable à ce plan, qui a une certaine ressemblance avec le sien, mais on ne sait pas à quel point Louis est en mesure de le réaliser.

Louis ressent constamment l'exclusion et l'aliénation par rapport au monde social de ses pairs. Il se voit en dehors d'une sorte de cercle, poussé aux marges. Pour Louis, le problème de l'identité est immédiatement lié à la langue, à l'accent. Il ne parle pas la bonne langue. Et bien qu'il rejette son banquier de père comme origine de son isolement, Louis lui-même devient un "banquier" de la signification et de l'ordre. Constamment à la recherche du "milieu" ou de la "moyenne" d'un total – littéral ou figuratif – Louis fait l'expérience de l'annihilation face au flux et au désordre. Pour combattre ce sens de la dissolution, il se tourne vers les convenances sociales de la transmission et de la tradition.

[...] Les chemins bien pavés de la société lui donnent un sentiment de sécurité en délimitant clairement la bonne direction. [...] Ironiquement, ces structures de classes sociales et de transmission sont les mêmes barrières qui marginalisent Louis. [...] Il s'est, en fait, efficacement transformé en agent du système qui précisément avait fait de lui un étranger, toujours à l'extérieur. Au prix d'une détresse permanente, il se fait l'instrument de sa propre exclusion. Finalement, l'ordre qu'il cherche est un ordre dans lequel ni lui-même, ni son "autre" nécessaire, n'aurait de place légitime.

Notes personnelles réunies à partir de différents documents :

Lisa Marie Lucenti, *Virginia Woolf's 'The Waves': to defer that "appalling moment."*, Notes sur *Les Vagues*, SparkNotes Editors (2006-2010)

Dominique Hénaff, "Changer le désastre en catastrophe, Virginia Woolf dans le siècle.", Éditions Horlieu

traduction M.-C. Soma

Citations des *Vagues* dans la traduction de Marguerite Yourcenar.

Perceval

Bernard s'adressant à Perceval mort : *"Si je ne te vois plus et que j'ai les yeux fixés sur cette certitude, quelle forme prendra notre communication ? Tu t'es éloigné en traversant la cour, toujours plus loin, le fil qui nous reliait s'amenuisait. Mais tu existes quelque part. Il reste quelque chose de toi. Un jugement. Si je découvre en moi une veine nouvelle, je te la soumettrai en secret. Je demanderai ton verdict. Tu resteras l'arbitre."*

Les Vagues, trad. Cécile Wajsbrot, Christian Bourgois, 2008

Perceval est ce beau jeune homme qui les a tous fascinés à des titres divers, et forme pour leur groupe comme un centre : à la surface de sa peau s'arrête l'omniscience du récit qui fouille l'intime des consciences, puisque nous ne le voyons que dans le regard des autres, et ne l'entendons jamais parler.

Jean-Louis Chrétien

"Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures", *Conscience et Roman I : La Conscience au grand jour*, Éditions de Minit, 2009, p. 210

Les interludes

[...] les prologues ou interludes (qui forment comme des levers de rideau) sont évidemment décisifs. Des critiques opposent parfois les parties descriptives, en italique, et les parties dramatiques, en romain. Mais les interludes sont eux aussi un drame, le drame impersonnel qui est la condition de la vie des personnes, le drame de la lumière et de l'ombre, comme aussi bien celui du dehors et du dedans. L'évocation des heures du jour, du crépuscule du matin au crépuscule du soir, comme celle des saisons aussi, est mise en parallèle, de façon là encore traditionnelle, et universelle, avec les âges de la vie. Le drame des prologues met en jeu la mer et les vagues, mais également la maison et l'espace intérieur. [...] Il est bon pour saisir cela de lire les intermèdes à la suite les uns des autres. À l'initiale du livre, la lumière naissante n'éclaire la maison que de l'extérieur. "Le store frémit doucement, mais tout dans la maison restait vague et sans substance. Au dehors les oiseaux chantaient leurs mélodies vives." *Outside* est l'ultime mot du premier prologue. Dans le second, la lumière entre et différencie l'intérieur. "La lumière aiguissait le rebord des tables, des chaises, et ourlait de délicats fils d'or les nappes blanches." Elle donne des contours, elle analyse la maison, elle agit (c'est pourquoi drame il y a, il se passe quelque chose). Mais elle n'agit pas de façon unilatérale (comment la lumière pourrait-elle le faire?). En différenciant les choses, elle les anime, les prend dans sa puissante mobilité : "Les choses se fondaient, perdaient doucement leur forme ; on eût dit que l'assiette de porcelaine s'écoulait, et que le couteau d'acier devenait liquide". *Peras* ou *apeiron*, selon l'opposition philosophique antique, limite ou illimité ? C'est la grande question du roman, à laquelle il sera fait retour. Cette réflexion immanente sur le contour revient dans le quatrième prologue : il n'y a plus d'ombre, et les choses acquièrent une "existence fanatique", remarquable expression. Une existence fanatique est une existence où l'on n'affirme que soi, ce que l'individualisme libéral contemporain prend pour l'existence tout court. Mais l'ombre n'est pas morte, comme on le voit au cinquième prologue. Et peu à peu l'indifférenciation reviendra dans la maison. Il n'est pas possible ici de poursuivre l'analyse en détail. Par ailleurs, J. Love interprète avec raison l'espace intérieur de la maison comme symbole de l'espace de l'intériorité, le "monde conscient". Sainte Thérèse d'Avila décrit les "demeures intérieures", mais ici il est question, comme dans d'autres œuvres de V. Woolf, de la maison de la conscience.

Jean-Louis Chrétien

"Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures", *Conscience et Roman I : La Conscience au grand jour*, Éditions de Minit, 2009

Un théâtre des voix intérieures

[...] Ce qui caractérise *Les Vagues* est la nature profondément vocale de cette œuvre, véritable roman des voix. *Le Journal* là aussi en témoigne. S'interrogeant sur la fin du livre (qui sera en définitive le grand monologue de Bernard, le dernier survivant), la romancière notait : "Comment terminer, sinon par une formidable discussion dans laquelle chaque vie fera entendre sa voix ? [...] Je n'ai pas encore mis au point la voix qui parle. Mais je crois qu'il y a quelque chose là et je me propose de continuer de travailler avec acharnement et puis de tout récrire en relisant une bonne partie à haute voix, comme de la poésie." [...]

