

***Clôture de l'amour* de Pascal Rambert,  
entre héritage classique  
et crise contemporaine**



Travail de Bachelor - Mémoire écrit

Mai 2013

Sarah-Lise Salomon Maufroy – Promotion F

*Les mots qui vont surgir savent de nous  
ce que nous ignorons d'eux.*

René Char

*Seul peut se dire contemporain celui  
qui ne se laisse pas aveugler par les  
lumières du siècle et parvient à saisir  
en elle la part de l'ombre, leur sombre  
intimité. [...] Pourquoi le fait de réussir  
à percevoir les ténèbres qui émanent de  
l'époque devrait-il nous intéresser ?  
[...] le contemporain est celui qui  
perçoit l'obscurité de son temps comme  
une affaire qui le regarde et n'a de  
cesse de l'interpeller, quelque chose  
qui, plus que toute lumière, est  
directement et singulièrement tourné  
vers lui. Contemporain est celui qui  
reçoit en plein visage le faisceau de  
ténèbres qui provient de son temps.*

Girorgio Agamben,  
*Qu'est-ce que le Contemporain ?*

## **RESUME :**

Ce mémoire est une traversée de *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert. S'appuyant principalement sur le texte et la mise en scène de cette pièce, la réflexion et l'analyse ont permis de développer un questionnement autour des thèmes du couple amoureux et du théâtre contemporains. Héritiers de codes et de conventions encrés dans la société depuis plusieurs siècles, ces deux sujets vont se fondre l'un dans l'autre pour mettre en exergue la contemporanéité de cette pièce.

## **REMERCIEMENTS :**

Je tiens par ces quelques lignes à remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidée durant mon travail de recherche et la rédaction de ce mémoire : Rita Freda pour sa disponibilité, ses conseils et suggestions, Christophe Jaquet, bibliothécaire à la HETSR, pour nos discussions et recherches passionnantes et passionnées, Cédric Leproust et Elie Grappe pour leurs relectures attentives, leurs idées lumineuses, leur patience et leur aide, Hélène Mallah, Thibault Pasquier, Alexandra Maufroy, Francis et Annette Salomon, ainsi que mes amis pour leur soutien, leur réconfort, leurs encouragements et leur amour, le Théâtre de Gennevilliers pour m'avoir confié la captation du spectacle, Frédéric Plazy, directeur de la HETSR, Delphine Rosay et la Promo F...



Audrey Bonnet et Stanislas Nordey.

*Clôture de l'amour.*

De Pascal Rambert, Juillet 2011, Festival d'Avignon.

© Marc Domage

# SOMMAIRE

Introduction.....	7
<b>I. Entre amour, désamour et renoncement</b>	
1. Une rupture ordinaire dans une crise contemporaine.....	12
2. « Nous » : de l'héritage à l'effondrement d'un mythe.....	17
3. Un hommage à <i>Bérénice</i> de Racine ?.....	23
4. Une nouvelle forme de dialogue pour un débat intérieur.....	26
<b>II. La mise à mort d'un amour mis en scène</b>	
1. Un texte qui brouille les pistes.....	31
2. La scène d'un « théâtre dans le théâtre ».....	36
3. Les corps détruits de l'amour.....	44
4. L'amour est un langage qui tue, la déflagration des mots.....	48
Conclusion.....	55
Annexes.....	56
Annexe 1 : Entretien avec Stanislas Nordey.....	57
Annexe 2 : Paroles de la chanson <i>Happe</i> d'Alain Bashung.....	62
Annexe 3 : Photos du spectacle.....	63
Annexe 4 : Schémas illustratifs de la scénographie de <i>Clôture de l'amour</i> .....	68
Bibliographie.....	69

## Introduction

Au cours de ma troisième année d'études à La Manufacture, j'ai à plusieurs reprises été particulièrement questionnée par ma ferveur à mettre la poésie des mots en avant – tant dans leurs formes et leur musicalité que dans les sens infinis qu'ils peuvent faire parvenir. Trois expériences, personnellement majeures dans mon cursus, ont marqué ma recherche : tout d'abord lors de ma rencontre en décembre 2012 avec Franck Vercruyssen, comédien et membre fondateur du collectif belge TG-Stan. Celui-ci nous proposait de nous saisir chacun d'un texte que nous aimions tant que nous voudrions remercier l'auteur d'avoir écrit ce que nous ressentions si fort. Durant le stage il nous répétait à plusieurs reprises que ce n'est pas parce que nous montrons, dans notre jeu, l'amour que l'on a pour notre texte qu'il sera mieux servi, mieux transmis. J'entends ici une façon de dire qu'il n'y a pas besoin de montrer sans cesse que l'on aime ce que l'on dit puisque le simple fait d'avoir choisi de défendre un texte suffit à lui donner la légitimité d'être partagé. Cette réflexion s'est révélée très importante durant deux stages consécutifs, l'un en janvier 2013 avec Gian-Manuel Rau, metteur en scène suisse, l'autre en février avec Philippe Saire, chorégraphe suisse ayant suivi ma promotion durant quasiment nos trois ans de formation. Sans se concerter, les deux intervenants ont relevé que mon rapport aux mots débordait sur mon jeu et qu'au lieu de le servir, cette quasi-sacralisation empêchait la liberté du verbe. Ces remarques rejoignaient une de mes plus grandes exigences sur scène : parvenir à transmettre au public la poésie de la combinaison des mots et les sens multiples qu'ils peuvent contenir.

Parallèlement à mon parcours de comédienne, j'ai à plusieurs reprises tenté de plonger dans les méandres des sentiments humains en mettant en scène des textes dramatiques de ma propre production. En 2007, je cherchais à dessiner dans *Zoo de sexes parisiens*<sup>1</sup>, quelques archétypes d'êtres en quête d'eux-mêmes, à travers leurs rencontres quotidiennes et intimes : entre autres « Celle qui veut », « Celle qui ne veut pas », « Celui qui ne sait pas ce qu'il veut ». Rencontres qui se décideront amours passionnées ou simples passades, laissant place parfois à une plus grande solitude. Pour la première fois, je pouvais explorer à travers ma vision et mon expérience personnelles

<sup>1</sup> Sarah-Lise Salomon Maufroy, *Zoo de sexes parisiens*, La Rochelle, ALNA éditions, 2008.

et présentes, les thèmes qui me questionnaient alors : le quotidien, l'amour et l'intime. Dans *Onze bouches et un roi*<sup>2</sup>, écrite en 2010, onze femme de, toutes générations questionnaient l'intérêt ou non de l'union officielle entre un homme et une femme. Le jour du mariage de l'une d'elles, le futur marié se cache à l'endroit précis de tous les babils – dans les WC pour dames, à la fois spectateur illégitime et sujet même de l'intrigue – afin de mieux connaître les pensées de ces figures féminines sans gêne. Durant l'été 2011, après un an de formation à la Manufacture, j'ai eu l'occasion de mettre en scène mon dernier texte : *137, ou presque. Les Lettres*<sup>3</sup>. Je trouvais dans les échanges épistolaires, une autre façon de communiquer entre les êtres qu'à travers les classiques dialogues dramatiques entre des dits personnages. Le thème de l'amour avait à lui toute une partie consacrée, mais ce thème restait présent dans tous les autres groupes de lettres, que ce soient celles du voyage par exemple, celles de la maladie ou encore celles de l'insomnie.

Ce sujet récurrent donnait cependant objet à des questions sur la raison de mon besoin d'écrire toujours autour de ce thème et particulièrement pour la scène. Comment et pourquoi sans cesse tenter de ré-explore un sujet déjà abordé sous toutes ses coutures par tous les arts, étudié et analysé par toutes les sciences humaines et sociales ? Le couple amoureux, dans cette micro-société qu'il forme, peut-il se faire témoin de l'évolution du monde ? N'y a-t-il pas des sujets plus vitaux à traiter ? En quoi le poème dramatique peut-il revisiter un sujet aussi quotidien et intime ? Peut-il encore questionner l'humain dans sa globalité ? « Il n'y a rien à dire de l'amour en général. La question c'est la différence entre qui et quoi. Est-ce que l'amour est l'amour de quelqu'un ou l'amour de quelque(s) chose(s), chez ce quelqu'un ?<sup>4</sup> » questionne Jacques Derrida, philosophe français contemporain. Quel sujet riche et impérissable que celui de l'amour. Si vaste et indéfinissable. Qu'aimons-nous quand on aime ? La singularité même de l'autre ou ses qualités ? Qui aime-t-on ? Qu'est-ce que l'amour ? Aimons-nous ? Pourquoi ? Comment aimer et comment être aimé ? Sans cesse le monde y cherche un sens, et l'amour sous toutes ses formes apparaît partout dans le quotidien.

A l'heure des sites internet de rencontres amoureuses, à l'heure du tout jetable, du

---

<sup>2</sup> Sarah-Lise Salomon Maufroy, *Onze bouches et un roi*, La Rochelle, ALNA éditions, 2010.

<sup>3</sup> Sarah-Lise Salomon Maufroy, *137, ou presque. Les Lettres*, tapuscrit inédit, 2011.

