

THÉÂTRE

DE LA BASTILLE

76 rue de la roquette 75011 Paris
0143574214 www.theatre-bastille.com

Dossier d'accompagnement

LES POSSÉDÉS

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

Du 2 au 19 février 2016 à 21 h / dimanche à 17 h / relâches les 5, 10 et 15 février

LE COUP DROIT LIFTÉ DE MARCEL PROUST

Du 6 au 19 février 2016 à 19 h 30 / dimanche à 15 h 30 / relâches les 9, 10, 11 et 15, 16, 17 février

Nicolas Transy / Maxime Bodin (remplaçant)

01 43 57 57 17

nicolas@theatre-bastille.com

Elsa Kedadouche

01 43 57 70 73

elsa@theatre-bastille.com

CRÉDITS

Un spectacle du collectif
LES POSSÉDÉS

Avec

Rodolphe Dana

Création dirigée par

Katja Hunsinger,
Rodolphe Dana

Lumière

Valérie Sigward

Costumes

Sara Bartesaghi-Gallo

Régie Générale

Wilfried Gourdin

Production

Théâtre de Nîmes-Scène conventionnée pour la danse contemporaine, La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée, Scène nationale d'Aubusson-Théâtre Jean Lurçat.

Avec le soutien de

La Colline-Théâtre national.

Le collectif Les Possédés bénéficie du soutien de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France, Ministère de la Culture et de la Communication.

Le collectif Les Possédés est associé à La Ferme du Buisson-Scène nationale de Marne-la-Vallée, à la Scène nationale d'Aubusson-Théâtre Jean Lurçat.

VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

D'APRÈS LE ROMAN DE LOUIS-FERDINAND CÉLINE

EXTRAIT

Oh ! Vous êtes donc tout à fait lâche, Ferdinand ! Vous êtes répugnant comme un rat...

Oui, tout à fait lâche, Lola, je refuse la guerre et tout ce qu'il y a dedans... Je ne la déplore pas moi... Je ne me résigne pas moi... Je ne pleurniche pas dessus moi... Je la refuse tout net, avec tous les hommes qu'elle contient, je ne veux rien avoir à faire avec eux, avec elle. Seraient-ils neuf cent quatre-vingt-quinze millions et moi tout seul, c'est eux qui ont tort, Lola, et c'est moi qui ai raison, parce que je suis le seul à savoir ce que je veux : je ne veux plus mourir.

- Mais c'est impossible de refuser la guerre, Ferdinand ! Il n'y a que les fous et les lâches qui refusent la guerre quand leur Patrie est en danger...

- Alors vivent les fous et les lâches ! Ou plutôt survivent les fous et les lâches ! Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent ans ? ... Avez-vous jamais cherché à en connaître un seul de ces noms ? ... Non, n'est-ce pas ? ... Vous n'avez jamais cherché ? Ils vous sont aussi anonymes, indifférents et plus inconnus que le dernier atome de ce presse-papiers devant nous, que votre crotte du matin ... Voyez donc bien qu'ils sont morts pour rien, Lola ! Pour absolument rien du tout, ces crétins ! Je vous l'affirme ! La preuve est faite ! Il n'y a que la vie qui compte. Dans dix mille ans d'ici, je vous fais le pari que cette guerre, si remarquable qu'elle nous paraisse à présent, sera complètement oubliée... À peine si une douzaine d'érudits se chamailleront encore par-ci, par-là, à son occasion et à propos des dates des principales hécatombes dont elle fut illustrée... C'est tout ce que les hommes ont réussi jusqu'ici à trouver de mémorable au sujet les uns des autres à quelques siècles, à quelques années et même à quelques heures de distance... Je ne crois pas à l'avenir, Lola...

NOTES D'INTENTION

Je suis seul au plateau : le « Voyage... », je crois, exige la solitude. Toutefois, en interprétant les divers personnages croisés par Bardamu, je ne le serai pas complètement, seul. La langue, toujours puissante, affamée, généreuse de Céline apportera un souffle de vitalité permanent et une densité de vie supplémentaire au narrateur ainsi qu'à ses différents interlocuteurs. Grande place sera faite au jeu donc. La langue, l'histoire et les personnages me serviront de socle pour l'élaboration de ce spectacle. Enfin, la lumière aura un grand rôle à jouer dans la suggestion des atmosphères traversées, la guerre, l'Afrique, New-York, et la banlieue parisienne... Tout, en tout cas beaucoup se trouve dans les mots. Il faudra donc faire confiance à la charge puissante d'évocation qu'ils contiennent. Il n'y aura pas de bande sonore. Au fil des répétitions, nous nous sommes rendus compte que la langue de Céline est elle-même suffisamment puissante pour faire cogner à nos oreilles les obus de la guerre, le métro aérien américain ou les tam-tams africains... Encore une fois, s'efforcer d'être subtil pour ne pas illustrer ce qui est contenu dans la parole. Les éléments de scénographie et de costumes tiendront de l'accessoire. Il ne s'agira pas là encore d'être redondant avec le texte. Je vois plutôt du raffinement, de l'élégance, de la virginité, un certain état nouveau du monde, neuf, si je puis dire, libre, ouvert, avec moi perdu au milieu. Un moi qui crie, qui appelle, qui gesticule, qui danse, qui rit, afin qu'on écoute ce qu'il a à nous dire, sa nécessité d'exister...

CÉLINE, « LE STYLE CONTRE LES IDÉES » ? MÉFIANCE !