C'est dans sa forme que ce livre est vocal. Il a quelque chose d'un livret ou d'une partition. Rappelons que l'ouvrage se construit par l'alternance de pages narratives en italique, assez brèves, qui l'ouvrent et qui le ferment (une seule phrase pour la célèbre fin), et le ponctuent aussi, et de neuf sections en romain où nous n'avons que les voix des six personnages, trois hommes et trois femmes, et où l'unique indication narrative, invariable, est l'attribution de ces paroles, "said Bernard", "said Rhoda" ("dit Bernard", "dit Rhoda", au prétérit). Tout nous sera présenté exclusivement par ces paroles des personnages. Mais que veut dire qu'ils "dirent" ? [...]

Même au prix de la monotonie, V. Woolf a fait le choix de laisser dans l'indétermination la nature de ces paroles : il n'est jamais dit comment elles sont dites, et si elles sont proférées ou non, à soi ou aux autres. Nous ne connaissons pas l'instrument de cette partition. À une première lecture du livre, nous pouvons prendre pour des scènes de dialogue entre personnages ce qui se révélera par les situations n'avoir été qu'un monologue intérieur. [...]

Dans une note célèbre de son *Journal*, V. Woolf avait écrit : "*Les Vagues* vont se réduire [...] à une série de soliloques dramatiques. Ce qu'il faut, c'est conserver l'homogénéité de leur déroulement, des entrées et sorties sur le rythme des vagues". L'expression de "soliloques dramatiques" (s'agissant du théâtre, l'anglais emploie plus volontiers le mot de *soliloquy*, et le français celui de monologue) est parfaitement descriptive : elle rend compte de la langue très construite, très sonore, et très travaillée des *Vagues*, de son caractère respiratoire, du ton déclamatoire, qu'il soit lyrique ou méditatif. Le soliloque s'arrête quand il a épuisé son mouvement et son propos, il n'est pas interrompu par une autre parole ou par un événement extérieur. Les "dit Neville" ou "dit Rhoda" forment comme des indications de leur entrée. Mais le théâtre où paraissent et disparaissent tour à tour ces récitants est un théâtre purement intérieur, et c'est à l'oreille de notre esprit que nous les entendons déclamer avec la langue de leur esprit. *Les Vagues* sont un drame mental. [...]

Mais, de procéder par monologues alternés, *Les Vagues* ne nous enferment pas pour autant dans six monades closes qui jamais ne communiqueraient. C'est le problème de l'adresse mutuelle et du dialogue qui est ici décisif. Une singularité tout à fait notable de ce livre est que ces deux termes en viennent à se séparer, et que, si l'adresse est fréquente dans les monologues, le dialogue au sens strict est quasiment inexistant. Comme le note A. Fleishman dans son excellent livre (*V. Woolf, A critical Reading*), il n'y a que deux brefs dialogues prononcés entre Rhoda et Louis, dans la quatrième et la huitième sections. [...] ce sont ici les deux seuls dialogues qui sont indiqués comme l'exceptionnelle intrusion dans une autre dimension de la parole, celle qui résonne dans le monde, par contraste avec la continuité des paroles intérieures et silencieuses. [...]

Pour autant, il y a bien des pages des *Vagues* qui ont un caractère véritablement choral, et où les paroles intérieures se complètent et se relancent les unes les autres. L'adresse à l'autre, qu'on appelle souvent par son nom, dans un vocatif muet, est multiple et fréquente. C'est là que l'indétermination du "dit-il" ou "dit-elle" montre

son efficace. Elle présente sous la forme extérieure d'un échange de répliques, et d'une parole passée de ce qui semble un interlocuteur ou un récitant à un autre, ce qui est en vérité une communication de pensées, une adresse muette de conscience à conscience, un drame du théâtre mental. [...]

Ce théâtre de la conscience, où tout nous est présenté par des voix intérieures, entraîne assurément des effets qui lui sont propres. La présence d'autrui nous étant montrée, exclusivement à partir de ce qu'elle produit dans la conscience du personnage, et à travers l'interprétation perpétuelle que celle-ci en donne, il n'y a plus de différence nette entre présence effective et charnelle, et présence imaginaire. Ce n'est toujours qu'une présence à mon esprit, où l'affectivité domine. Il se produit donc pour le lecteur, bien souvent, une sorte de chiasme: l'autre qui dans la situation est effectivement là acquiert, par rapport à d'autres procédures narratives, quelque chose de fantomatique, de spectral et d'incertain, tandis que l'autre auquel on ne fait que songer a en revanche une présence réelle et agissante. [...]

Jean-Louis Chrétien

"Virginia Woolf et le théâtre des voix intérieures", *Conscience et Roman I : La Conscience au grand jour*, Éditions de Minuit, 2009

Le temps

Virginia Woolf a composé un roman non pas avec ce qui est accidentel dans un roman, les détails de la durée, les événements et les feintes de la vie, mais avec la substance même du roman, avec le temps. Et cela ne lui a pas suffi. Elle ne s'est pas contentée de faire de ce qui est généralement la matière de tout récit le sujet propre de son récit, d'écrire un drame sur le ressort caché de tout drame, elle s'est ingéniée à considérer le plus directement possible ce héros pur, en le dépouillant du vêtement des mythes, en le retirant aussi des formes trop facilement pathétiques sous lesquelles il apparaît à la conscience de l'homme. Le temps, tel qu'il se désigne, personnage unique, personnage absolu, n'est pas seulement le temps qui se montre à la conscience humaine, mais le temps qui fonde toute conscience, non pas le temps qui s'exprime dans l'histoire, mais le temps où se fait l'histoire. Il se présente dans sa nudité métaphysique, dans cet état suprême d'orgueil où il peut être pris tour à tour comme un simple rebut d'abstraction et comme l'acte même de la création. [...]

Cette extraordinaire aventure n'a été possible que parce que Virginia Woolf a imaginé une fiction d'où toute psychologie est exclue. Les impressions qu'elle recueille, les apparences où vient s'écouler ce qui change, ces instants fortuits, infiniment muables et passagers, qui sont la trame de son roman, nous jettent au plus profond de l'être. C'est une admirable invention. Dans chaque moment, elle choisit ce qui résiste à l'affaiblissement des souvenirs; dans la sensation la plus superficielle, ce qui résiste à la dissipation des sens; dans l'idée la plus faible, ce qui résiste à l'entrain du moi. Parmi le carnaval de musique, de parfums, d'images, de réflexions où se disperse l'âme, elle désigne l'instant signifiant, parfois le plus vide de tous, presque intime au néant, où justement s'exprime l'âme, où elle dure et s'avoue. Tout l'être vient s'y appuyer, tout le mouvant de la vie s'y recueille. L'existence s'y unit à ce qui semble l'abolir pour trouver sa plus complète réalité.