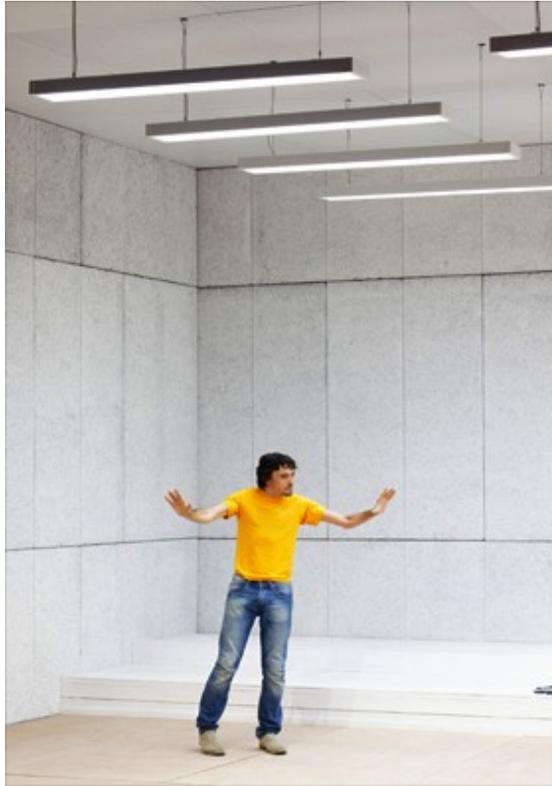
<sup>4</sup> Jacques Derrida, « *Entrevue sur l'amour* », <http://www.youtube.com/watch?v=-Wa0OxR5ZX8>, consulté le 08/01/2013.

périssable et de l'expéditif, s'il faut quelques mots pour démarrer une histoire d'amour, il n'en faut pas plus pour y mettre terme. Mais quelles qu'en soient les formes qu'il prend, l'amour reste aujourd'hui au centre des préoccupations de l'Homme et le questionne sans cesse sur sa condition d'être mortel et solitaire. Il cherche encore en l'amour : passion, éternité, vérité et vertiges. Cependant, nous vivons actuellement dans une société basée sur l'individualisme, la consommation et la productivité, et dans laquelle le divertissement a pris une place essentielle dans notre quotidien. L'amour souvent, s'aligne presque au rang des loisirs, classés parmi, voire en deçà, de la réussite professionnelle et sociale. On oublie trop souvent que sans le désir et le besoin de l'autre, l'espèce humaine serait sans doute vouée à sa propre extinction, et qu'il ne s'agit pas là uniquement de plaisir – même s'il est souhaitable que l'amour soit vécu comme une expérience heureuse et plaisante. Le cinéma, la télévision et la littérature actuels banalisent très souvent ce thème. Pourquoi, en tant qu'artistes, nous ne nous aventurons pas plus profondément dans les turbulences amoureuses ? Par peur d'être mis face à notre condition d'être solitaire et mortel ? Est-ce si compliqué de parler avec intelligence et qualité du sujet qui nous à fait naître ?

Lorsque j'ai découvert en novembre 2011 au théâtre du Grütli à Genève, *Clôture de l'amour*, spectacle écrit et mis en scène par Pascal Rambert, j'ai eu le sentiment de rencontrer un théâtre qui réunissait les centres d'intérêts que sont les miens : la Poésie des mots, l'Homme et l'Amour. L'auteur crée ici, avec les mots du quotidien, une langue à la fois crue et poétique et met en scène la violente rupture amoureuse entre un homme et une femme, Stan et Audrey. Cette rupture permet de questionner à la fois l'amour lui-même, son évolution au fil des siècles, ce qu'il est, s'il existe réellement, concrètement, et en vient à interroger l'être humain sur sa condition d'être vivant, dans sa façon d'appréhender sa solitude, le temps qui passe, sa manière d'exister face au monde, et va même jusqu'à le confronter à sa propre mort. *Clôture de l'amour* est également une œuvre qui questionne le théâtre contemporain occidental: Pascal Rambert crée une oeuvre dans laquelle les mots ont une place essentielle : un théâtre de la parole. Pour se faire, il use de codes établis depuis plusieurs siècles et revisite à la fois les fondements de l'art dramatique ainsi que les fonctionnements du couple amoureux. Bien que ce duo formé par Stan et Audrey représente un couple « classique », hétérosexuel, il n'est pas

question ici d'interroger les genres et leurs réactions face à la séparation amoureuse. Dans ce sens, je ne m'aventurerai pas à faire de parallèle entre les réactions féminines ou masculines dans la séparation.

En prolongement aux interrogations relatives à mon parcours d'auteure, ainsi qu'à ma pratique du plateau en tant que comédienne, je propose une immersion dans le texte et la mise en scène de *Clôture de l'amour* afin de questionner : En quoi et comment un sujet aussi commun que celui du couple amoureux peut-il renouveler l'art dramatique contemporain ? Je dirigerai mon travail de recherche sur les façons que Pascal Rambert a de se saisir de cette thématique dans sa pièce : Pourquoi et comment se saisit-il de ce thème ? Comment met-il en mots et en scène cette problématique dans sa pièce ? Quels moyens utilise-t-il ici pour faire naître l'amour dans la mise à mort d'elle-même ? Comment rend-il contemporain un thème maintes fois revisité ? Et comment dépasse-t-il le sens premier d'une histoire d'amour pour questionner le théâtre ? A travers cette thématique du couple en situation de rupture, il s'agira en premier lieu d'observer les procédés mis en place dans le poème dramatique, interrogeant ainsi l'individu dans l'amour contemporain occidental. Dans un second temps, une exploration de la mise en scène permettra d'analyser comment Pascal Rambert met en jeu et détourne des conventions et codes théâtraux pour revisiter l'art de la scène.



Stanislas Nordey.

*Clôture de l'amour.*

De Pascal Rambert, Juillet 2011, Festival d'Avignon.

© Christophe Raynaud de Lage

# I. Entre amour, désamour et renoncement

## 1. Une rupture ordinaire dans une crise contemporaine

Pascal Rambert engendre un couple contemporain apparemment ordinaire auquel les spectateurs peuvent facilement s'identifier. Stan et Audrey sont deux quadragénaires issus de la classe moyenne. En couple depuis plusieurs années, peut-être mariés, ils ont trois enfants et habitent ensemble. Puisqu'on ne peut jamais mieux parler de l'amour que dans sa rupture – comme on ne parle jamais mieux de la vie que face à la mort – l'auteur les fait se rencontrer lors d'un moment de crise. Le sujet trouve ainsi sa formation dans son antithèse, et c'est ce que fait Pascal Rambert dans *Clôture de l'amour*. C'est Stan qui parle en premier :

*je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête*<sup>5</sup>

D'entrée de jeu, il annonce la rupture, toisant sa partenaire, la figeant sur place et ne lui laissant ni le temps ni le choix de parler en premier. Comme un vol de la parole, cette première élocution annonce un irrépressible besoin de parler, de dire ce qui transpire de son âme. Impossible à contenir, ça doit venir maintenant. Dès lors, c'est sa parole qui agit, jaillissant violemment. Stan fixe ici et seul le sujet de cette rencontre de façon extrêmement soudaine et sans préméditation apparente. Tout pourrait s'arrêter là, après cette première phrase scindante. Mais cette entrée en matière n'est que le début du cheminement d'une longue réflexion à haute voix vers ce désamour dont il semble se persuader au fur et à mesure qu'il parle. Stan cherche ses mots, les mots justes, pour déconstruire cet amour et en justifier l'extinction tout au long de son discours. Il cherche à dire à Audrey un

*je ne t'aime plus  
[...] je te quitte  
je pars*<sup>6</sup>

qu'il ne formulera que très tard dans son discours, à cinq pages de la fin – sachant qu'il

<sup>5</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 9.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 45.

en aura dit quarante et une en tout, soit près de soixante minutes de parole sans interruption en situation de représentation.

Cette rupture, Stan va jusqu'à lui donner le nom de « guerre »<sup>7</sup>, mot qui l'encourage à prononcer le premier « c'est fini »<sup>8</sup>. En effet, cette séparation l'amène à déclarer une bataille cinglante contre le désir physique qu'il a eu pour Audrey. Allant jusqu'à dénigrer ce corps et cet esprit, ce regard qu'il a chéris, il la déclare à présent chair morte pour lui, cadavre. Il en vient à être dégoûté jusqu'à dire que « l'amour est une secte »<sup>9</sup>. C'est ici qu'il prononce la séparation claire des corps amoureux par un fatal :

*je n'ai plus de désir pour toi*<sup>10</sup>

Et puis bien plus tard, il lui demandera expressément

*d'envisager  
clairement  
le fait de ne plus être aimée par moi*<sup>11</sup>

Enfin, quatre pages avant de faire silence, il revient sur le fait que leurs corps vont se séparer. Pas de possible retour en arrière, il n'y a plus rien à réfléchir. Il annonce enfin qu'il va partir par des répétitions de

*voilà, c'est fini*<sup>12</sup>

*je vais partir, je pars*<sup>13</sup>

*je m'en vais*<sup>14</sup>

comme s'il tentait de s'encourager lui-même, comme si c'était juste son départ physique du lieu dans lequel lui et Audrey se trouvent qui fait que le couple est séparé.

---

<sup>7</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 21.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

Face à lui, Audrey est là depuis le début, silencieuse, écoutant et entendant jusque dans sa chair chaque argument de l'homme avec lequel elle partageait sa vie. La jeune femme était jusqu'alors un corps qui reçoit, souffrant la violente rupture qui lui est imposée. « Après cette heure de silence, il y a le flot de parole [qui] se déverse et nous emmène, [...] on peut s'y engouffrer tout entier, sans rien préméditer, [...] les choses se profilent à mesure que les mots sont prononcés »<sup>15</sup>, témoigne Audrey Bonnet. Si Stan était d'abord celui qui parle pour décider de la fin de cet amour, elle prend sa place, tant dans l'espace que dans la parole pour lui répondre. Elle commence

*tu as fini  
tu as tout dit  
et c'est bien  
j'ai tout entendu  
tout  
mais tu ne vas pas reculer  
tu ne vas pas faire quelques pas en arrière  
tu ne vas pas saisir la poignée de la porte  
tu ne vas pas ouvrir la porte et sortir Stan  
tout cela ne va pas se passer ainsi  
tout cela ne vas pas être unilatéral*<sup>16</sup>

Audrey reprend quasiment point par point les injonctions de Stan, tentant de se persuader elle-même et d'accepter qu'il ne l'aime plus et qu'ainsi elle devra se résoudre à ne plus l'aimer non-plus. Elle dresse dans un premier temps un bilan de son état moral, psychique et physique : c'est une femme vidée, brisée et sans mots qui s'avance pour constater l'humiliation à laquelle elle vient d'être soumise. Elle voudrait rendre compte de ce qu'elle vient de recevoir, d'encaisser, mais son incrédulité face à sa méconnaissance de cet homme qu'elle croyait si bien comprendre dominant presque. Pour ne pas perdre le contrôle, il lui faudra alors suivre la tactique qu'il a mis en œuvre contre leur amour : l'attaque. Elle déclare donc que ce n'est pas se défendre qu'elle va faire, mais plutôt lui rendre la pareille. Elle va riposter, certes, mais elle se positionne en fière guerrière, acceptant la douleur et la mise à mort de leur amour. Un proverbe martial attribué à Myamoto Musashi dit que « d'une façon générale, la voie du guerrier c'est l'acceptation de la mort ».