Le Monde, 27 / 01 / 2011

Entre ceux qui pensent que le grand écrivain ne doit pas faire oublier l'antisémite forcené, et ceux qui pensent que l'appel au meurtre des Juifs ne doit pas nous priver du grand écrivain, la même dichotomie est à l'œuvre, comme si Céline ne pouvait être que l'un en dépit de l'autre. Choisissez donc votre Céline, puis votre argumentaire pour passer outre l'abjection : le modèle "*Dr Jekyll et Mr Hide*" vous suggère de distinguer la partie honorable de l'œuvre (les romans) et la partie indigne (les pamphlets antisémites, d'ailleurs censurés) ; le modèle "*Faust*" vous invite plutôt à défendre la valeur intrinsèque de la création littéraire, libérée de toute norme morale ou de tout jugement politique. Cette manière de formuler le problème n'est pas seulement fautive dans le cas de Céline, elle témoigne surtout d'une lecture dangereuse pour nous aujourd'hui.

Ces deux types d'arguments ne résistent pas à une relecture attentive de Céline, quand bien même on se concentrerait exclusivement sur son chef d'œuvre incontesté, *Voyage au bout de la nuit*, le premier roman publié en 1932, dépourvu de toute référence antisémite : on peut y repérer le substrat idéologique qui allait prospérer quelques années plus tard dans les pamphlets. Car l'antisémitisme, chez Céline, n'est sans doute pas la juste mesure de la dangerosité de sa pensée. Sous l'antisémitisme, il y avait déjà la pensée antidémocratique, la haine de la République et des Lumières, le refus de l'idée d'émancipation. Mais Céline, en virtuose maîtrisant parfaitement la réception ambivalente de ses œuvres, avait semé assez de pièges pour faire basculer l'essentiel de son public dans cette schizophrénie du grand écrivain / méchant homme dont sa

réputation continue à bénéficier, cinquante ans après sa mort. A ceux de ses lecteurs qui voudraient se poser en partisans de l'écrivain sans risquer l'indignité morale, Céline offrait un autre argument de poids : le style. *"Les idées, rien n'est plus vulgaire. Les encyclopédies sont pleines d'idées, il y en a quarante volumes, énormes, remplis d'idées. (...) Mais ça n'est pas la question. Ce n'est pas mon domaine, les idées, les messages. Je ne suis pas un homme à messages. Je ne suis pas un homme à idées. Je suis un homme à style."* Le style, contre les idées ? Le premier, immensément supérieur en valeur, renverrait les secondes aux oubliettes de la littérature, déclarant d'autorité non pertinente toute lecture centrée sur la portée idéologique des oeuvres.

La tentation est grande, à la lecture du *Voyage*, de renoncer à toute évaluation éthique ou politique, au profit du seul jugement esthétique centré sur le style, la performance langagière, la créativité littéraire. Surtout quand – comme ce fut le cas d'une bonne partie de la critique de 1932 - on était tombé une première fois dans le panneau, en croyant voir dans les thématiques pacifistes, anticapitalistes et anticolonialistes, la marque d'un roman progressiste : difficile alors d'admettre non seulement l'erreur d'appréciation, mais carrément le contre-sens. Difficile, car de l'intérieur même du roman, divers procédés viennent endormir la capacité d'évaluation politique du lecteur. Un parti pris d'histrionisme systématique vient brouiller les cartes en faisant des passages les plus chargés d'idéologie, des morceaux de bravoure rhétorique dont le caractère artificiel saute aux yeux, des tirades déclamées avec emphase, de véritables performances d'acteurs. Ainsi de la conversation débridée, qui ouvre le roman, où Bardamu et son camarade échangent, dans un emportement fougueux, diverses réparties sur la race, le patriotisme, l'oppression du peuple et la guerre. Ainsi encore du célèbre discours de Princhard, au début du *Voyage*, qui, sous couvert d'une rhétorique pacifiste fondée sur la satire et la dérision, constitue un morceau d'anthologie dans le registre de la dénonciation des Lumières et de l'émancipation. Et tandis que le lecteur, étourdi, se demande ce qu'il doit comprendre de ce feu d'artifices verbal, Bardamu coupe court avec désinvolture : *"un truc de cabotin"*... Mais n'est-ce pas en fait la seule réaction possible du lecteur, réduit à exercer son jugement sur la performance rhétorique elle-même, plutôt que sur son contenu argumentatif ? Car pour ce qui est du message, le propos manie avec virtuosité connotations péjoratives et niveaux de dérision superposés, attaquant en vrac la guerre, la morale patriotique, le Peuple (sujet de la souveraineté), *"le bon peuple"* (catégorie sociale), et les philosophes des Lumières, condamnant à l'échec toute tentative pour fixer une cible ultime à son ironie.

Les scènes africaines du *Voyage* ne font pas autre chose. Satire du colonialisme ? La lucidité critique et l'ironie de Bardamu réalisent, certes, une satire implacable du système colonial et de ses agents corrompus et racistes. Mais loin de susciter compassion ou indignation, les noirs sont raillés pour la mesquinerie de leurs petites affaires, discrédités pour leur absence de révolte même. Étrange effet du style célinien : la pitié n'est pas loin, mais elle tourne insensiblement au mépris. L'ironie célinienne vise d'un même mouvement, jusque dans le détail de chaque scène d'injustice, les victimes et leurs oppresseurs. Elle nous invite à rire de ces gens qu'on vole et qu'on bat, bien davantage qu'elle ne nous dégoûte de ceux qui les volent et les battent. Tout en devient spectacle comique. Comme Bardamu lui-même, après l'épisode de son quasi-lynchage sur le bateau qui l'emmène vers l'Afrique, tirait pour toute leçon qu'il vaut toujours mieux être parmi les lyncheurs que parmi les lynchés, l'ironie célinienne engage le lecteur dans la compromission, sans même qu'il ne s'en rende compte.