Maurice Blanchot

"Le Temps et le Roman" (chap. 27), *Faux pas*, Gallimard/NRF, 1941, p. 282

La pensée ne trouve pas le temps, elle continue le sillage des précédentes pensées. Si je pense, ce n'est pas que je saute hors du temps dans un monde intelligible, ni que je recrée chaque fois la signification à partir de rien, c'est que la flèche du temps tire tout avec elle, fait que mes pensées successives soient, dans un sens second, simultanées, ou du moins empiètent légitimement l'une sur l'autre. Je fonctionne ainsi par contraction. Je suis installé sur une pyramide de temps qui a été moi.

Maurice Merleau-Ponty

Signes, 1960

Le projet de mise en scène

Les Vagues déploient les soliloques intérieurs de six personnages, ou plutôt de six figures : Rhoda, Jinny, Suzanne, Neville, Bernard et Louis, de la petite enfance à la vieillesse ; ces soliloques se présentent sous forme de répliques, de dialogues intériorisés, une sorte de théâtre silencieux et pourtant peuplé de mots. "Cela" parle, de conscience à conscience, dans une sorte d'adresse muette. L'écriture de Woolf est une écriture de la sensation, des affects, des perceptions, qui rend compte de la simultanéité et de la conjonction de tout ce qui nous traverse à chaque instant, ce qui entre dans notre champ de vision, atteint notre oreille, nous fait frissonner : de la pensée la plus haute et la plus abstraite à la remarque la plus triviale, la plus banale. Tout ce qui fait que nous ne sommes jamais "un", précis, défini, déterminé, dans le moment présent, mais ouvert, multiple, paradoxal, contradictoire et toujours en deçà ou au-delà de ce moment.

De l'enfant, de l'adolescent que nous avons été, nous gardons, bien plus que des souvenirs, la trace indélébile, une forme inscrite pour toujours, un creuset dans lequel les milliers de jours passés viennent se couler, se teintant différemment, mais nous pensons toujours avec et par cette partie de nous qui tout à la fois a existé, n'existe plus et demeure. De cela Virginia Woolf a parlé mieux que quiconque. L'expérience, les événements, les accidents, l'apparence qui se modifie, tout cela n'est rien. Au fond il y a cette cire fragile et blanche, prête à couler dans toutes les directions possibles, qui nous constitue ontologiquement, essentiellement.

D'une certaine façon, c'est le temps qui est le sujet des *Vagues*, comment saisir ce flux, cette catégorie de pensée, ce champ sur lequel les figures se développent, s'entrechoquent au gré de la contingence de leurs existences.

C'est pourquoi, dès le début, cette adaptation a été conçue en pensant que deux acteurs de génération différente prendraient successivement en charge chaque figure créée par Virginia Woolf. Ils sont donc douze comédiens sur scène. La communauté qu'ils forment constitue l'utopie essentielle de cette aventure, et je les en remercie.

Marie-Christine Soma

Sonnet 60

Comme vagues aux pierres du rivage
Ainsi vont nos minutes vers leur fin,
Chacune s'abattant sur la précédente,
Toutes à s'efforcer d'aller plus avant.

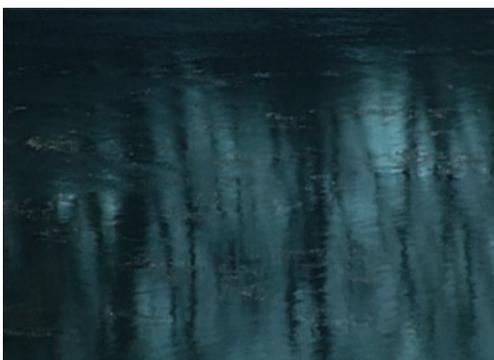
L'enfance est sur la haute mer de la lumière,
Mais elle rampe vers l'âge adulte, dont l'éclat
Est en butte à l'influx des mauvais ciels,
Le temps détruit ses dons à peine faits.

Le temps ? Il délave le lustre de la jeunesse,
Il creuse de sillons le front de la beauté,
Il s'en prend au plus rare de la nature,
Rien n'est qui ne s'abatte sous sa faux.

Mes vers pourtant tiendront, dans les temps à venir,
Te célébrant, malgré cette main cruelle.

William Shakespeare

Les Sonnets, précédés de *Vénus et Adonis* et du *Viol de Lucreèce*, trad. Yves Bonnefoy, Poésie/Gallimard, 2007,
p. 218



photos extraites des vidéos de Raymonde Couvreur

Car l'adieu, c'est la nuit

Poème 393

Vider mon Cœur, de Toi –
Son unique Artère –
Commencer, et T'omettre –
Simple Date d'Extinction –

Plus d'une Vague a la Mer –
Elles – une seule Baltique –
Soustrais-toi, par jeu,
Et de moi il ne reste plus
Assez – à ôter –
"Moi" voulait dire Toi –

Détruis la Racine – pas d'Arbre –
Sans Toi – donc – pas de moi –
Dépouillés, les Cieux –
Pillée, la vaste poche de l'Éternité.

Poème 360

L'Âme connaît des moments de Garrot –
Où figée par l'effroi –
Elle sent qu'une Horreur sans nom approche
Et s'arrête pour la fixer –

[...]

L'Âme connaît des moments d'évasion –
Où enfonçant toutes les portes –
Elle danse, dans les airs, comme une Bombe
Et se balance sur les Heures...

Emily Dickinson

Car l'adieu, c'est la nuit, trad. Claire Malroux, Poésie/Gallimard, p. 121 et 107

L'état de non-jeu est-il possible,
lorsque l'acteur se rapproche
de son *propre état personnel*
et de sa situation,
lorsqu'il ignore
et surmonte l'illusion (le texte)
qui sans cesse l'entraîne
et le menace.
Lorsqu'il se crée
son propre cours des événements,
des états, des situations,
qui
soit entrent en collision avec le cours des événements
de l'illusion du texte,
soit sont tout à fait isolés.
Cela semble
Impossible.
Et cependant la possibilité de transgresser ce seuil
De *l'impossible*
fascine.
D'un côté la réalité du texte,
de l'autre l'acteur et son comportement.
Deux systèmes sans lien,
indépendants,
ne s'illustrant pas.
La "conduite" de l'acteur
doit
"paralyser" la réalité du texte.
Alors la réalité du texte deviendra
concrète.
Il est possible que ce soit un paradoxe,
mais pas en ce qui concerne l'art.