---

<sup>15</sup> Eve Beauvallet, « La Reine se meurt », *Mouvement.net*, <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/la-reine-se-meurt>, consulté le 04/04/2013.

<sup>16</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 51.

Voici donc le temps de l'acceptation réelle de cette rupture. Après avoir retracé et repris les mots de Stan qui déconstruisait leur duo, Audrey ne s'avouera pas vaincue. Elle déclarera finalement son refus de se battre, renonçant à une bataille contre un désamour déjà construit :

*je ne vais pas faire la guerre à la baïonnette  
je ne veux pas de ta guerre à la baïonnette*<sup>17</sup>

Promettant l'éloignement des corps amoureux pour mourir dans la solitude du réel, elle prononcera à son tour les fatals et sans retour

*c'est fini*<sup>18</sup>

*il faut nous séparer*<sup>19</sup>

Il y a ici quelque chose du consentement mutuel, de l'accord tacite pour une fin de leur amour, une résiliation, résignation. Accepter que les derniers liens qui les uniront seront les souvenirs, et peut-être le travail. Ainsi, Audrey ne se bat pas contre Stan, mais renonce à son amour pour lui, pour le duo qu'ils formaient, questionnant ainsi la petite communauté que forme déjà un couple.

Pascal Rambert se saisit du thème du couple amoureux dans notre société occidentale pour en questionner l'état et met ici en scène ce qu'André Comte-Sponville, philosophe contemporain, appelle, dans *Le sexe ni la mort*<sup>20</sup>, un essai sur l'amour et la sexualité, « la crise du couple ». Il constate :

*Les médias, depuis quelques décennies, nous parlent d'une « crise du couple » qui ne cesserait de s'aggraver. Le constat n'est pas sans pertinence : la proportion de célibataires ou de familles monoparentales n'a jamais été aussi élevée, ni le nombre de divorces ou de séparations.*<sup>21</sup>

Si jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle nombre d'hommes et de femmes étaient parfois contraints de subir jusqu'à la mort une sorte d'enfer conjugal, la séparation et le divorce

<sup>17</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 80.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>20</sup> André Comte-Sponville, *Le Sexe ni la mort*, Paris, Albin Michel, 2012.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 324.

ont permis d'y trouver une autre issue. André Comte-Sponville développe l'idée que la banalisation de cet acte dans le monde occidental contemporain n'est donc au départ pas un échec. Il a permis un accès à la laïcité, un accroissement de la liberté individuelle et a offert une ouverture vers une possibilité d'égalité homme-femme. Les mariages étant à présent des unions librement consenties et d'amour, il semble légitime que quand on n'aime plus, on se quitte. Cependant André Comte-Sponville soulève une réflexion. Aujourd'hui notre espérance de vie est plus longue qu'auparavant, le couple est ainsi mis face à une nouvelle donnée : celle du temps. Reste à l'homme le défi de réinventer l'amour pour pouvoir le faire durer en passant : « de l'amour-passion à l'amour-action [...], de l'envie de prendre à la joie de donner, de bâtir <sup>22</sup> ». S'il n'y parvient pas, la rupture s'annonce bien toute fois comme un échec.

C'est cette phase de la défaite amoureuse du couple Stan-Audrey que Pascal Rambert revisite dans *Clôture de l'amour*. Il met en avant le fait que nos contemporains sont devenus des produits de consommation, même en amour. Stan, le personnage masculin de la pièce, évoque dans son discours que sa partenaire et lui sont :

*comme des objets des ordinateurs portables  
des téléphones portables  
oui des téléphones portables Audrey  
pensés pour une durée d'utilisation courte du jetable  
qu'il y ait du turnover  
nous sommes des appareils amoureux sophistiqués à programmation courte*<sup>23</sup>

L'interchangeabilité en amour évoque ainsi l'obsolescence programmée. Cet « ensemble des techniques visant à réduire la durée de vie ou d'utilisation d'un produit afin d'en augmenter le taux de remplacement <sup>24</sup> » semble s'être étendu aux rapports humains. Oui, aujourd'hui même les amoureux peuvent devenir des marchandises, des produits remplaçables dans un monde de consommation. Ainsi la liberté du choix, ce pouvoir qui a été acquis durant le siècle dernier, s'avère finalement être une nouvelle difficulté : comment et pourquoi durer ? Comment continuer à chercher et à réparer ou reconstruire dans une société moderne libérée des contraintes morales jadis établies ? La conséquence de cette évolution révèle une difficulté à vivre avec ce que l'on a, donc à

<sup>22</sup> André Comte-Sponville, *Le Sexe ni la mort*, op.cit., p. 326.

<sup>23</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 24.

<sup>24</sup> « Obsolescence programmée » in [http://fr.wikipedia.org/wiki/Obsolescence\\_programmée](http://fr.wikipedia.org/wiki/Obsolescence_programmée) , consulté le 06/04/2013.

vivre ensemble. Il semble que *Clôture de l'amour* questionne l'individualisme présent depuis plusieurs décennies, voire plusieurs siècles :

*[C]onception politique, sociale et morale qui tend à privilégier les droits, les intérêts et la valeur d'un individu par rapport à ceux du groupe. Il prône l'autonomie individuelle face aux diverses institutions sociales et politiques qui exercent sur lui certaines règles. Il s'oppose ainsi à l'obligation du groupe envers lequel l'individu a des devoirs.<sup>25</sup>*

Ceci évoque ainsi une recherche d'identité à l'intérieur de ce « nous » que forme tout groupe d'individus, le couple en représentant déjà une configuration.

## 2. « Nous » : de l'héritage à l'effondrement d'un mythe

Bien qu'on ne puisse parler de l'amour en général car à chaque situation de couple c'en est une nouvelle forme qui naît, il reste néanmoins que l'amour, c'est d'abord un mot. Dans la langue française, aussi doux et appréciable que puisse être le terme lui-même, « aimer » signifie beaucoup de choses : par exemple, on peut aimer un met, aimer pratiquer une activité, aimer la philosophie, l'art, et on peut aimer ses parents, ses amis, s'aimer soi-même ou encore aimer l'homme ou la femme dont on est amoureux. « Combien d'amours différents, pour combien d'objets différents ! »<sup>26</sup> dit André Comte-Sponville. Et il y a aussi les différentes façons et les degrés d'amours : affection, tendresse, désir, adoration, passion, etc. Dans *Clôture de l'Amour*, quand Stan prend la parole, il est difficile pour lui de donner un nom à ce à quoi il vient mettre fin. Il n'utilise aucun de ces termes et encore moins celui d'amour, il parle de « ça ». Tout en cherchant ses mots, en passant par « cette chose », par « ce truc », il en vient par définir tout cela par la conjonction de coordination « et », une passerelle qui lie le « toi et moi » qui fait naître les mots « on » et « nous ». Audrey sera d'ailleurs en accord avec ce terme : la formulation du « nous », c'est le début de l'amour, la naissance d'une passion. Les grecs anciens à l'époque de Platon utilisaient trois mots pour désigner trois types d'amours différents : *Philia* pour l'amour d'amitié, *Agape* pour l'amour divin et *Eros* pour l'amour passion. Notons qu'il ne faut pas confondre cet *Eros* avec la sexualité comme on pourrait le faire de nos jours, notamment à cause des dérivations du terme

<sup>25</sup> « Individualisme » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Individualisme>, consulté le 05/05/2013.

<sup>26</sup> André Comte-Sponville, *Le sexe ni la mort, op.cit.*, p. 37.

qui ont donné « érotique » ou « érogène ». Non, cet amour passion, c'est justement la fusion entre le « toi » et le « moi ». C'est donc cet *Eros* qui est mis en scène dans *Clôture de l'amour*. Audrey se remémore ce moment :

*[...] pas toi si chez moi chez moi pourquoi parce que chez toi c'est bien non chez toi c'est bien chez nous c'est toi qui l'as dit non c'est toi qui l'as dit on va chez nous alors oui tu as dit chez nous c'est la première fois que tu dis chez nous oui je dis nous chez nous maintenant je m'entends dire nous chez nous c'est juste oui c'est juste alors c'est bien oui c'est super nous fait des enfants, donc oui nous fera des enfants combien on s'en fout autant qu'on voudra faire des enfants oui nous voudra faire des enfants nous veut faire des enfants ok nous veut c'est génial alors oui c'est génial tu m'aimes je t'aime c'est génial alors nous c'est génial [...]*<sup>27</sup>

Lorsqu'elle revient sur ce merveilleux souvenir, elle en vient à faire se confondre ces « je » et « tu » qui constituent l'identité de chacun dans un « nous », comme si les deux premiers étaient épuisés d'être dans la dualité, qu'il fallait ne faire plus qu'un. La joie de cette fusion, ce bonheur d'un « 1+1=1 » me rappelle un mythe qui marque encore inconsciemment notre époque : celui que développe Platon dans son *Banquet* à travers le *Discours d'Aristophane*. Ce dernier raconte que dans un temps avant le temps vécurent des êtres humains qui étaient doubles : ils avaient deux visages, un devant et un derrière, quatre bras et quatre jambes, deux sexes. Ceux-ci étaient collés par le dos et étaient une unité parfaite, dotés d'une force et d'une intelligence doubles aux nôtres (grâce à leurs deux cerveaux). Cependant, un jour qu'ils voulurent monter sur l'Olympe pour s'en prendre aux dieux, Zeus décida – plutôt que de les exterminer définitivement – de punir ces êtres en les coupant en deux. Par ce dédoublement, cette unité perdue, la « mort de cette belle complétude originelle », le Dieu de l'Olympe voua la race humaine à la solitude, éternellement destinée à chercher sa moitié. Cette joie première de la fusion amoureuse que l'on observe dans le couple Stan-Audrey pourrait être éclairée par ces mots d'André Comte-Sponville :

*Cette joie, ce bonheur, cet enthousiasme, cette complétude retrouvée, c'est ce qu'on appelle l'amour (éros). Lui seul, explique Aristophane, est capable de « fondre deux êtres en un seul et de guérir la nature humaine ». La guérir de quoi ? De cette amputation de soi, qui est soi. De la séparation, de l'incomplétude, de la solitude. Aristophane continue : « Quand donc un homme*

---

<sup>27</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op.cit., p. 71.