Et c'est là, au milieu de cette confusion morale et politique, que l'on retrouve le style. *"Le style, dame, tout le monde s'arrête devant, personne n'y vient à ce truc-là. Parce que c'est un boulot très dur. (...) Si vous prenez un bâton et si vous voulez le faire paraître droit dans l'eau, vous allez le courber d'abord, parce que la réfraction fait que si je mets ma canne dans l'eau, elle a l'air d'être cassée. Il faut la casser avant de la plonger dans l'eau. C'est un vrai travail. C'est le travail du styliste."* Dans cet illusionnisme du style,

il y a une argumentation cachée. C'est elle qu'il faut apprendre à décrypter.

"Avec les mots on ne se méfie jamais suffisamment", conclut Bardamu à la fin du *Voyage*. Il est vrai que de cette lecture, nous tirons aussi un sentiment d'affranchissement : euphorie de la ligne de crête sur laquelle danse, moqueur, le *Voyage au bout de la nuit*, et d'où, notre lecture achevée, Bardamu peut nous pousser dans le vide du ressentiment si nous n'y prenons garde. On trouvera, dans une relecture de Céline, tous les ingrédients pour le populisme actuel : un mélange de cynisme et de jubilation, de lucidité et de lâcheté, l'orgueil des médiocres et le renoncement des doués, l'histrionisme idéologique qui invite à s'extasier sur la performance, plutôt qu'à juger du message, et cet art d'avancer des idées délétères, sans avoir l'air d'y toucher, avec une ironie tellement polysémique qu'on ne sait plus quoi y lire, si bien qu'on se croit encore indemne alors qu'on est déjà atteint. Le regard porté par Céline sur son époque, est aussi dangereux pour la nôtre. De Céline, il n'y a pas de lecture innocente possible : la vigilance doit s'exercer jusque dans l'appréciation du style, et pas seulement dans l'effort pour restreindre à l'œuvre, l'admiration que nous pourrions être tentés d'éprouver pour l'écrivain.

Célébrer Céline cinquante ans après sa mort ? Non si c'est en séparant artificiellement l'homme et l'œuvre, encore moins en revendiquant la reconnaissance d'une valeur intrinsèque de la création littéraire, indépendante de son impact moral ou politique. Oui si c'est l'occasion de s'interroger sur la bonne manière de le lire et de le transmettre, pour qu'enfin il contribue, comme tout grand écrivain, à nous rendre meilleurs et non pas pires.

Frédérique Leichter-Flack, Maître de conférence à l'Université Paris Ouest et à Sciences Po

LE LANGAGE CÉLINIEN

Chez Céline l'argot n'est, à l'évidence, ni une fin en soi, ni la poursuite d'une visée esthétique, mais le lieu chargé de sens d'un langage dont l'obsession, la révolte, la marginalité, vise à conduire l'homme au "bout de sa propre nuit", celle de sa déréliction, de sa vocation à l'unique déliquescence. Pour autant le style n'est nullement superfétatoire. Il constitue l'assise d'une philosophie, d'une vision du monde exacerbée, cernée de violence, tissée de désespérance.

La guerre, elle aussi, a produit son langage singulier, celui des Poilus, populaire et argotique, langage de l'obus et de la mitraille dont le dénuement, l'aridité rejaillissent sur leurs narrateurs, à la façon des grenades qui explosaient dans les boyaux des tranchées, sombres métaphores de vies détruites avant même d'être accomplies.

(...) Si l'argot a sa valeur propre, c'est bien dans cette situation sans issue où l'homme qui le profère est au bord du gouffre, de l'abîme.

(...) Parlant de la langue de Céline, peut être même le qualificatif de "populaire", d'"argotique" est-il déplacé. Lui conviendrait sans doute mieux le prédicat de "marginale", "révoltée" ou bien "révolutionnaire". Une "écriture du Mal" comme l'était celle d'Antonin Artaud - la douleur-personnifiée -, dans sa "Lettre sur la cruauté". L'écriture est alors non seulement existentielle, mais "existence" au sens premier du mot, vivante, faite de sang et de nerfs, de lymphe et de pleurs. Sorte de barrière ultime au-delà de laquelle n'apparaît même plus ni le métaphysique ni le nihilisme mais l'incompréhensible domaine de la *mort-nue*, du néant. Céline écrit avec ses tripes, avec sa détestation de l'homme aussi, cet homme qu'il voudrait meilleur mais dont il

désespère.

(...) Nul roman ne réalise mieux ce que la forme peut apporter au fond, le style à la perception de l'exacte condition existentielle. La forme *est* le fond. La forme *est* la signification, la connaissance décisive. La forme *est* l'être.

Car la forme du langage célinien est tout entière contenue dans le fait qu'il s'impose à nous avec le côté abrupt d'une évidence, la brutalité d'un événement, la cruauté de la tragédie. Nul ne peut y échapper, pas plus les contemporains de Céline que nous-mêmes, ici et maintenant. Si le langage de l'Auteur du *Voyage* étonne (à la fois au sens étymologique "d'ébranler par un coup de tonnerre" et au sens philosophique du "questionnement" qu'il met en œuvre), c'est bien parce qu'il produit, chez le lecteur, un vertige, une vacuité, une faille. Que l'on rejette ce langage ou que l'on en fasse l'objet d'un culte, rien ne l'empêche de creuser en nous ses sillons de sens, rien n'en limite la sourde et inconsciente expansion. L'essence même de ce langage consiste à convoquer en permanence deux registres : *soutenu* et *familier*, à les opposer, à faire naître de leur rencontre un subtil jeu dialogique. Le sens, à proprement parler, ne provient ni de l'un ni de l'autre séparément mais de leur *ajointement*, de leur relation mutuelle, de leur tension interne. Alors se développe une façon de tressage sémantique semblable à un chant polyphonique où chaque voix féconde l'autre, leur confluence donnant naissance à l'émergence d'une voix médiane qui est supérieure à l'addition de leurs singularités. Ainsi une nouvelle profondeur se révèle-t-elle qui ouvre une perspective radicalement novatrice, condition même d'une surprenante modernité. Or le projet polyphonique est constant tout au long du *Voyage*, faisant de cette œuvre, une œuvre inimitable. Jeu dialectique permanent dans lequel chacun des registres joue sa propre partition tout en renforçant l'autre mais, où, en dernière analyse, ne semble parfois émerger que le langage de la putréfaction, de l'abjection, du mépris, de l'ordure, du fumier sur lequel Céline se complaît à asseoir les fondements de la condition humaine. Eût-il fait le choix de l'argot comme seul mode d'expression, serait-il parvenu au même but ? Qu'il nous soit permis d'en douter. L'amplitude, la démesure de l'expression célinienne reposent essentiellement sur l'art de cultiver l'écart mais avec une maîtrise consommée, de jouer jusqu'à la caricature, l'ambiguïté du propos qu'alimente sans cesse une sourde perversion. Si, parfois, l'argot semble constituer la figure de proue du *Voyage*, nul doute que l'intention de son auteur fut celle de faire partager son aversion de la guerre, de la misère en instillant dans la conscience du lecteur la dimension de la dérélliction, de l'absurde, inconcevables, inacceptables en soi.