Tadeusz Kantor

Le Théâtre de la mort, Denis Bablet éd., Théâtre du xx^e siècle, L'Âge d'Homme, 2004, p. 116-117

Je pense que cela est vrai que j'ai encore la particularité de recevoir ces chocs inattendus, ils sont maintenant toujours les bienvenus; la première surprise passée, j'ai aussitôt l'impression chaque fois qu'ils sont particulièrement précieux. Et ainsi je persiste à croire que l'aptitude à recevoir des chocs est ce qui fait de moi un écrivain. J'avancerais en guise d'explication qu'un choc, dans mon cas, est aussitôt suivi du désir de l'expliquer. Je sens que j'ai reçu un coup; mais ce n'est pas, comme je le croyais quand j'étais enfant, un simple coup d'un ennemi caché derrière la ouate de la vie quotidienne; c'est le témoignage d'une chose réelle au-delà des apparences; et je la rends réelle en la traduisant par des mots. C'est seulement en la traduisant par des mots que je lui donne son entière réalité. Cette entière réalité signifie qu'elle a perdu son pouvoir de me blesser; elle me donne, peut-être parce qu'en agissant ainsi j'efface la souffrance, l'immense plaisir de assembler les morceaux disjointes. Peut-être est là le plus grand plaisir que je connaisse. C'est le ravissement que j'éprouve lorsqu'il m'arrive en écrivant d'avoir l'impression de découvrir ce qui va ensemble, de bien monter une scène, de faire tenir debout un personnage. À partir de cela j'atteins à ce que j'appellerais une philosophie; en tout cas c'est une idée que je ne perds jamais de vue, que derrière l'ouate se cache un dessin; que nous – je veux dire tous les êtres humains – y sommes rattachés; que le monde entier est une œuvre d'art; que nous participons à l'œuvre d'art.

Virginia Woolf

"Esquisse du passé" (1939), *Instants de vie*, trad. Colette-Marie Huet, Éditions Stock/La Cosmopolite, 2009, p. 92

Virginia Woolf

Romancière et essayiste anglaise, née à Londres le 25 janvier 1882. Côtée dès l'enfance l'intelligentsia mondiale, dans une constellation familiale complexe. Du 1^{er} mariage de son père, Leslie Stephen, philosophe et critique littéraire, naît une enfant anormale (internée jusqu'à sa mort en 1945), et de celui de sa mère, Julia (avec H. Duckworth), trois, dont elle indiquera plus tard que les fils George et Gerald ont fréquemment abusé d'elle et de sa sœur. Quatre enfants naissent du couple Stephen: Vanessa, Thoby (mort de la typhoïde en 1906), Virginia et Adrian. Julia Stephen meurt en 1895, Virginia n'a que 13 ans, première dépression; Leslie Stephen, en 1904: première tentative de suicide. S'installe à Bloomsbury (centre ouest de Londres), commence à écrire des articles, enseigne dans des cours du soir pour ouvriers, suit des cours de grec et de russe. Le Bloomsbury Group se forme: cercle d'amis réunissant des écrivains et critiques (C. Bell, R. Fry, D. Grant, D. McCarthy), des historiens et des économistes (L. Strachey, J. Maynard Keynes). 1912: rompt ses fiançailles avec L. Strachey, épouse l'éditeur et romancier Leonard Woolf. 1913: autre tentative de suicide quand est accepté son premier roman, *La Traversée des apparences*. Reprend l'écriture: articles pour le *Times Literary Supplement*, essais et poursuite des romans.

Le Group se disloque au début de la Première Guerre et se reconstitue (entre les deux guerres, rassemblera, entre autres, D. H. Lawrence, K. Mansfield, R. Fry, L. Strachey et sa sœur D. Bussy, amie de Gide).

Les Woolf vivent entre Asham, à la campagne, et Brunswick Square, à Londres, toujours liés aux écrivains et peintres du groupe. 1917: ils fondent la Hogarth Press, éditent Rilke, Svevo, Freud, Mansfield, T. S. Eliot, des nouvelles de V. Woolf, des romans français et russes, des œuvres de psychologues allemands et militent au parti travailliste. Virginia s'intéresse à la condition féminine. Partagée entre la Hogarth Press, ses activités de critique (correspondante de journaux londoniens), l'écriture des romans, ses amis, ses voyages sur le continent et ses séjours en Écosse et en Cornouailles, elle publie, en 26 années, 9 romans et 5 essais importants, dont *Croisière* (1915); *Nuit et Jour* (1919); *Mrs. Dalloway* (1925); *Promenade au phare* (1927); *Orlando* (1928); *Une chambre à soi* (1929); *Les Vagues* (1931); *Flush* (1933); *Années* (1937)... 1940: achevant son dernier roman, *Entre les actes*, traverse une nouvelle crise et se suicide par noyade le 28 mars 1941. L. Woolf publiera à titre posthume notamment le *Journal d'un écrivain*.

L'équipe artistique

Marie-Christine Soma

mise en scène, adaptation et lumière

artiste associée à La Colline depuis 2009

Artiste associée et animatrice du Comité des lecteurs du Studio-Théâtre de Vitry dont Daniel Jeanneteau a pris la direction en 2008, elle est venue à la scène par la création lumière après l'étude des lettres et de la philosophie. Régisseur lumière au Théâtre de la Criée à Marseille, puis assistante d'Henri Alekan (*Question de géographie*, mise en scène Marcel Maréchal) et de Dominique Bruguière (*Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss, mise en scène Patrice Chéreau), elle est éclairagiste depuis 1985.

Entre théâtre et danse, elle crée les lumières des spectacles de: Geneviève Sorin, Alain Fourneau, du groupe Ilotopie, puis, à partir de 1990, de ceux de Marie Vayssière, François Rancillac, Alain Milianti, Jean-Paul Delore, Jérôme Deschamps, Éric Lacascade, Michel Cerda et plus récemment d'Éric Vigner, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Marie-Louise Bischofberger, Jean-Claude Gallotta, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach, Éléonore Weber, dernièrement, Laurent Gutmann (*Pornographie* de Simon Stephens, La Colline, 2010)...