*[...] rencontre celui-là même qui est sa moitié, c'est un prodige que les transports de tendresse, de confiance et d'amour dont ils sont saisis ; il ne voudraient plus se séparer, ne fût-ce qu'un instant ! » Ce qu'ils désirent ? « Se fondre le plus possible l'un avec l'autre en un même être, de façon à ne se quitter l'un l'autre ni le jour ni la nuit », au point de ne plus faire qu'un, et dans cette vie et après la mort. Voilà ce qu'est l'amour : le désir de « s'unir avec l'être aimé, de se fondre en lui, de façon à ne faire qu'un seul être au lieu de deux »<sup>28</sup>.*

Ce serait donc le mot « nous » qui a fait des deux êtres que sont Stan et Audrey une seule et unique personne.

Cependant, cette séparation mise en scène dans *Clôture de l'amour* questionne cette unité apparemment totale. Stan impose la rupture, entre autre, parce qu'il a besoin d'espace, il se sent prisonnier, l'amour lui est devenu une « clôture », un filet dans lequel il se sent piégé, cette situation d'être deux, la toile tissée par le regard et les pensées de l'autre ne lui conviennent plus :

*je suis prisonnier  
voilà  
clairement prisonnier  
imagine un filet  
une toile  
voilà imagine un filet un grand filet  
[...]  
fais-le apparaître devant le yeux en grand  
en très grand  
tu peux le lancer dans la pièce  
l'ouvrir  
le faire apparaître d'ici à là et d'ici jusqu'au plafond  
et le maintenir ouvert  
eh bien voilà je suis dedans  
précisément au centre  
et je n'en peux plus  
je n'en peux plus Audrey  
je n'en peux plus  
je suis dans le filet dans la toile et cette situation je  
ne la désire plus  
je suis assigné et je n'ai plus envie d'être assigné  
je suis dans ton regard et je n'ai plus envie d'être  
dans ton regard  
dans ce qu'il y a dans ton regard  
dans ce qu'il y a derrière ton regard<sup>29</sup>*

<sup>28</sup> André Comte-Sponville, *Le sexe ni la mort*, op.cit., pp. 46-47.

<sup>29</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op.cit., pp. 14-15.

Ici, on perçoit une sensation d'étouffement de sa part, un retentissant besoin de liberté. Stan veut sortir de ce mythe du « 1+1=1 ».

*Le couple d'aujourd'hui constitue davantage une association entre deux personnes qu'une unité en soi. Chacun veut bien vivre en couple, mais personne ne veut abdiquer sa liberté. Chacun veut bien s'engager, mais plus personne n'accepte d'être envahi. « Je t'aime, mais je ne veux pas me perdre en toi. », « Je nous aime, mais j'existe en dehors de nous. » Ni l'un ni l'autre ne veulent monter dans le bateau de l'autre et se laisser conduire par l'autre. La structure conjugale devient donc trinitaire.<sup>30</sup>*

Le « nous » n'est donc plus l'unité parfaite des deux moitiés que sont les amoureux l'un pour l'autre. C'est une troisième « identité », un « 1+1=3 ». Ainsi, plutôt que de se séparer définitivement d'Audrey, Stan déclare préférer « reparamétrer »<sup>31</sup> cette unité qu'ils constituaient. Il faut re-réfléchir à leur relation, en changer les codes pour s'échapper du mythe et retrouver une identité propre à soi.

Stan et Audrey sont artistes de la scène et travaillent ensemble. Le « nous » ne se limite donc ici pas seulement au duo. Ce couple s'annonce porteur d'une réflexion concernant les conditions des artistes du spectacle vivant dans le contexte socio-économique occidental actuel. Réfléchissant cette question, Philippe Henry décrit ce phénomène :

*Ce qui se joue sous nos yeux est peut-être un basculement civilisationnel, où un nouveau type d'autonomie personnelle, nécessitant une constante créativité individuelle et identitaire, s'impose en référant central des dynamiques sociales, mais aussi socio-économiques. Cette situation inédite au plan historique serait d'ailleurs moins à comprendre comme un triomphe du libéralisme que comme l'avènement d'une forme spécifique « d'autonomie dépendante » de chacun, comme nouveau mode de socialité (et nouvelle norme sociale) à partir duquel toutes nos dynamiques vont se recomposer.<sup>32</sup>*

Stan serait dans un besoin de trouver une place à lui, de penser par lui-même, et plus uniquement à travers ce duo auquel il est lié et identifié dans les domaines personnels autant que socio-professionnels. Il semble être en quête de son « moi », non seulement à

<sup>30</sup> Yvon Dallaire, *Qui sont ces couples heureux ?*, Québec, Canada, Editions Option Santé, 2011, pp. 32-33.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>32</sup> Philippe Henry, « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique » in *Théâtre/Public* n° 179, Gennevilliers, Septembre 2005, p. 100.

l'intérieur de leur « nous », mais également face aux rudesses d'un métier contraint par un contexte économique basé sur le capitalisme et l'individualisme. Cette crise identitaire de Stan est peut-être avant tout un questionnement sur sa carrière, son besoin de réussir sans Audrey, sans être associé à elle humainement, dans leur intimité et dans leur travail, comme s'il cherchait à provoquer leur réussite et leur succès autrement, comme s'il avait pour croyance que c'est leur relation, leur duo qui fait leur succès. Philippe Henry analyse cette recherche d'identité :

*Une « créativité identitaire » permanente, liée au niveau et à la diversité des ressources individuelles disponibles, apparaît ainsi comme une référence centrale de nos sociétés contemporaines. Si le thème de l'identité est clairement apparu dans les années 1960, il semble connaître une exacerbation grandissante depuis une quinzaine d'années. Composante désormais essentielle de l'individualité, l'identité, constamment élaborée par réagencement subjectif et simplifiant d'une grande diversité d'éléments relationnels et sociaux mémorisés, devient une des déclinaisons majeures pour aujourd'hui de la question sociale. Ego est de plus en plus habitué à bricoler une régulation personnelle de sa propre action, elle-même succession et assemblage de rôles souples et changeants, de vécus et de socialisations partiels et mouvants. Il est donc question pour chacun de constamment s'inventer une petite musique à soi/de soi. La question identitaire, fondement de l'individualité contemporaine, serait donc en même temps à la base de la chaîne des socialisations qui nous constitue chacun comme singularité irréductible. [...] Rages et rejets de l'autre, résistances et retraits face à l'imposition de ce nouvel impératif, mais aussi demandes croissantes et tous azimuts de reconnaissances différenciées de soi.*<sup>33</sup>

Le théâtre est par essence un art collectif, entre autre parce qu'il faut un public pour qu'il y ait représentation. Cependant, ce métier demande aux artistes de mettre en avant ce qui les rend unique pour pouvoir créer, donc de chercher sans cesse à regarder leur « moi ». Comment l'individu trouve-t-il sa place au sein d'un groupe ? Comment ne pas se noyer dans la masse ? Faut-il avoir une forte estime de soi pour être « reconnu » ? Ce métier invite à réfléchir que le « je » n'existe pas s'il n'est pas dans un « nous » et « on n'a finalement les moyens d'exister que par l'autre »<sup>34</sup>. Voici ce que Philippe Henry perçoit :

*Même si elle se présente d'abord comme soucieuse de la singularité de chaque*

<sup>33</sup> Philippe Henry, *art. cité.*, p. 100.

<sup>34</sup> Bruno Tackels « L'écriture du corps, les corps de l'écriture », in Michel Azama, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, Tome 2 : Récits de vie : le moi et l'intime*, Paris, Editions Théâtrales, 2004. p. 24.

*individu, c'est en effet bien à une nouvelle norme de masse que nous avons affaire. Chacun est en effet convoqué à construire sa propre autonomie [...] Ce jeu indissociablement individuel et social exige une amélioration constante de l'efficacité personnelle, tout comme la permanence d'une estime de soi au fond très dépendante des reconnaissances reçues des autres au fil des différents projets menés à bien.*<sup>35</sup>

Lorsque nous parlons de travail, de carrière, c'est bien l'individu dans sa singularité et dans son unicité au monde qui sont mis en avant. Le « je » est requestionné par ce biais. Le couple Stan/Audrey dans *Clôture de l'amour*, ce « nous » qui se cherche dans son extinction, étouffe le « je » et va parfois même jusqu'à l'annuler. Le couple exposé ici observe un monde qui tend vers un individualisme prononcé où l'union n'est plus une chose vitale. Alors l'amour, le confort familial ne sont plus au centre de nos besoins et ce ne sont pas les liens qui nous rattachent le mieux à autrui. Dans cette pièce, le seul rapport qui les unira encore après la séparation est d'ailleurs le travail. Tels sont les derniers mots de Stan :

*maintenant il nous faut travailler  
nous allons travailler  
nous continuerons à travailler face à face  
je continuerai à regarder ton travail  
tu continueras à regarder le mien et ce sera bien  
nous devons travailler travailler Audrey  
et ce sera bien [...] <sup>36</sup>*

Confondant conjugalité et travail, Stan et Audrey viennent avant tout questionner l'identité de l'être humain, dans l'ensemble qu'il forme avec le reste du monde. Audrey questionne de son côté le « nous », le « être ensemble ». Peut-on exister sans les autres ? Ne plus faire partie d'un « nous », s'annonce pour elle une perte d'identité. Stan, lui, veut être seul, sans elle et questionne son autonomie hors du couple, se projetant dans la solitude du célibat. Ainsi, ils ouvrent chacun à leur manière l'avenir réservé au couple qu'ils ont formé : un futur de solitude où l'oubli engloutira jusqu'à leurs noms.