Jean-Paul Vialard

Extrait de : *Le Langage célinien ou les figures de l'aporie*.

Lire l'intégralité :

http://www.e-litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=article5&id_article=1106

ÉTUDE D'UNE RÉCEPTION

(...) D'un point de vue plus spécifiquement politique, ce n'est pas tant la position de l'auteur (celle que l'on pourra observer dans les pamphlets, par exemple) que l'ambiguïté même de cette position qui provoqua l'écart que nous allons analyser. En effet, non seulement, comme nous l'avons vu, *Voyage au bout de la nuit* fut accueilli avec enthousiasme par bon nombre d'hommes de gauche, mais il fut interprété d'emblée comme un livre de gauche par l'ensemble du public. En choisissant de représenter le monde ouvrier et, notamment, celui de la banlieue parisienne, véritable laboratoire du communisme militant de l'époque, Céline semblait vouloir traiter un thème social, celui de la misère du peuple confronté à l'inégalité des rapports de classes. Il prenait par conséquent, aux yeux des observateurs, le relais des Zola et des Barbusse, chéris par les communistes. En outre, Céline plaçait son narrateur du côté des exploités et lui donnait leur langue, ce qui l'empêchait de passer pour un intellectuel détaché de son sujet : il semblait épouser la cause de ceux qu'il décrivait avec le langage de la révolte. Du reste, les critiques qu'il exerçait dans son roman faisaient échos à celles que l'on pouvait lire dans *L'Humanité* et visaient les mêmes cibles privilégiées.

(...) Toutefois, si *Voyage au bout de la nuit* obtint un accueil favorable auprès de certaines personnalités notoirement de droite, c'est que nécessairement il laissait place à une interprétation différente de celle des hommes de gauche et a fortiori des communistes. Tout d'abord, il convient de relever que la critique que nous avons qualifiée de "gauchiste" était reprise, dans des perspectives différentes, par des groupes idéologiques qui s'opposaient traditionnellement aux partis de gauche. Ainsi, la critique du bellicisme et du capitalisme pouvait se retrouver chez les spiritualistes chrétiens ou dans les programmes de la jeune droite qui était d'inspiration anti-démocratique. Nous n'en voulons pour preuve que l'analogie thématique que cette critique partageait avec la revue *Esprit* dont l'inspiration idéologique était très éloignée des idées de gauche sur de nombreux points. Du reste, un Léon Daudet qui, par ses relations étroites avec l'*Action Française*, s'affichait comme un homme de droite voire d'extrême-droite, n'en accusait pas moins, dans ses articles, le taylorisme et, plus généralement, le capitalisme de retirer toute dignité à l'homme et de détruire les structures sociales par un libéralisme laxiste. Il convient donc de mettre en valeur l'ambiguïté inhérente à de telles critiques.

(...) D'autre part, en reprenant, par endroits, les griefs traditionnels de l'extrême-droite, Céline se démarquait du camp dans lequel le public avait cru bon de le situer et renforçait du même coup l'ambiguïté idéologique du livre.

(...) Si Céline avait pu bénéficier, lors de la parution de *Voyage au bout de la nuit* d'une sorte d'unanimité du point de vue de la réception idéologique, l'examen de cette même réception quelques mois plus tard révélait, au contraire, les palinodies des différents groupes politiques. Le roman de Céline qui avait opéré, aux yeux des contemporains, le grand bouleversement qui précède toute révolution, ne répondait pas aux promesses qu'il avait faites en se cantonnant dans un nihilisme absolu. Tant les intellectuels de la revue *Esprit* que les communistes ne pouvaient se compromettre avec une telle œuvre sans prendre le risque de s'exclure des mouvements de pensée qui entendaient agir sur le monde en proposant des voies nouvelles à la société de leur temps.

Bruno Jouy

Extrait de : *Étude d'une réception*

ENTRETIEN SUR LES PROJETS CÉLINE ET PROUST

avec Rodolphe Dana, réalisé le 25/03/15 par Christophe Pineau

Pouvez-vous nous dire de quelle manière audacieuse ces deux auteurs se rencontrent à travers le temps malgré toutes leurs différences d'époque, de style, de personnalité et d'axe de recherche littéraire ?

Le lien est celui du style, même s'ils sont radicalement différents. Ce sont des inventeurs et leurs styles ont bouleversé la littérature du vingtième siècle. Céline a fait entrer l'oralité dans l'écriture et Proust, ses phrases longues et larges comme des rivières, charriant la vie et veillant à ne rien oublier sur les berges.