En 2001, elle entame avec Daniel Jeanneteau une collaboration artistique qui évolue vers un partage de la création scénique, tous deux à la recherche d'œuvres permettant de penser le monde auquel nous appartenons, tout en s'ouvrant à de nouvelles

expériences: *Iphigénie* de Jean Racine, *La Sonate des spectres* d'August Strindberg (CDDB Théâtre de Lorient, 2001 et 2003), *Anéantis* de Sarah Kane (Théâtre national de Strasbourg, 2005).

Elle participe à la création de l'opéra de George Benjamin et

Martin Crimp, *Into the Little Hill* (Festival d'Automne/Opéra Bastille, 2006) et de *Adam et Ève* de Mikhaïl Boulgakov (Espace Malraux de Chambéry, 2007).

Avec D. Jeanneteau, elle cosigne les mises en scène de: *Les Assassins de la charbonnière* d'après Kafka et Labiche (École du Théâtre national de Strasbourg, 2008, repris sous le titre *L'Affaire de la rue de Lourcine* en 2010), *Feux*, trois pièces courtes d'August Stramm (Festival d'Avignon, 2008), *ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene (La Colline, 2010), participe à la création et signe les lumières de *Bulbus* d'Anja Hilling (La Colline, 2011). En 2010, elle met en scène à Vitry son adaptation des *Vagues* de Virginia Woolf.

Mathieu Lorry-Dupuy décor

Né en 1978, il entre à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en 2000; il y étudie la photographie, le graphisme, le design tout en se consacrant principalement à la scénographie. Durant deux saisons, il est assistant scénographe au bureau d'études du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence. Il collabore aux productions: *Das Rheingold* de Wagner, mise en scène de Stéphane Braunschweig; *Histoire vraie de la Périchole*, d'après l'opérette *La Périchole* d'Offenbach, adaptation de Julie Brochen; *L'Italiana in Algeri* de Rossini, mise en scène de Toni Servillo; *Così fan tutte* de Mozart, mise en scène de Patrice Chéreau; *La Clemenza di titto* de Mozart, mise en scène de Lukas Hemleb; *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, mise en scène de David Radok. En 2004 il rencontre Bob Wilson et participe à différents projets élaborés au Watermill Center (États-Unis) ainsi qu'au tournage de "Vidéo Portraits" signés par l'artiste. Depuis 2006 il travaille essentiellement comme scénographe notamment pour Thierry Roisin, *Crave* de Sarah Kane; Olivier Coulon-Jablonka, *Chez les nôtres* d'après Maxime Gorki; Michel Cerda *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide...* de Jean Magnan; Jean-Yves Courrègelongue, *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck; Niels Arestrup *Beyrouth Hôtel* de Remi de Vos. Récemment, il crée les scénographies du *Cerceau* de Victor Slavkine, de *Pornographie* de Simon Stephens par Laurent Gutmann; de *Mô* de et par Alain Béhar, du *Banquet* de Platon, de *Jours Souterrains* d'Arne Lygre par Jacques Vincey. Il a également créé les scénographies de *Colombe* et du *Nombril* pour Michel Fagadau.

Anne Vaglio lumière

Après un double cursus en sciences et théâtre à l'Université, elle poursuit ses études à l'École du Théâtre national de Strasbourg en section régie (1999-2002).

Elle y rencontre Marie-Christine Soma sur le spectacle *Iphigénie* de Racine mis en scène par Daniel Jeanneteau, puis devient assistante lumière pour les mises en scène d'Arthur Nauzyciel, *Oh les beaux jours* de Jean Genet; Jacques Vincey, *Le Belvédère* d'Ödon von Hörvath, *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg, *La Nuit des rois* de Shakespeare; avec Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau, *Anéantis* de Sarah Kane, *Adam et Eve* de Mikhaïl Boulgakov, *Feux* d'August Stramm, *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene.

Parallèlement, elle crée les lumières de *Vivre dans le feu* de Marina Tsvetaeva par Bérangère Jannelle; *Mister Monster, le grand nain* de et par Philippe Eustachon; *Chez les nôtres* d'après Gorki par Olivier Coulon-Jablonka ainsi que pour le Collectif Drao, la Compagnie du 7 au soir et la Compagnie Tempestant.

Raymonde Couvreu vidéo

Formée à l'École des arts décoratifs de Genève puis à l'École supérieure d'études cinématographiques de Paris, elle conçoit des installations vidéo et des scénographies. Pour la scène elle travaille, notamment, avec Marie-Christine Soma, *I don't want to die bad trip* d'après le Journal de Danielle Collobert; Marie-Louise Bishofberger, *Le Viol de Lucrèce* de Shakespeare; Nicolas Le Riche, *Caligula* d'Albert Camus; Lisa Rosenberg, *L'Image ensevelie*, Daniel Jeanneteau, *La Sonate des spectres* d'August Strindberg; Jean-Claude Gallotta, *99 Duos*; Michel Cerda, *La Douce Léna* de Gertrude Stein, *À tous ceux qui* de Noëlle Renaude; ou encore Ged Marlon, *Tous en ligne* de Nathalie Krebs, Ged Marlon et Dominique Reymond.

Elle réalise également plusieurs courts et moyens-métrages, et co-réalise avec la photographe Nan Goldin le triptyque *Sœurs, Saintes et Sibylles* (Festival d'Automne 2004, Rencontres d'Arles 2009), installation dont elle signe également la scénographie.

Elle crée aussi des luminaires pour l'exposition *Fête foraine* à la Grande Halle de la Villette, et à Nagoya au Japon.

Elle est par ailleurs l'auteur de plusieurs romans-photos publiés par *Libération* dans les années 80.

Sabine Siegwalt costumes

Diplômée d'une licence en Histoire de l'art, elle devient créatrice de costumes dès 1986, après avoir été stagiaire au Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Nicole Galerne, puis habilleuse au cinéma. Elle participe également à de nombreux spectacles du Théâtre du Peuple de Bussang, où elle rencontre François Rancillac en 1992 avec qui elle travaille régulièrement. Elle travaille également avec Michel Froehly, Blandine Savetier, Thierry Roisin, Jean-Yves Ruf, Jean-Louis Heckel à l'Institut de la marionnette de Charleville-Mézières, Christian Caro, Ricardo Lopez Munoz, Alain Fourneau, Nicolas Struve, Frédéric Révérend et Balasz Gera, Valère Novarina, *L'Origine rouge*, *La Scène*; Claude Buchvald, *L'Opérette imaginaire* de Valère Novarina, *Tête d'Or* de Paul Claudel, *L'Odyssée la Nuit* d'après Homère, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, et à l'opéra *Les Amours de Bastien et Bastienne* de Mozart. Elle collabore également avec de nombreuses compagnies dont la Compagnie Médiane, la Compagnie Manège, la Compagnie Vertigo, la Compagnie Pour ainsi dire et Royal de Luxe.