*dans quelques minutes nous ne saurons plus les noms  
que nous portions  
tu auras oublié mon prénom*

<sup>35</sup> Philippe Henry, *art. cité.*, p. 100.

<sup>36</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, *op. cit.*, p. 50.

*je vais oublier le tien*<sup>37</sup>

Tantôt à travers le désamour de Stan et tantôt à travers les renoncements d'Audrey, *Clôture de l'amour* tente de redéfinir l'amour contemporain et de redessiner les limites du couple.

### 3. Un hommage à *Bérénice* de Racine ?

En octobre 2012, Brigitte Jacques, Gwenaël Morin et Arielle Meyer Macleod ont dirigé un stage à la Manufacture avec notre promotion autour d'une oeuvre de Jean Racine, *Bérénice*. Au cours de ce travail de nombreux points communs me sont apparus entre cette célèbre tragédie écrite en 1670 et la contemporaine *Clôture de l'amour*. Dans l'oeuvre de Racine, Titus, empereur de Rome, doit annoncer à Bérénice, reine de Palestine, qu'il lui faut rompre la passion qui les lie l'un à l'autre. Ce sont les mots d'Antiochus, autre figure masculine de *Bérénice*, qui ouvrent cette tragédie classique, « Arrêtons un moment<sup>38</sup> ». Ceux-ci rappellent l'entrée en matière de Stan citée précédemment (« je voulais te voir pour te dire que ça s'arrête »). Les deux pièces annoncent d'emblée une fin imminente et déjà déterminée au commencement des poèmes. Leurs intrigues respectives tiennent à cette difficulté de dire la désunion. Il semble important d'observer tout d'abord que Stan et Titus sont dans des situations identiques : leur décision est prise depuis le début, ils n'ont plus qu'à la formuler. Et c'est bien là que toute la tragédie se fait : comment mettre en mots ce qui est déjà résolu ? Titus, pour sa part, tente de faire reculer le moment fatidique de la séparation en évitant tant que faire se peut de croiser, donc de parler à sa Bérénice. De son côté, Stan use si abondamment de la parole qu'il semble s'encourager lui-même à croire en la fin de cet amour en même temps qu'il le déclare à son Audrey.

Néanmoins dans *Clôture de l'amour*, c'est la volonté de Stan qui ordonne la rupture, et ce pour des raisons intimes et personnelles relatives, entre autres, à sa sensation d'étouffement due à l'unité formée par le couple. Pour Titus, la raison de la séparation est politique et la rupture n'a rien à voir avec l'amour qu'il porte à Bérénice (bien que certaines analyses de cette tragédie, notamment celle de Roland Barthes,

<sup>37</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 47.

<sup>38</sup> Jean Racine, *Bérénice*, Nouveaux Classiques Larousse, 1971, p. 33, premier vers.

ouvre sur le fait que de toutes manières Titus n'a pas de passion amoureuse pour Bérénice et que les raisons politiques de leur séparation arrangent assez son ambition d'éloignement<sup>39</sup>). L'empereur romain ne peut à la fois rester au pouvoir et épouser Bérénice : le peuple le lui demande expressément. Lui est dans la contrainte du choix, face à un dilemme « politique versus amour », alors que Stan est uniquement dirigé par un sentiment « égocentrique ». Tandis que ce dernier baisse les bras face au temps et à la difficulté du vivre ensemble, Titus demande à Bérénice de quitter ses terres pour des raisons politiques. Ici, entre le devoir politique et l'amour, c'est le devoir qui l'emporte.

Au-delà des similitudes relevées dans les deux raisons masculines, il est intéressant d'observer un élément commun aux deux textes. Les lecteurs reconnaîtront dans les mots d'Audrey, « il faut nous séparer »<sup>40</sup> la sentence fatale également prononcée par Titus<sup>41</sup>. Ces « il faut » annoncent quelque chose de funeste et d'irréversible, comme si c'était une entité supérieure qui décidaient de la fin de ces amours. Nenni ! Ces résolutions sont bien des décisions humaines. Paradoxalement, ces mots identiquement formulés dans les deux pièces marquent une différence dans les raisons de la séparation de chacun des couples. Les corps amoureux seront séparés, mais pas de la même façon : chez Bérénice et Titus, les corps se quittent mais s'aimeront encore et vont se manquer :

*Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,  
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ?  
Que le jour recommence et que le jour finisse  
Sans que Titus puisse voir Bérénice  
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus ?*<sup>42</sup>

Stan et Audrey, eux continueront à se voir, à se fréquenter, à travailler ensemble, mais ne se toucheront plus. Pour eux, il n'est pas question de départ mais plutôt d'un éloignement des corps amoureux :

*nous n'allons pas nous approcher  
nous n'allons pas faire un pas l'un vers l'autre*

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Sur Racine*, Saint-Amand-Montrond, Editions du Seuil, 2005, pp. 94-99.

<sup>40</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, *op. cit.*, p. 84, (c'est moi qui souligne).

<sup>41</sup> Jean Racine, *Bérénice*, *op.cit.*, p. 85, v. 1061.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 87, v. 1113-1117.

*nos corps ne le peuvent plus* <sup>43</sup>

*relève-toi  
il faut nous séparer  
je t'ai aimé connard comme je t'ai aimé  
nous séparer  
il faut travailler  
nous allons travailler  
nous travaillerons  
il faut que l'on travaille  
c'est fini  
j'espère que tu as une vie intérieure* <sup>44</sup>

Le changement se situe donc dans la relation et dans le rapport à l'autre, à son corps et à son statut (d'amoureux, Stan et Audrey deviendront collègues), mais pas dans l'espace.

Ainsi, puisque ce n'est pas la mort qui désunit les amants et que le sort des amoureux appartient aux humains, c'est à eux qu'il convient d'endosser le rôle difficile de conclure la désunion, et ce bien malgré eux. Bérénice et Audrey doivent toutes deux se plier à l'injonction masculine en renonçant à l'amour, et ont chacune pour responsabilité de clore la discussion et de décider du sort des amants. Bérénice déclare ainsi :

*Je veux, en ce moment funeste,  
Par un dernier effort couronner tout le reste :  
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.  
Adieu, Seigneur. Réglez ; je ne vous verrai plus.* <sup>45</sup>

Ainsi, il est question dans les deux pièces d'une séparation amoureuse décidée par les hommes et accordée, bien malgré elles, par les femmes. Courageusement, Bérénice se plie aux règles imposées par les devoirs du pouvoir politique et par la voix du peuple. Audrey, elle, accepte ce désamour de Stan et renonce à leur amour respectif, bien qu'elle se sache vouée à la solitude sans le corps et l'amour qui accompagnaient sa vie. *Clôture de l'amour* se fait ainsi témoin d'un échec contemporain : celui de l'amour dans sa durée, dans l'acceptation du vivre ensemble coûte que coûte. Cela soulève l'idée encore une fois qu'aujourd'hui mariages et séparations sont questions de choix, de volonté : c'est une liberté, alors qu'autrefois des raisons politiques ou morales pouvaient empêcher des

---

<sup>43</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 84.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>45</sup> Jean Racine, *Bérénice*, op.cit., p. 109, v. 1491-1494.

amants de s'unir l'un à l'autre, encore que les mariages « forcés » ou « arrangés » restent d'usage dans certaines familles et dans certains pays aujourd'hui.

Relevons que les deux dénouements amoureux se déroulent dans des espaces quotidiens et non-intimes. « C'est dans les lieux publics que l'on peut dire des choses intimes » déclarait Brigitte Jacques durant notre stage. Titus et Bérénice se retrouvent dans la pièce située entre leurs appartements respectifs : un couloir, lieu de passage où l'intime n'a pas sa place en apparence, un endroit qui à priori n'est pas destiné à la révélation de secrets. Dans *Clôture de l'amour*, les protagonistes sont sur leur lieu de travail, endroit qui leur est commun et quotidien par leur métier, une salle de répétition.

#### **4. Une nouvelle forme de dialogue pour un débat intérieur**

La première version du texte transmise aux acteurs par l'auteur s'établissait d'un seul et même bloc, comme une très longue phrase dénuée de ponctuation et de majuscule. Lors d'une rencontre avec les étudiants de la Manufacture en avril 2013, Stanislas Nordey témoignait de la difficulté à articuler la pensée dans cette densité visuelle. Répondant favorablement à la demande des acteurs, et afin de faciliter l'apprentissage de leur partition, Pascal Rambert a modifié l'aspect géographique du texte en le découpant en vers libres et l'aérant par des espaces donnant des paragraphes, regroupant une idée à la fois. La version éditée de *Clôture de l'amour* donne à voir au lecteur que le texte s'établit comme une seule et même grande phrase, sans majuscule ni ponctuation :

*Les auteurs écrivent « par les oreilles » (Valère Novarina), et quelle que soit, par ailleurs la teneur narrative ou prosaïque de leur théâtre, ils accordent le primat à l'oralité – la parole vive, le dire pulsé par le rythme. [...] l'absence de ponctuation porte à son terme la logique rythmique de la partition : la parole, absolument désaliénée de la syntaxe, n'a alors pas de sens en amont de sa profération. Il faut dire pour comprendre.<sup>46</sup>*

Pascal Rambert déclare n'être pas parvenu à ponctuer son texte, mais que finalement, cela permet aux acteurs d'en devenir co-auteurs. Ils créeront le rythme et le souffle de la

<sup>46</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : composition et décomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions Théâtrales, 2006, pp. 157-158.

partition par le jeu, la mise en bouche et la mise en corps. Aussi Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, théoriciens du théâtre, relèvent les mots d'un auteur contemporain, Michel Vinaver, qui explique que :

*[L]a non-ponctuation est liée au désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et plus inventif dans sa saisie du texte [...] ; parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, fige, alors que le propos ici est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage permet.<sup>47</sup>*

L'absence de signes graphiques fait apparaître une langue qui jaillit et ne peut pas s'arrêter puisqu'il n'y a ni virgule pour respirer, ni point pour s'arrêter. *Clôture de l'amour* s'annonce alors être une partition sans silence.