Ces deux auteurs sont les plus traduits et diffusés dans le monde parmi ceux du vingtième siècle. Quel est pour vous le ressort de ce succès qui ne se dément pas ?

Il y a plusieurs ressorts. Proust a construit une œuvre ayant les dimensions d'une cathédrale. L'auteur auquel on pourrait aisément penser en comparaison, c'est Balzac. *La Recherche* est un roman sur la vocation d'écrivain et donc, inévitablement, sur la question du temps. Mais il y a quelque chose de paradoxal dans ce récit. C'est une longue narration de l'enfance à la vieillesse qui interroge la destruction inéluctable des êtres et des choses. Il y a donc une forme de tristesse, de fatalisme, face à l'écoulement de l'existence, et en même temps un formidable espoir en découvrant dans l'écriture une voie pour conserver précieusement ce qui fait la richesse de nos vies.

Pour Proust, l'art seul permet de donner naissance à des œuvres pouvant être épargnées par le temps. L'œuvre de Proust se révèle donc être une philosophie de la vie et la lecture de *La Recherche* ouvre des horizons insondables en explorant des thèmes universels et atemporels avec une forme de précision quasi maniaque. On peut, à la lecture, tirer des enseignements sur la jalousie, le désir...

Céline est amené à l'écriture par le traumatisme de la guerre de 14. Immergé tout jeune homme dans l'horreur, les situations les plus absurdes, il ne peut que dynamiter la littérature en s'y confrontant. C'est paradoxalement très noir tout en donnant à entendre une étonnante puissance de vie. L'écriture de Céline est vivante, joyeuse, en lutte avec ce qui le martyrise dans l'existence. Il y a une obsession de la clarté dans le choix des mots, pour pouvoir lutter pied-à-pied contre la lâcheté donnant naissance à l'horreur omniprésente.

Vous proposez un théâtre résolument tourné vers l'humain. C'est pourquoi Jean-Luc Lagarce, Anton Tchekhov, pour ne citer qu'eux, ont rapidement trouvé place dans le répertoire de votre collectif. Est-ce pour les mêmes raisons que Proust et Céline y figurent à présent ?

Oui, l'être humain est de fait au cœur de nos préoccupations et des auteurs que nous choisissons. Nous tentons, en nous appuyant sur leurs textes, d'aller au cœur de la nature humaine et de ses enjeux. Chez les auteurs de théâtre cités, comme pour Proust et Céline, l'être humain est livré à lui-même dans sa solitude pour tenter de se trouver une destinée qui lui serait propre, singulière et correspondant le plus pleinement à ses aspirations les plus profondes.

De quelle manière allez-vous moduler la langue puissante, affamée et généreuse de Céline pour vous aider à interpréter les divers personnages croisés par Bardamu ?

Je n'ai pas conservé beaucoup de personnages. Ils sont présents de façon épisodique, ponctuelle, comme des clins d'œil. On les évoque sans bien sûr changer de costumes. Ils sont là, tout simplement appelés lorsque l'on a besoin de les évoquer en témoignage du monde.

Le bruit est un élément permanent dans *Voyage au bout de la nuit* : obus, métro, tam-tam... Quel univers sonore allez-vous bâtir pour renforcer encore, sans l'alourdir, la puissance évocatrice des mots ?

Il n'y a pas de bande sonore. Au fil des répétitions, nous nous sommes rendus compte que la langue de Céline est elle-même puissamment sonore. Nous avons donc fait le pari que les mots suffiraient à faire entendre les bruits, à donner à voir les paysages, à faire sentir les odeurs...

Comment utiliserez-vous la lumière ?

Les éclairages ne se risqueront pas au réalisme. Ils souligneront ou évoqueront le brouillard pendant la guerre dans les Flandres, la chaleur moite de l'Afrique tropicale, l'état du ciel au-dessus des tranchées, de New-York...

Vous affirmez qu'il y a du Shakespeare chez Céline. Auriez-vous en tête des passages illustrant cette comparaison ?

Je n'ai pas en mémoire de passages précis. Mais c'est le côté baroque de l'écriture de Shakespeare auquel je pense, son ton parfois très cru et tout en même temps poétique et concret. Il y a bien évidemment aussi quelque chose d'éminemment rabelaisien chez Céline. Son côté gourmand, très gourmand même...

« *Courage Ferdinand, tu finiras par le trouver le truc qui leur fait si peur et qui doit être au bout de la nuit* ». À l'issue du spectacle, pensez-vous que l'on puisse entrevoir ce petit truc si bien dissimulé dans l'obscurité et quel est-il ?

C'est là toute la liberté de chacun. Chaque individu pouvant œuvrer à la recherche d'une réponse. C'est une histoire littéraire : *Au bout de la nuit...*, il y a certainement une petite lumière cachée à découvrir, protéger et développer. Pour Céline, ce qu'il cherche c'est le fait de devenir écrivain. Mais chacun découvre le sens qui lui est le plus propre, s'il prend réellement conscience du fait qu'il est traversé.

***Du Côté de chez Swann* est un lent et long passage de l'obscurité vers la lumière.**

Comment allez-vous osciller entre la lecture et le jeu pour donner à voir et à entendre ce passage du chaos originel de la vie à l'ordre éclairant de l'esprit qui se souvient ?

L'important, c'est que le spectateur retrouve cet état de lecture qui lui est cher et propre. Quand on se plonge dans Proust, on s'immerge dans un univers bouffi d'intelligence, sensible, délicat, attentif aux plus petits bruits du monde et frémissant aux moindres sensations intérieures.

Nous allons donc principalement travailler sur les voix pour qu'elles puissent aider le spectateur à reconstruire la chambre de l'enfance, à goûter la *madeleine*, à savourer la rêverie. Comme le livre, nous allons ouvrir sur la nuit puis nous en dégager pour convier la lumière.