Elle crée également des scénographies: *Athalia* de Haendel, mis en scène par François Rancillac; *Les Petits Plis*, *Les Joues fraîches comme des coquelicots*, *Poussières d'eau* et *Embrasser la lune* de la Compagnie Le Fil Rouge Théâtre,

spectacles pour lesquels elle participe également à l'écriture.

Alexandre Meyer musique

Né en 1962, il est compositeur et interprète (guitare). Membre de divers groupes depuis 1982 tels Loupideloupe, Les Trois 8, ou Sentimental Bourreaux, il travaille notamment avec Fred Costa, Frédéric Minière, Xavier Garcia, Heiner Goebbels. Il s'associe également avec des metteurs en scène parmi lesquels Clémentine Baert, Maurice Bénichou, Patrick Bouchain, Robert Cantarella, Véronique Caye, Michel Deutsch, Pascal Rambert, Jean-Paul Delore, Jacques Vincey, Philippe Minyana, Marie-Christine Soma; et des chorégraphes: Odile Duboc, Mathilde Monnier, Julie Nioche, Rachid Ouramdane, ou encore avec le sculpteur Daniel Buren ou la conteuse Muriel Bloch. Il travaille aussi pour France Culture avec Blandine Masson et Jacques Taroni.

Marie Brilliant

assistante à la mise en scène

Élève de Philippe Sire au Conservatoire de Grenoble, elle a pour intervenants Laurent Pelly, Jean-Michel Rabeux, Gustavo Frigerio, Stéphane Auvray-Nauroy, Michel Fau, Claude Degliame, Claude Régy, Pilar Anthony ou encore Sandrine Lano. Dans le cadre de ses études, elle met en scène trois spectacles: *Bobok*, à partir de *La Satire Ménippée de Dostoïevski* (2002), un montage de scènes d'*Ivanov* d'Anton Tchekhov (2003) et *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski (2004).

À la sortie du Conservatoire, elle poursuit ses études en lettres modernes et théâtre, et obtient deux masters de recherche à la Sorbonne Nouvelle; puis elle suit des stages avec Pierre-Yves Chapalain (2004), le Collectif belge Transquinquennial (2005) et Laurent Gutmann au CDN de Lorraine (2008). En 2006, elle est stagiaire-assistante de Jean-Michel Rabeux sur la création de *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare.

En 2007, elle crée la Compagnie Allerlei à Grenoble et adapte, écrit et met en scène leurs trois créations: *Familière Famille*, *Au nom de* et *Copula*.

Marion Barché

D'abord élève à l'École Claude Mathieu (Paris), elle achève sa formation au Théâtre national de Strasbourg en 2008. Elle y rencontre Rémy Barché avec qui elle fonde la Compagnie La charette de Lena et joue dans les spectacles de celle-ci: dans une adaptation du film d'Ingmar Bergman *Cris et chuchotements* en 2009, puis dans *La Ville* de Martin Crimp (création au Studio-Théâtre de Vitry en novembre 2011). Elle a aussi joué dans *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche mis en scène par Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, elle a travaillé avec Michel Cerda pour des lectures-performances au Théâtre du Blanc-Mesnil, avec Caroline Guiéla autour de la pièce *L'Échange* de Paul Claudel, et jouera dans un spectacle écrit et mis en scène par Hélène Mathon *Cent ans dans les champs!* (création en 2012).

Anne Baudoux

Sortie du Conservatoire d'art dramatique de Rennes en 1989, elle joue au théâtre sous la direction de: Thierry Roisin, *Hep* d'après *La Misère du monde* de Pierre Bourdieu, *Woyzeck* de Georg Büchner, *Manque* de Sarah Kane, *L'Émission de télévision* de Michel Vinaver; Didier Bezace, *Une femme sans importance* d'Alan Bennett, *Grand-Peur et misère du III^e Reich* et *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht; Jean-Paul Queïnnec, *Les Tigres maritimes*; Sophie Renaud, *Hantés* et *Lazare*, *Passé-je ne sais où, qui revient* et *Au pied du mur sans porte*, avec qui elle fonde la Compagnie Vita Nova en 2008.

Au cinéma et à la télévision, elle joue entre autres sous la direction de Thomas Vincent, Antoine de Caunes, Nicolas Klotz, Philippe Bérenger, Edwin Baily.

Depuis septembre 2009, elle est également conseillère pédagogique à l'École du Théâtre national de Bretagne, dirigé par Stanislas Nordey.

Valentine Carette

Après une formation de danse contemporaine au Conservatoire régional de Montpellier, elle entre à l'École supérieur d'art dramatique du conservatoire de Montpellier, dirigé par l'acteur Ariel Garcia-Valdès. Au théâtre, elle travaille sous la direction de Jean-Claude Fall, *Famille d'artistes et autres portraits* d'Alfredo Arias; Gilbert Rouvière, *La Folle Journée* de Beaumarchais; Alain Béhar *Des fins, épilogue de Molière* d'après *Molière* et *Manège* d'Alain Béhar; Xavier Marchand, *Il était une fois Germaine Tillion* d'après l'œuvre de cette dernière;

Olivier Coulon-Jablonka (Compagnie Moukden Théâtre), *Les Illusions vagues* d'après *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *Des batailles* d'après *Pylade* de Pier Paolo Pasolini, et *Chez les nôtres* d'après Maxime Gorki, et Michaël Dusautoy (Collectif Quatre Ailes), *La Belle au Bois* de Jules Supervielle.

Au cinéma, elle joue dans les films de Nicola Sornaga, *Monsieur Morimoto*, (sélectionné à La Quinzaine des Réalisateurs 2008) ; Antonin Peretjatko, *Les Secrets de l'invisible* ; Christophe Lamotte, *Ravage* ; Shanti Masud, *Écoute* et dans les courts-métrages de Jonathan Desoindre, *Shirley* et Nicolas Maury, *Virginie ou la Capitale*. Elle travaille également avec la chorégraphe Mathilde Monnier pour l'événement *Domaine 1* créé au CCN de Montpellier, et chante dans le groupe de rock Frank Williams & The Ghost Dance.