Pascal Rambert crée dans cette pièce un dialogue jusque là jamais expérimenté :

*Beaucoup de pièces contemporaines reprennent les normes du théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle où les comédiens s'échangent constamment la parole. Je veux sortir de cet académisme.<sup>48</sup>*

Si les amateurs de théâtre sont aujourd'hui clairement habitués à découvrir des histoires sous les formes bien connues de monologues ou de dialogues, Pascal Rambert élargit la forme narrative en sortant des conventionnels jeu de questions-réponses. Stan, prenant la parole en premier, impose à Audrey une règle dont elle usera de la même façon juste après lui : être le seul à parler pendant soixante minutes en s'adressant toujours à l'autre, d'une seule traite et quasiment sans pause. Le discours de Stan s'annonce d'abord comme un monologue et n'attend nulle réponse. Cependant, Anne Ubersfeld, universitaire française et spécialiste du théâtre, soulève l'idée que la prise de parole théâtrale est par essence dialogue :

*Les non-dialogues – monologues et soliloques – sont naturellement et doublement dialogiques : d'abord parce qu'ils supposent, du fait qu'ils sont théâtre, un allocataire présent et muet, le spectateur ; dialogues , ensuite, parce qu'ils comportent presque nécessairement une division interne, et la présence, à*

<sup>47</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain...*, op. cit., p. 158.

<sup>48</sup> Marie Barral « Une rupture amoureuse mondialement jouée », *Les Trois Coups*, <http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-pascal-rambert-dramaturge-metteur-en-scene-comedien-et-directeur-de-theatre-grand-113395297.html>, consulté le 01/04/2013.

*l'intérieur du discours attribué à tel locuteur, d'un énonciateur « autre ».*<sup>49</sup>

Pendant le discours de Stan, Audrey avait la même place que le spectateur. Mais ici, c'est parce qu'elle parle à son tour que le texte devient un réel dialogue. Répondant en tous points et reprenant presque chaque argument de l'homme, elle crée une symétrie des deux discours et le jeu de questions-réponses est établi :

*Le duo d'amour se caractérise [...] par l'équilibre du dialogue alterné, par la répétition thématique, mais aussi par l'unité du thème et son caractère futile, l'essentiel étant la parole en écho, soulignant l'identité du sentir.*<sup>50</sup>

Ainsi, c'est tant le fond du discours que sa forme qui créent le duo amoureux. Les deux « tirades » s'enchaînent à la fois pour se répondre et pour donner du visible à l'invisible.: elles informent ainsi des sentiments passés et présents de Stan et d'Audrey.

Cependant, cette forme de narration, ces deux « blocs » qui se confrontent marquent un déraillement, voire une impossibilité de communiquer. Stan a besoin de parler, longtemps et seul, de prendre toute la place au point de n'en plus laisser à Audrey. Avec ses mots, il dresse une « clôture » et l'échange entre eux est rompu. Au fond, la parole de Stan s'adresse-t-elle vraiment à Audrey ? S'il parle, autant, est-ce que ça n'est pas dans le but de prendre conscience lui-même de ce qu'il ressent, de ce qu'il veut ?

*On pourrait dire que le rôle des longues tirades n'est pas celui de l'immédiat et de la tension. Leur « écriture » est tout autre : elles ont toujours une valeur informative, elles contiennent un récit ou elles développent une thèse. Le spectateur entend non pas seulement l'effet des énoncés, mais leur sens, leur signification philosophique ou épique. Si elles induisent l'émotion, elles engagent à la réflexion, et d'abord à la première de toutes : pourquoi se prolongent-elles ? Pourquoi, au mépris des habitudes conversationnelles, ne sont-elles pas interrompues par la volonté du locuteur ou de l'allocutaire ?*<sup>51</sup>

Pourquoi Stan ne laisse-t-il pas Audrey se défendre, lui répondre au fur et à mesure qu'il parle ? Quand elle reprend le flambeau des mots, la jeune femme emploie le terme de « logorrhée »<sup>52</sup> pour définir la longue injonction que vient de lui imposer Stan. Cette forme de discours « recouvre un besoin fort de parler, souvent de façon incohérente,

<sup>49</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre tome III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Belin, 2004, p. 21.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>51</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, op. cit.*, p. 49.

<sup>52</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour, op. cit.*, p. 53.

généralement avec un débit rapide et continu »<sup>53</sup>. Cette parole, c'est une pensée qui avance, qui tente de se construire au fur et à mesure qu'elle se formule et qu'elle déconstruit, voire détruit leur amour. Avec *Clôture de l'amour*, Pascal Rambert avait « envie d'écrire un texte qui tente de reproduire, à sa manière, comment le cerveau et la pensée ne marchent pas droit, pas linéairement, comment il y a des bifurcations et des pertes [...] c'est la langue qui échappe, qui fuit, qui se répète, c'est la langue qui va dire la violence de la séparation »<sup>54</sup>. C'est pour Stan une façon de s'auto-persuader, de croire soi-même en la signification des mots qui s'échappent de l'intérieur. Il aurait très bien pu s'arrêter aux premiers mots, mais les soixante minutes qu'il impose expriment ce besoin et cette difficulté de dire, comme une peur de ce qui va s'en suivre. La parole, c'est le chemin entre la pensée et l'action. Dans un entretien Audrey Bonnet explique :

*[...] le fait de dire les choses. De dire ce qui effleure. Comment l'Homme est effleuré par des pensées, à quel moment peut-il ou non passer à l'action ? Une chose change-t-elle dès lors qu'elle est nommée ? Quelle importance de dire ? Stan répète : « Il faut dire les choses ». Quand on la nomme, il ne s'agit déjà presque plus de cette chose là.<sup>55</sup>*

Parler, est-ce une peur d'agir ou est-ce déjà agir ? Les mots font-ils exister les sentiments ? Ou bien leur formulation verbale en change-elle le sens ? Si Stan agit en partant, la parole cesse, la pièce est terminée, leur histoire d'amour aussi. La langue est ici un chemin qui encourage et conduit Stan à la porte – difficile à franchir – qui sépare les corps amoureux dans l'espace. L'étendue de son discours permet de faire reculer le moment fatidique de la séparation.

Pascal Rambert crée dans sa *Clôture de l'amour* un couple classique et identifiable pour les spectateurs. Usant des mots crus du quotidien, l'auteur dessine une langue poétique, ciselée, ciblée et tendue. Cependant, la forme de cette séparation amoureuse et sa mise en scène révèlent une faille dans les codes et systèmes mis en place. La rupture s'annonce ici être le meilleur moyen de questionner la contemporanéité de l'amour, ainsi que l'état du théâtre occidental actuel.

<sup>53</sup> « Logorrhée », <http://fr.wikipedia.org/wiki/Logorrhée>, consulté le 02/04/2013.

<sup>54</sup> Jean-François Perrier (propos recueillis) pour le Festival d'Avignon, dossier de production.

<sup>55</sup> Eve Beauvallet, « La Reine se meurt », *art. cit.*.



Audrey Bonnet et Stanislas Nordey.

*Clôture de l'amour.*

De Pascal Rambert, Juillet 2011, Festival d'Avignon.

© Marc Damage

## II. La mise à mort d'un amour mis en scène

### 1. Un texte qui brouille les pistes

Pour écrire *Clôture de l'amour*, Pascal Rambert utilise les codes de la tragédie classique. En effet, le texte répond aux trois règles d'unités (action, temps, lieu), définies au XVII<sup>e</sup> siècle. De plus, le texte ne contient aucune didascalie directe, les indications de jeu étant intégrées aux discours. Ainsi, c'est la parole qui est l'action. Ceci rappelle la définition classique du « poème dramatique » donnée par Patrice Pavis, théoricien contemporain du théâtre. Ce dernier reprend ici les mots qu'utilisait déjà l'abbé d'Aubignac, dramaturge et également penseur en la matière dans sa *Pratique du théâtre* en 1657 : « le poème [dramatique] est censé contenir toutes les indications nécessaire à sa compréhension et les discours y figurent les actions de "telle sorte qu'agir ce soit parler" »<sup>56</sup>. A travers l'action qui se déroule – la rupture – les discours respectifs des deux protagonistes rappellent à la fois le début de leur duo amoureux ainsi que le passé de leur histoire par l'évocation de souvenirs, de mots tendres, presque toujours conjugués au passé. Tantôt c'est Stan qui dit :

*oui je dis mon amour  
et alors ?  
je t'ai aimée*<sup>57</sup>

Et Audrey de répondre plus tard :

*je t'ai aimé Stan  
je t'ai tellement aimé*<sup>58</sup>

Si, parmi tant d'autres, ces paroles font naître un couple aux yeux des spectateurs, elles permettent également aux deux protagonistes de faire un constat de ce qu'ils ont vécu, de ce qu'ils quittent et de ce qui leur restera.

Cette écriture semble donc s'inscrire en héritière des tragédies classiques. Dès la

---

<sup>56</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Editions sociales, 1987, p. 291

<sup>57</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 15.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 63.

première représentation à laquelle j'ai assisté, j'ai pu remarquer que la parole semblait être au centre de cette œuvre et que c'était bien elle qui dirigeait l'action.