Comment le théâtre peut-il donner au spectateur le plaisir solitaire du lecteur, acte au cours duquel il n'a plus de corps mais n'est qu'imagination ?

C'est effectivement le but, le pari et le challenge : offrir ce plaisir solitaire à chacun des spectateurs dans le cocon étonnamment protecteur du groupe et de la salle.

Peut-on dire que votre travail vise à révéler les couleurs fragiles d'un monde perdu en train de se peindre ?

Tout à fait. Nous allons tenter de montrer, de faire entendre, de donner à sentir l'immensité de la sensibilité sollicitée pour que de la nuit, d'une lointaine enfance, puisse émerger un monde enfoui sous les strates de l'existence. Par la mémoire involontaire, c'est tout un univers champêtre qui refera surface par un long, lent, délicat et attentif cheminement intérieur. Un village, son église, les premières fleurs le long des chemins annonçant le printemps, les premières amours qui s'en suivent, les premiers émois... « *...et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.* »

Quelle sont les raisons qui vous poussent à affirmer que Proust est nietzschéen ?

C'est sa radicalité qui me pousse à formuler cela. Son rapport à l'art, tout comme Céline ou Duras. Une radicalité d'écrivain, consistant à se plonger dans la solitude pour faire œuvre. « *On fait le sacrifice de sa vie. L'art est le seul moyen pour révéler ce qu'est la vie* », affirmait Proust. « *On ne peut vivre et écrire* » poursuivait Marguerite Duras. La solitude seule permet de s'arrêter, de s'extraire du mouvement mondain et de se replonger avec délectation dans l'intensité des évocations sollicitées presque à leurs corps défendant.

Vous définissez Proust comme un poète romancier. Quel est le rôle de la poésie dans l'expression de la vérité contenue dans une pensée ou une image du roman ?

Céline et Proust écrivent des romans poétiques, truffés de métaphores et d'allégories. Ils n'ont d'autres choix que de recourir à la poésie pour exprimer le plus sensiblement et le plus précisément possible l'intégrité et l'intégralité de leurs ressentis.

Vous écrivez : « *Céline est un enfant plongé dans un monde coupable. Proust est un épicurien tourmenté, un hédoniste empêché.* » Pourriez-vous commenter ces deux propositions ? De quelle manière ont-elles créé un lien entre ces deux auteurs ?

Leurs mondes sont radicalement étrangers et pourtant criblés de points de rencontre. Céline est traumatisé par la guerre, né dans un univers hostile et passe, sans transition de l'innocence de l'enfance à l'hostilité répugnante du monde.

Proust a été épargné par la misère sordide. C'est un jouisseur de l'instant, un insatiable curieux des sens, mais le désir le tourmente parce qu'il est cadennassé par l'exigence d'écriture. Il n'a d'autres choix que de vivre et de s'en extraire pour raconter. Malgré les divergences des chemins empruntés, la quête est identique : devenir écrivain pour s'affranchir de la nuit et baigner dans la lumière.

CRÉDITS

LE COUPS DROIT LIFTÉ DE MARCEL PROUST

D'APRÈS *DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN* DE MARCEL PROUST

Un spectacle du collectif
LES POSSÉDÉS

Création collective dirigée par

Rodolphe Dana

Avec

Rodolphe Dana, Katja
Hunsinger, Antoine Kahan et
Marie-Hélène Roig

Scénographie

Katrijn Baeten et Saskia
Louwaard

Lumière

Valérie Sigward

« Mais j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret. »

(Extrait de *Du côté de chez Swann.*)

NOTES D'INTENTION

Comment rendre au théâtre l'écriture de Proust ? Entre la lecture et le jeu. La parole et l'interprétation. Le livre s'ouvre sur la nuit. Une insomnie. *Du côté de chez Swann* est un lent et long passage de l'obscurité vers la lumière. Du chaos originel de la vie à l'ordre éclairant de l'esprit qui se souvient. Qui se rappelle. Mais qui se rappelle jusqu'à un certain point. Nous verrons comment la mémoire volontaire, celle motivée par l'esprit, se trouve confrontée à des limites réelles, trop superficielles pour devenir artistiques. Nous travaillerons la matière « involontaire » de la mémoire, celle qui fait que la sensation du souvenir, d'un certain souvenir, nous tombe dessus, sans que l'on ait cherché à le provoquer. L'épisode de la madeleine est en ce sens très significatif. Quel espace pour incarner l'écriture, le style de Proust ? Dans quelle lumière ? Nous travaillerons ces épineuses et passionnantes questions en répétition. Peut-être ne verrons-nous jamais le corps des acteurs, mais n'entendrons que leur voix. Rester sur l'indicible, retrouver le mystère de la lecture, de cette voix qui parle en nous quand nous lisons, car quand nous lisons, nous n'avons plus de corps, nous ne sommes plus qu'imagination.

L'abstraction, la nuit du corps des acteurs et du plateau, pour mieux faire ressentir aux spectateurs, juste par des voix, les couleurs d'un monde en train de se peindre sous leurs yeux. Qu'ils deviennent ce qu'ils entendent : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et Charles Quint...

Le style. La phrase de Proust, ample, souple, sinueuse et dense, truffée de digressions, paraît à certains moments infinie, comme si le souffle poétique de son créateur ne voulait pas prendre sa respiration tant que son image, sa métaphore n'était pas pleinement satisfaisante. Il veut tout dans sa phrase, il veut trop, il ne veut rien laisser, abandonner, il aime trop les mots pour consentir au sacrifice, et puis aussi parce qu'il n'aime rien tant que la précision, alors oui, parfois sa phrase déborde, comme le cours d'une rivière déchaînée, car il veut la vie, de la pensée en marche, en action. Toute la vérité contenue dans une image et une pensée exige une complexité dans son expression que sa poésie adoucit et éclaire. Proust réconcilie l'inconciliable, le concret de la vie et l'abstraction de la poésie. Il métaphorise tout. C'est un poète romancier. Il transcende le concret anodin de la vie en une symphonie poétique à la gloire de tous les sens. C'est en ça que pour moi, il est aussi nietzschéen. Il fait œuvre de tout, de la souffrance, comme de la beauté et de la joie.