Frédérique Duchêne

Elle joue sous la direction de Didier-Georges Gabily de 1988 à 1996, *Travaux orestiens* d'après Eschyle, puis *Phèdre(s)* et *Hippolyte(s)* à partir de fragments de textes d'Euripide, Sénèque, Garnier, Racine et Yannis Ritsos, *Violences* (diptyque: *Corps et tentations / Âmes et demeures*), *Enfonçures*, *Cinq rêves de théâtre en temps de guerre suivis de trois chansons à deux voix*, *Gibiers du temps*, et *Chimères, Des cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch.

Elle travaille également avec Nadia Vonderheyden, *Médée* de Sénèque ; Éric Lacascade, *Phèdre(s)* d'après Racine et des textes d'Eugène Durif, *Ivanov* de Tchekhov.

Jany Gastaldi

Depuis 2006, elle est professeur d'Art dramatique à l'ESAD.

Au théâtre, elle a travaillé sous la direction d'Antoine Vitez, *Quatre Molières*, *Mère Courage*, *Les Miracles*, *Faust*, *Électre*, *Andromaque*, *Britannicus*, *Hamlet*, *Hernani*, *Le Soulier de satin*, *Don Juan*, *Tartuffe...* ; Alain Françon, *Chambres* de Philippe Minyana, *Petit Eyolf* d'Ibsen ; Christian Schiaretti, *Par-dessus bord* de Vinaver ; ainsi que Daniel Mesguich ; Charles Tordjman ; Brigitte Jaques ; Alain Ollivier, *Les Bonnes* de Jean Genet ; Henri Ronse ; Guy-Pierre Couleau, *Les Justes* d'Albert Camus ; Sophie Loucachevsky, *Volcan* de Philippe Minyana, *Mon Pouchkine* d'après Alexandre Pouchkine ; Jean-Claude Fall ; Robert Cantarella ; Adel Hakim, *Le Parc* de Botho Strauss, *Corps* ; Patrice Chéreau, *La Dispute* de Marivaux ; Daisy Amias, *Phèdre* de Sénèque ; Jean-Pierre Miquel, *Antigone* de Sophocle et d'Anouilh, *Sur les ruines de Carthage* de René Kalisky ; ou encore Marc Paquien, *Les Femmes savantes* de Molière.

Au cinéma et à la télévision, on la retrouve notamment dans *Police judiciaire* de Gérard Vergez, *Les Avocats* de Philippe Triboit, *Andalucía* d'Alain Gomis, *L'Idole* de Samantha Lang, *Edith et Marcel* de Claude Lelouch, *La Communion solennelle* et *Fernand* de René Feret, *Baxter* de Jérôme Boivin, ou *Topos* d'Antoinetta Angelidi.

Laure Gunther

Formée au Cours Florent puis à l'École du Théâtre national de Strasbourg, elle a pour intervenants Michel Cerda, Stéphane Braunschweig, Arthur Nauzyciel, Benoît Lambert, Daniel Jeanneteau, Marie-Christine Soma, Rémy Barché, Richard Brunel, Philippe Garrel, ou encore Martine Schambacher. Au théâtre, elle joue notamment sous la direction de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche ; Thissa d'Avila, *Le Dit de l'impétrance* d'Enzo Cormann ; Rémy Barché, *Cris et chuchotements* d'après Ingmar Bergman ; Richard Brunel, *Le Théâtre ambulant Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch.

Au cinéma, elle travaille avec Zia Dorri (Iran) et Gregory Ghersy.

Parallèlement, elle apprend la langue des signes et le persan.

Jean-Damien Barbin

Il se forme au Conservatoire régional de Nantes, à l'ENSAT puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans les classes de Denise Bonnal, Michel Bouquet et Daniel Mesguich. Durant trois saisons, il intègre la Compagnie Jacques Mauclair au Théâtre du Marais, avant de retrouver Michel Bouquet dans *Le Malade imaginaire* au Théâtre Hébertot.

Il entame ensuite de longues collaborations avec Daniel Mesguich et Xavier Maurel ; Olivier Py, *La Servante*, *Le Visage d'Orphée* ; Alain Milianti, *Bingo* d'Edward Bond, à Lausanne avec Jacques Lassalle, Éric Vigner, *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco, *Où boivent les vaches* de Roland Dubillard, Jean-Michel Ribes, *Musée haut*, *Musée bas*, *J'ai tout* de Thierry Illouz.

Il co-écrit *Apologétique* avec Olivier Py et met en scène *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman, *Épître aux jeunes acteurs* d'Olivier Py et *Le Comédien* d'Octave Mirbeau. Il interprète *Murale* de Mahmoud Darwich dans une mise en scène de Wissam Arbache.

Au cinéma et à la télévision, il travaille avec Francis Girod, Gérard Mordillat, Jean-Paul Rappeneau, Bernard Favre, Patrice Ambard, Éric Forestier et Patricia Atanzio.

Il enseigne également au Cours Florent, à l'École régionale des acteurs de Cannes (ERAC) et à

l'École supérieure d'art dramatique de Paris (ESAD).

Bleus d'Olivier Barma.

François Clavier

Formé au Cours Florent et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris dans la classe d'Antoine Vitez, il est également titulaire d'une Licence de russe et d'un diplôme d'État d'enseignement du théâtre.

Au théâtre, il est dirigé par les metteurs en scène Antoine Vitez, Klaus Michael Grüber, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Marcel Maréchal, Jacques Kraemer, Charles Tordjman, Stuart Seide, Jean Claude Fall ou encore Jean Boillot.

Au cinéma, il travaille notamment avec Alain Guiraudie, *Le Roi de l'évasion*; Roshdy Zem *Omar m'a tué*; Claude Miller, *Le Secret*; Éric Lartigau, *Un ticket pour l'espace*; Étienne Chatilliez, *La confiance règne*; Robin Campillo, *Les Revenants*; James Ivory, *Le Divorce*; Michel Deville, *La Maladie de Sachs*, *Un monde presque paisible*.