*[...] les théâtres de la parole-action opèrent un double déplacement : la transformation du texte en partition et de la représentation en un espace de création continue. Dès lors que la langue devient l'unique socle dramaturgique et seul principe ordonnateur de ce qui se joue sur scène, il n'y a en effet plus de vérité qui tienne – si ce n'est celle de la parole énoncée.<sup>59</sup>*

Cependant, ma perception et ma compréhension de *Clôture de l'amour* étaient troublées par plusieurs éléments : je retrouvais dans cette histoire des indices rappelant une pièce du même auteur, *Le Début de l'A.*<sup>60</sup> sur laquelle j'avais auparavant eu l'occasion de travailler. Il s'agissait là aussi d'une partition théâtrale écrite pour deux voix : un homme et une femme commencent une histoire d'amour dans les airs, entre Paris et New-York. Cela rappelle le souvenir d'Audrey « je garde le *je l'aime putain comme je l'aime* dans le vol Florence-Paris »<sup>61</sup> qui marquait alors la naissance de l'amour entre Stan et elle. Cet élément peut laisser entrevoir une suite, voire une fin à la pièce de 2001 que Pascal Rambert avait nourri de sa réelle histoire d'amour avec Kate Morand, sa compagne de l'époque, donnant ainsi au texte une teneur autobiographique. Aussi, *Le Début de l'A.* empruntait aux personnes réelles leurs prénoms : Kate et Pascal. L'auteur réutilise ce procédé pour *Clôture de l'amour*. Cependant, il affirme que :

*[C]ette histoire [...] est une fiction construite comme maillage de ce que j'ai pu entendre, voir et vivre. Le réel y intervient donc mais je ne raconte pas pour autant une histoire vécue.<sup>62</sup>*

Tandis que pour l'acteur, l'utilisation de son prénom n'a eu aucun réel impact sur son travail, Audrey Bonnet déclare pour sa part : « ce n'est pas rien dans mon jeu, qu'il ait choisi mon prénom. Ça crée une déflagration supplémentaire dans le corps »<sup>63</sup>. Mais ici Pascal Rambert ne s'arrête pas à l'usage des prénoms de Stanislas Nordey et d'Audrey Bonnet pour créer la tension amoureuse. Les personnages de *Clôture de l'amour* représentent des artistes de la scène. Empruntant aux personnes réelles que sont

<sup>59</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain...*, op. cit., p. 164.

<sup>60</sup> Pascal Rambert, *Le Début de l'A.*, Langres, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

<sup>61</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 78.

<sup>62</sup> Jean-François Perrier (propos recueillis) pour le Festival d'Avignon, dossier de production.

<sup>63</sup> Eve Beauvallet « La Reine se meurt », *Mouvement.net*, art. cit..

les deux acteurs, leur métier, l'auteur fait encore se confondre réalité et fiction. Il va même jusqu'à s'inspirer de leur pratique, de leur corporalité et de leur façon de manier la langue. Ayant mis en scène Audrey Bonnet en 2005 dans sa pièce *Le Début de l'A.* et connaissant l'oeuvre de Stanislas Nordey, il crée les discours et les corps de ses protagonistes en se nourrissant de ce qu'il aime et perçoit des deux artistes. Voici ce qu'il dit pour Stanislas Nordey :

*J'écris pour Stanislas Nordey. [...] pour sa manière de projeter les mots. Cette manière d'articuler la langue Française [sic]. Cette manière unique de faire du langage une respiration entière du corps. [...] La main puis les mains prolongent l'idée. [...] Le corps est le support.*<sup>64</sup>

Et concernant Audrey Bonnet :

*J'écris pour Audrey Bonnet. [...] pour le corps d'Audrey. Pour cette courbe fine du haut en bas qui écoute. [...] quand ça parle ça parle dur et en tessiture medium-grave. [...] Et ça écoute. Et c'est le silence. Le corps qui attend. [...] créer le silence. [...] avoir l'air soudain super actif dans l'immobilité totale.*<sup>65</sup>

Cette singularité, repérée dans le jeu de l'actrice par Pascal Rambert, a une réelle incidence sur la dramaturgie du texte. Il met en scène cette grande capacité d'écoute d'Audrey en la plongeant dans le silence pendant les soixante minutes de parole de Stan. L'auteur évoque également cette qualité à travers les mots de Stan :

*ton regard  
cette attitude  
cette façon que tu as de te camper  
tu campes  
tu te campes toute droite  
[...]  
tu respirez et est-ce que l'art n'est pas  
ton art  
l'art entièrement  
n'est-il pas dans cette respiration ton  
écoute ?*<sup>66</sup>

Dans le jeu, en plus d'être un soutien pour son partenaire, ce mutisme rendra d'autant

---

<sup>64</sup> Jean-François Perrier (propos recueillis) pour le Festival d'Avignon, dossier de production.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour, op. cit.*, pp. 16-17.

plus virulent la prise de parole de la femme lorsqu'elle la prendra. En investissant des éléments personnels, concrets et réels des acteurs, Pascal Rambert donne une réalité supplémentaire, semant le trouble à l'intérieur de leur jeu.

Les spectateur peuvent se trouver perturbés par ces éléments, mais ce qui crée réellement la confusion c'est l'« auto-mise en scène » de la pièce intégrée au texte, comme si le metteur en scène réel s'était exclu du travail de plateau. Tout d'abord relevons que le couple a recours à des éléments du langage relatifs au théâtre :

*tu ne vas pas déployer tes talents de tragédienne oui  
de tragédienne on n'est pas au théâtre on n'est pas  
sur une scène de théâtre*<sup>67</sup>

*un acte c'est le premier l'acte un ce qui va s'écrire maintenant*<sup>68</sup>

Il est ainsi étrange pour les spectateurs d'entendre qu'ils ne sont pas au théâtre alors qu'ils y sont. Bien qu'ils aient conscience de leur situation de public au moment présent, le texte le leur rappelle sans cesse, comme pour assurer une distance entre eux et la fiction. Aussi, Stan et Audrey mettent en scène leur dialogue :

*il n'y a que ça qui me vient à l'esprit la définition  
immuable du théâtre  
quelqu'un parle  
un autre s'avance  
et dit je ne suis pas d'accord  
alors on va suivre la règle immuable du théâtre puisque  
tu as commencé à faire aux yeux du monde de notre  
vie une farce abjecte on va y aller  
tu as parlé ok  
et donc moi je suis ce quelqu'un qui s'avance  
et qui dit je ne suis pas d'accord*<sup>69</sup>

Les protagonistes décrivent abondamment le présent de la situation, injectant ainsi un plus grand effet de vraisemblance : ils analysent ce qu'ils sont en train de faire, commentent ce qu'ils sont en train de dire et comment, racontent leur état physique et moral, demandent à l'autre de modifier sa posture physique, énoncent ce que l'autre pense, et pourrait répondre, etc.

<sup>67</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 39.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

Mais ce n'est pas tout. Le texte indique aux spectateurs qu'ils ne sont pas sensés assister à cette rupture : les paroles posent un quatrième mur entre eux et la scène. Paradoxalement, Stan et Audrey imaginent les pensées possibles de ces spectateurs si le couple était observé :

*oui je dis mon amour  
je sais que mon amour déjà ça raidit tout le monde  
en général  
si on nous écoutait  
s'il y avait des gens qui écoutaient ici ils seraient raidis  
ils diraient voilà il recommence il recommence  
il ne peut pas dire une phrase sans dire mon amour  
ils seraient raidis Audrey*<sup>70</sup>

*les amoureux les couples amoureux se disent pas nous  
ça n'est pas nous mon amour  
ça c'est les autres  
si on était au théâtre les jeunes amoureux dans la salle  
dans le noir se prendraient par la main et se regarde-  
raient dans le blanc des yeux en pensant  
ça ce n'est pas nous*<sup>71</sup>

Ces extraits ont un double-effet. Tout d'abord le public est mis à la place de celui qui ne devrait pas voir ce qui se passe, comme s'il leur était annoncé « en somme, vous n'êtes pas là ». D'autre part, ces éléments créent un effet cathartique : les protagonistes formulent ce que les spectateurs pourraient réellement ressentir en voyant ce couple se déchirer. Ces derniers se retrouvent donc pris au piège de la place qu'ils ont décidé (malgré eux finalement) d'avoir dans ce duo. Puisque Stan et Audrey feignent de ne pas être observés, les spectateurs peuvent douter de leur réelle présence à la représentation. Ils ne savent plus le vrai du faux qui se déroule devant eux. Ainsi le public est constamment amené à se questionner, à s'identifier surtout à la situation des personnages mis en scène. Balancé tantôt entre pitié et terreur de ce qui se dit, entre réalité et fiction, le public peut alors se demander si tout cela est vrai ou si ça n'est qu'illusion. Il pourra même aller jusqu'à s'interroger sur lui-même, savoir si au fond ses propres dialogues amoureux ne sont pas mis en scène dans la vie réelle, et si la vie n'est pas un rêve ou une perpétuelle mise en fiction.

---

<sup>70</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 15.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 41.

Si Pascal Rambert instaurait dans son écriture des codes tels que ceux de la tragédie classique, il semble se risquer « dans la langue jusqu'aux confins de l'impudeur »<sup>72</sup>. Avec ce texte, il brise toutes les règles après les avoir établis et en avoir usé. Le texte, dans sa forme et dans son fond, s'inscrit alors également dans un courant historique et stylistique du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècles, l'art baroque :

*Le terme baroque [...] définit à l'origine un type d'argumentation rhétorique formellement correcte, mais susceptible de confondre le vrai et le faux.[...] [Il est]introduit une conception [...] selon laquelle les formes baroques transforment et dynamisent les formes renaissantes. Le modèle transformationnel [...] implique un travail de « déformation » des modèles classiques qui n'est pas en soi condamnable et qui paraît ainsi pour la première fois comme digne d'étude. [...] Le baroque est par ailleurs considéré [...] comme le symptôme de la décadence morale et politique[...].<sup>73</sup>*

Ici, c'est principalement le texte qui se présente comme « baroque », pas la mise en scène ou le jeu des acteurs.