La Recherche est l'histoire d'une célébration des joies de l'esprit et des sens. Tous les sens. Proust est un épicurien tourmenté, un hédoniste empêché, qui souffre beaucoup, mais qui va au-delà de sa souffrance, la surpassant, la transcendant pour en faire de l'écriture, du poétique, de l'art.

La réalité ne se forme que dans la mémoire « involontaire ». Sans cela point d'écriture, point d'œuvre. C'est pour ça que nous évoquerons évidemment l'épisode de la « madeleine » qui permet à Proust d'accéder à un passé (qui aurait pu lui rester inaccessible si le hasard n'était pas venu jouer avec sa destinée), un passé donc ouvrant la voie à l'écriture, à la naissance du moins de l'écriture. Le motif est là « *Le temps perdu* » équivalant d'un passé mort que Proust va, au prix de sa vie, ressusciter, fixer à jamais...

LE THÉÂTRE, PRINCIPE ET ILLUSTRATION DU DISCOURS

(...) Ce qui intéresse Proust, c'est le théâtre comme paradigme de la fragmentation et de l'incarnation de l'idée. Dans les commentaires comme dans les métaphores théâtrales, le théâtre apparaît à la fois comme principe et illustration du discours. L'hypotexte de la critique dédouble ce dernier, les citations théâtrales apparaissant alors comme des citations au second degré, de seconde main, et la « recomposition » de l'unité organique de l'œuvre prend un nouveau visage : c'est à partir des idées que Proust tisse une œuvre qui se revêt d'un masque doublement efficace, puisqu'il semble que la métaphore théâtrale dans l'œuvre ne fasse qu'accentuer la dimension contingente et incarnée du discours, alors qu'elle est en réalité le lieu d'une mise en fiction de la théorie qui a pour vocation, et c'est ce que je chercherai à montrer, de retourner à la théorie. À travers la métaphore théâtrale s'élabore un discours dogmatique nouveau, qui part des idées sur le théâtre pour s'ouvrir sur une théorie du style romanesque.

La matérialisation de l'Idée, au théâtre, se fait à l'intérieur du texte, dit ou interprété, et non à travers l'image scénique — « Une œuvre (ou une interprétation) » : Proust n'a de cesse d'affirmer l'équivalence des deux termes. « Phèdre » et « la manière dont disait la Berma », sont deux objets « égaux », deux œuvres à part entière, deux « réalités plus solides ». Proust établit ainsi l'analogie entre l'écriture de la prose et la diction théâtrale. Ce n'en est pas moins le corps, mais spiritualisé, qui sert de comparant au style du romancier, « intégration de l'art du comédien au style » qui, comme l'écrit Anne Henry, « relève d'une initiative théorique magistrale » : le texte de Racine, c'est l'intention du romancier, et son interprétation, c'est le style qui s'épanouit dans l'analogie. Avec cette métaphore du mot-corps — Proust évoque le quelque chose de « rauque » des « derniers mots d'une phrase gaie » —, issue des « commentaires théâtraux », le roman s'apparente aux écrits de Mallarmé sur la danse.

Marie Gil

Extrait de : *Proust et le Théâtre*

LA PLACE DU THÉÂTRE DANS *LA RECHERCHE*

Il suffit de parcourir *La Recherche* pour constater que le théâtre y tient une place fondamentale et ne cesse d'être présent : références directes ou suggérées à des œuvres théâtrales, notamment celles de Racine, et aux personnages d'actrices dont la Berma et Rachel. Mais aussi la vision constante du monde comme un spectacle dont les personnages n'ont de réalité sensible que leur apparence extérieure – voix, gestes, costumes – formant ainsi un théâtre d'ombres que l'art du romancier doit faire apparaître comme tel.

Très tôt, Proust a pratiqué cette observation du monde :

« L'hôtel a l'air d'un décor et on s'y trouve réunis comme à un troisième acte :

Edwards Lantelme sa maîtresse, **Me Edwards** (Natanson) sa dernière femme, séparée d'avec lui, **Natanson** premier mari de Me Edwards **Le docteur Charcot**, premier mari de l'avant-dernière **Me Edwards** (la quatrième dans l'espèce car avant il avait déjà épousé deux Américaines, une Française et une Grecque).

Hier soir le bruit a couru que **Me Edwards** (Natanson) avait tué **Edwards** (*l'Anglais qui d'ailleurs est turc*) mais il n'en était rien, il n'y avait rien eu du tout. » (Lettre de Proust à Reynaldo Hahn, du Grand Hôtel de Cabourg, août 1907)

(...) L'univers romanesque proustien est empli de coups de théâtre, de péripéties, de scènes et de personnages costumés pourvus d'un langage propre à leur rôle.

Le théâtre est en fait une bonne école pour comprendre le réel, précisément parce qu'il se déclare d'emblée double, représentant une histoire fictive qu'un auteur a composée, au moyen de la présence, de la voix et des gestes de corps humains réels, le tout dans un lieu voué au spectacle pour un public à qui il s'adresse. Il affiche son ambigüité.