Dernièrement, sur scène, on a pu le voir dans *Le Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de la Boétie, par Stéphane Verrue; *Une voix sous la cendre* de Zalmen Gradowski, par Alain Timar; *Le Projet Thérémène*, textes de Racine et Olivia Rosenthal, par Jean Boillot; *Terre océane* de Daniel Danis, par Gill Champagne. Parallèlement à ses activités d'acteur, il poursuit une carrière de formateur au Conservatoire municipal du XIII^e arrondissement de Paris et à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

Jean-Charles Clichet

Il se forme au Cours Florent avant d'intégrer l'École du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Stéphane Braunschweig.

Au théâtre, il travaille avec Pierre-Alain Chapis, *Fatzer – Fragments* d'Heiner Müller; Miran Kurspahic, *Outrage au public* d'après Peter Handke; Michel Cerda, *La Maison d'os* de Roland Dubillard; Rémy Barché, *Le Cas Blanche-Neige* d'Howard Barker; Benoît Lambert, *À quoi rêvent les filles* d'après Alfred de Musset; Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche; Caroline Guiela, *Macbeth (inquiétudes)* d'après William Shakespeare et Heiner Müller; Richard Brunel, *Le Théâtre ambulante Chopalovitch* de Lioubomir Simovitch; Giorgio Barberio Corsetti, *Gertrude, le cri* de Howard Barker ou encore Christophe Honoré *Angelo, tyran de Padoue* de Victor Hugo. Au cinéma et à la télévision, il joue dans *Les Bien-Aimés* de Christophe Honoré, *La Résistance* de Félix Olivier, *Les Invincibles* d'Alexandre Castagnetti et Pierrick Gantelmi d'Ille, *Marion Mazzano* de Marc Angelo et *Les*

Jean-Paul Delore

Metteur en scène, auteur et comédien, il a travaillé entre autres sous la direction de Bruno Boëglin, Yves Charreton, Robert Gironès. Il rejoint en 1980 la Compagnie Le Léopard Dramatique, dont il est actuellement directeur artistique. Il met en scène des textes d'auteurs contemporains, Eugène Durif, Malika Bey-Durif, Elizabeth Joannès, Philippe Minyana, Sony Labou Tansi, Mia Couto ainsi que des pièces du répertoire, Rainer Maria Rilke, John Millington Synge.

Il écrit ses propres spectacles, avec ou sans texte: *Encore* (1992), *Domages* (1995), *Suite* (1997), *Les Hommes* (1997), *Divagations régionales* (1998), *Absences de problèmes* (2000).

À la frontière des genres, sa démarche l'amène à travailler dans la proximité de musiciens et de compositeurs contemporains, dessinant les contours d'un théâtre musical original, *Les Hommes aux Amandiers* Nanterre, *Mémoires 6* au Villette Jazz Festival et au Festival d'Avignon. Par ailleurs, son travail le pousse à la rencontre et à la création avec des sportifs (*ASVEL, Pok ta pok*), des jeunes en difficulté (*La Forêt des Zuckers*), des lycéens de Vaulx-en-Velin (*Ma famille habite à*).

Depuis 2002, il conduit le projet *Carnets Sud/Nord*, résidence itinérante de création théâtrale et musicale en Afrique subsaharienne et australe, au Brésil et en France: il réalise alors les spectacles *Affaires étrangères*, *Songi Songi*, ou encore *Kukuga Système Mélancolique*.

En 2009, il crée *Parhasards.fr* à Paris, une première expérience de théâtre "on line".

Jean-Paul Delore est artiste associé au Théâtre Paris-Villette.

Antoine Kahan

Après une formation de gymnaste, il étudie au Conservatoire du XVIII^e à Paris, puis à l'École du Théâtre national de Strasbourg.

Il travaille sous la direction de Caroline Guiela, *Macbeth (inquiétudes)* d'après William Shakespeare et Heiner Müller, *Andromaque* de Racine; Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *L'Affaire de la rue de Lourcine* d'Eugène Labiche, Rodolphe Dana, *Merlin ou la terre dévastée* de Tankred Dorst (Collectif Les Possédés); Cédric Gourmelon, *Le Funambule* de Jean Genet.

Au cinéma et à la télévision, on le voit dans *Un été brûlant* de Philippe Garrel, *Black out* de René Manzor et *La Résistance* de Félix Olivier et Christophe Nick.

Il a participé dernièrement à la journée de lecture "Textes sans attendre" organisée à La Colline, dans la pièce *La Centrale* de Virginie

Barreteau, mis en scène par Marie-Christine Soma ;
et à la lecture et mise en espace de *Nefs et naufrages* d'Eugène Durif, mis en scène par Michel Cerda au Théâtre du Blanc-Mesnil.

Prochainement, il jouera dans *Bullet Park* de John Cheever, mis en scène par Rodolphe Dana, au Théâtre Vidy-Lausanne puis au Théâtre de la Bastille.

Alexandre Pallu

Il étudie à l'École nationale de musique, de danse et d'art dramatique (Val Maubuée), avant de rentrer à l'École du Théâtre national de Strasbourg en 2005 où il a pour intervenants Martine Schambacher, Pierre-Alain Chapuis, Arthur Nauzyciel, Michel Cerda, Marie Vayssière, Claude Duparfait, Benoît Lambert, Richard Brunel, Philippe Garrel, Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma.

Depuis, il a travaillé avec Cédric Gourmelon, *Edouard II* de Christopher Marlowe ; Guillaume Dujardin au Festival multiforme des Nuits de Joux ; le Collectif 7' et Elisabeth Barbazin, *Mi familia* de Carlos Liscano, *Faire l'amour est une maladie mentale qui gaspille du temps et de l'énergie* de Fabrice Melquiot ; Benjamin Charlery, *Deuxième chance / Double peine* ; Caroline Guiela, *Macbeth (inquiétudes)* d'après William Shakespeare et Heiner Müller ; Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *L'Affaire de la rue de Lourcine* de Labiche. Il poursuit une étroite collaboration avec le metteur en scène Rémy Barché, *Le Cas Blanche-Neige* de Howard Barker, *Cris et chuchotements* d'après Ingmar Bergman, *La Tempête* de William Shakespeare et *La Ville* de Martin Crimp. Il travaille également avec Julien Fišera en résidence au 104 pour *Le Projet Roméo et Juliette* d'après William Shakespeare et Jacques Albert avec Jean-Baptiste Sastre dans *La Tragédie du Roi Richard II*.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

la Magazine Littéraire

nova
101.5 FM

Liberation