« *Le premier dîner que M. de Norpois fit à la maison, une année où je jouais encore aux Champs-Élysées, est resté dans ma mémoire parce que [...] ce même jour fut celui où j'allai enfin entendre la Berma, en « matinée », dans Phèdre, et [...] je me rendis compte tout d'un coup, et d'une façon nouvelle, combien les sentiments éveillés en moi par tout ce qui concernait Gilberte Swann et ses parents différaient de ceux que cette même famille faisait éprouver à n'importe quelle autre personne.* »

Extrait : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I

(...) La découverte du théâtre est, dans un premier temps, comme il est de règle dans *La Recherche* pour tout événement précédé d'une attente, une déception. Le texte tisse tout au long du roman des liens entre les situations du héros et le théâtre racinien : Albertine vue en Esther, « *fugitive parce que reine* » ou en Hippolyte, mourant d'une chute de cheval, et le héros lui-même se voyant en Phèdre.

(...) La représentation théâtrale implique le jeu des acteurs, la mise en scène et la présence d'un public. La compréhension progresse au fil des

expériences, les actrices sont vues à la fois dans le déroulement de leur carrière et dans leur vie propre, comme des êtres totalement différents de ce qu'elles deviennent dans le travail (ce qui est aussi le cas des écrivains, des peintres et des musiciens). Si elles ont du génie, comme la Berma, leur jeu devient un art véritable : les autres acteurs laissent voir, tout en s'efforçant de jouer bien, que leur corps, étranger au rôle, continue « *d'exprimer l'insignifiance de leur vie de tous les jours* ».

Extrait : *Le Côté de Guermantes*.

La Berma, elle, s'est entièrement assimilée à son rôle par un travail continu devenu imperceptible. Son interprétation « *était autour de l'œuvre, une seconde œuvre, vivifiée aussi par le génie* ». Les spectateurs, inversement, sont les parasites du spectacle. Ils sont, le plus souvent, incultes et plus intéressés par la salle que par la scène. Sujets à la contagion de foule, ils applaudissent sans rien comprendre, ou conspuent les acteurs sous l'influence d'une cabale. Mais ils peuvent donner de magnifiques représentations, comme dans la scène brillante et célèbre des baignoires de l'Opéra, peuplées de merveilleuses ondines princières.

La personne sociale ôte son masque quand elle ne se sait pas observée. La scène de *Montjouvain* est l'une des plus terribles de ces spectacles dérobés. La scène est dessinée comme telle, vue d'une fenêtre entrouverte et dans la nuit tombante, une jeune fille en grand deuil la prépare dans la lumière du salon. Tout indique le spectacle, du cadrage de la fenêtre à la fermeture des volets, comme un rideau de théâtre quand on atteint l'apogée. La scène est probablement répétée pour « *des profanations rituelles* » et destinée à un spectateur virtuellement présent, le père. Il s'agit d'aller « *au bout de la cruauté* ». Vu de près et très attentivement, cela ressemble à un épisode mélodramatique digne du théâtre de boulevard : une vraie cruauté ne s'exhibe pas, elle se voile. Le jeune homme n'a pas surpris des relations intimes, mais un jeu révélant en vérité la nature profondément vertueuse de l'actrice qui assimile ses désirs au mal et croit que le plaisir qu'elle attend ne peut être porté que par une conduite scélérate.

(...) La théâtralisation du monde social atteint son sommet dans le dernier acte, la matinée chez la princesse de Guermantes. Le Temps, en *deus ex machina*, fait apparaître simultanément la fragilité de tout vivant et la permanence intérieure du souvenir involontaire qui ne peut se manifester que dans l'art. La mort est omniprésente dans le lent déroulement de la péripétie finale où va disparaître le héros que remplace l'écrivain naissant. Dans les suites des scènes de la réception surgit une scène extérieure et simultanée, le repas funéraire chez la Berma, « *Phèdre ou la mort, on ne savait trop laquelle des deux c'était* », marquant comme un sceau la supériorité de l'actrice mourante sur sa rivale Rachel qui triomphe dans le monde éphémère, tandis que l'a déjà quittée celle qui a fait revivre les vers de Racine. La réception où Rachel récite des vers apparaît tout entière comme une « *féerie* » où l'on voit, de tableau en tableau, « *le bébé devenir adolescent, homme mûr, et se courber vers la tombe* » : tout ce « *bal de tête* » est montré en termes propres au théâtre : « *grimés* », « *travestis* », déguisés d'une « *perruque* » ou d'une « *barbe postiche de laine blanche* », les acteurs « *semblent* », « *ont l'air* » d'incarner « *un moribond-bouffé* », de jouer dans un guignol. Comme un acteur change de nom, de rôle, d'apparence et de langage, tout être vivant est sujet à transformations physiques et morales, toute société aussi, seul l'art peut permettre une survie à un monde

éphémère que l'artiste a gardé dans sa mémoire d'enfant rêveur.

(...) Le devoir de l'écrivain est de « *traduire le livre intérieur* », non pas raconter sa vie, mais écrire les impressions et les sentiments éprouvés au spectacle du monde et conservés dans sa mémoire. « *Toutes mes conversations avec mes camarades portaient sur ces acteurs dont l'art, bien qu'il me fût encore inconnu, était la première forme, entre toutes celles qu'il revêt, sous laquelle se laissait pressentir par moi, l'Art.* »

La leçon est paradoxale en ce que le monde devient entièrement théâtral et que l'aspect réel de ce monde est donc fait « *de cent masques qu'il convient d'attacher à un même visage* » et doit être représenté « *non pas au-dehors mais au-dedans de nous* », avec les variations du « *ciel moral, selon les différences de pression de notre sensibilité* ». Ainsi peut se faire entendre le temps, celui « *des années passées non séparées de nous* », dont le poids s'alourdit jusqu'à la mort qui l'efface. Un livre ne contient pas de vérités, il offre au lecteur des lunettes pour lire le monde autrement.

Anne Chevalier

Extrait de : *Théâtre et roman À la recherche du temps perdu*

Lire l'intégralité : <http://www.reseau-canope.fr/presence-litterature/dossiers-auteurs/proust/theatre-et-roman.html>