Ainsi, la profusion d'éléments réels provoquent chez les spectateurs un paradoxe : ils sont troublés et doutent sans cesse de ce qui se déroule devant eux. En injectant une telle part de réelle et jouant avec de nombreux codes qui brouillent les pistes entre ce qui est réalité ou fiction, entre ce qui est vie ou théâtre, Pascal Rambert propose aux spectateurs de regarder en face leur condition d'amoureux, comment eux aussi ils mettent en scène leur quotidien. En confondant les informations, le metteur en scène sème le trouble et leur fait presque perdre pied tant ils ne savent plus à quoi se raccrocher de réel ou non.

## **2. La scène d'un « théâtre dans le théâtre »**

Dans le texte écrit de *Clôture de l'amour*, avant les mots, une brève didascalie indique aux lecteurs : « Grande salle »<sup>74</sup>. Au théâtre, tandis que les spectateurs prennent place dans la salle, la scène vide est déjà éclairée par la froideur des néons ne laissant rien paraître de ce qui va se dérouler ensuite. Selon Peter Brook, il n'y aurait rien besoin

<sup>72</sup> Jean-Pierre Léonardini, « La symphonie du désamour selon Pascal Rambert », in *L'Humanité*, 20 juillet 2011, revue de presse.

<sup>73</sup> Jacques Morizot et Roger Pouivet, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012 [2007], p. 65.

<sup>74</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 9.

de plus pour faire théâtre : « Je peux prendre n'importe quel espace vide et l'appeler une scène. Quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe, et c'est suffisant pour que l'acte théâtral soit amorcé »<sup>75</sup>. Stan et Audrey entrent en scène et s'y campent : le théâtre a commencé. Si l'on peut imaginer facilement des scènes de ruptures dans l'enceinte intime d'un appartement ou dans un endroit public comme une terrasse de café par exemple, Pascal Rambert fait entrer ses personnages dans un lieu nu et blanc. Aucun objet ou décor, nulle information ne signale une histoire préalable : Stan et Audrey pénètrent un espace vide. Le metteur en scène explique à ce sujet :

*Il n'y a rien de plus beau qu'un lieu vide. Rien ne m'émeut plus qu'une cage de scène vide. De là, je réorganise les choses. [...] J'appartiens à cette école qui considère qu'il n'y a rien de plus beau qu'un acteur, un danseur qui entre sur un plateau vide. Alors neuf fois sur dix, ils entrent sur un plateau vide et apportent leurs éléments avec eux. [...] Et ça n'a rien à voir avec le fantasme de pénétrer un endroit vierge, de le profaner, de l'annexer et d'y laisser son empreinte, de le signer en quelque sorte. On arrive les mains dans les poches, et deux heures plus tard, il y a une ville qui a été bâtie avec ses lois, ses codes, ses bibliothèques, sa poésie, son drapeau, ses routes, voilà.*<sup>76</sup>

L'espace proposé s'annonce alors d'abord comme un endroit vierge, un endroit où tout peut arriver, où tout reste à écrire.

L'énergie avec laquelle les comédiens entrent en scène, le tee-shirt de Stan enfilé à l'envers, sa bouteille d'eau pleine et son tas de feuilles sous le bras, le petit sac de sport que tient à la main Audrey, sont, avant la parole, les seuls indices de l'urgence dans laquelle ils paraissent tous deux se retrouver : se serait-il passé quelque chose avant ? Auraient-ils trouvé refuge dans cette salle pour continuer, voire clore, une discussion amorcée hors scène ? Le couple a besoin de s'enfermer, de se retrouver dans un endroit clos, à l'abri du monde pour déconstruire le leur. Ils choisissent ce lieu précipitamment, dans l'empressement. Maintenant il faut remplir l'espace d'autre chose que de ces deux présences, de ces deux corps, pour raconter une histoire jusque là invisible. C'est la parole qui va envahir cet espace vide et donner un sens à ce lieu, révéler ce qu'ils viennent y faire et dire leur identité.

Au fur et à mesure que la pièce se déroule, le spectateur comprend par les mots

---

<sup>75</sup> Peter Brook, *L'espace vide*, trad. Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 25.

<sup>76</sup> Laurent Goumarre, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005, pp. 78-79.

que cet espace est tout d'abord une pièce quotidienne aux protagonistes. Le scénographe Daniel Jeanneteau a reconstitué pour la mise en scène de Pascal Rambert une salle de répétition entièrement vide, blanche, éclairée de toutes parts par des néons ne laissant aucun endroit d'ombre, avec un petit gradin qui fait face aux spectateurs. Selon moi, si le metteur en scène a choisi de placer la rupture amoureuse dans l'endroit quotidien du travail des artistes, c'est parce qu'il s'agit là d'un lieu neutre où l'on peut tout tenter, tout essayer, rater, construire, déconstruire et tout dire. Et c'est bien ça qu'est venu faire Stan. Claire Deutsch observe, à propos de la scénographie du spectacle *Ode maritime* de Fernando Pessoa mis en scène par Claude Régy, ce même espace vide :

*[...] la salle devient en fait une grande caisse de résonance. C'est pour cette raison que le plateau est presque nu, la « scénographie absente ». Un décor trop important absorberait les sons.*<sup>77</sup>

Dans *Clôture de l'amour*, l'espace vide invite la parole, et les mots peuvent résonner, se projeter. La salle de répétition est un espace qui préserve les praticiens de l'art des regards du monde. C'est un lieu clos où les artistes peuvent se mettre à nu sans concrète conséquence sur la vie intime, ce ne sont que des répétitions et, même si c'est un art, cela reste un métier. Et c'est précisément celui des protagonistes, là où ils se laissent regarder par l'autre, se connaissent intimement et s'écourent, comme on le fait en amour.

Ce lieu devient encore plus réel et concret quand le metteur en scène fait survenir un élément qui n'est pas présent dans le texte : un groupe d'adolescents entre, coupant Stan au milieu sa dernière phrase. Cette interruption confirme aux spectateurs que cet endroit est bien une salle de répétition. C'est l'occasion pour le metteur en scène de rappeler à tous deux choses : premièrement, Stan et Audrey ne sont pas dans un endroit intime. Le couple ne peut pas se l'approprier éternellement ni y écrire son histoire. Deuxièmement, il s'agit ici d'un lieu de travail dans lequel d'autres personnes circulent. En effet, les dix jeunes gens qui interrompent la scène arrivent en déclarant simplement qu'ils avaient une répétition prévue dans cette salle à ce moment précis. Ils en ont pour cinq minutes, juste le temps de répéter une chanson d'Alain Bashung : *Happe*<sup>78</sup>. Par cet effet de réel Pascal Rambert nous ramène au temps présent et nous

---

<sup>77</sup> Claire Deutsch, *Une traversée d'Ode Maritime : la place du silence*, mémoire de diplôme, Manufacture-Haute école de théâtre de Suisse romande, mai 2010, p. 15.

<sup>78</sup> Alain Bashung, *Happe*, Annexe 2, p. 62.

rappelle, autrement que dans le texte, qu'il y a un monde extérieur, une vie en dehors de ce duo.

Faire surgir ici un groupe de jeunes gens qui sont à l'âge où les sentiments amoureux sont en pleine floraison est une jolie façon d'inviter chacun à se souvenir qu'il y a eu dans la vie de tout être humain des temps heureux et innocents en amour. En ces temps de jeunesse, les sentiments amoureux pouvaient sans contre-façon se déployer dans les cœurs, avec démesure et passion, sans rationalisme. Mais cette image des amours naissantes fait surgir plus cruellement encore la déchirure que sont en train de vivre Stan et Audrey. Leur fin est ici plus fatale, plus rude encore et l'on voit en l'âge adulte une sorte de défaite des espoirs de jeunesse. En quelque sorte, cette intervention les vieillit. J'observe ainsi un paradoxe entre cet endroit de l'amour où sont les adolescents et ce qu'ils viennent chanter : les paroles de *Happe* nous font entendre un amour qui s'éteint alors qu'eux sont à l'âge où l'amour naît. Cependant, ce qui retiendra davantage mon attention, c'est que le choix de cette chanson évoque une situation identique à celle de Stan. Les paroles rappellent sa sensation d'enfermement et d'asphyxie dans le couple ainsi que son besoin de quitter :

*Peu à peu tout me happe  
Je me dérobe je me détache*<sup>79</sup>

Sans pour autant être une redite de son discours, cette intervention aurait pu s'annoncer comme une conclusion au désamour de l'homme, une sorte de promesse mélancolique signant la fin de la pièce. Mais après le départ du chœur, Audrey prend la parole. L'entrée de ce groupe, qui rappelle les intermèdes des chœurs dans le théâtre antique, tel un entracte, redonne une bouffée d'air frais. Il repose et fait redescendre la tension qui s'était étirée pendant l'heure de monologue de Stan à laquelle nous assistions, au même titre qu'Audrey, à l'assassinat en direct de leur histoire, voire de l'amour lui-même.

Autrement que de rappeler que cet espace est une salle de répétitions, l'entrée en scène du chœur questionne autrement la mise en scène. Pascal Rambert trouble les données spatiales en changeant leur signification à cinq reprises durant toute la durée de

---

<sup>79</sup> Alain Bashung, *Happe*, Annexe 2, p. 62.

la pièce. Il crée à plusieurs niveaux un théâtre dans le théâtre, procédé qui a connu son âge d'or à l'ère baroque. Aujourd'hui, cette pratique est couramment utilisée, mais il est important d'en citer ici les fondements. Voici la définition qu'en donne Georges Forestier :

*Ce qu'on appelle théâtre dans le théâtre est un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle ; autrement dit, il s'agit avant tout d'une structure. [...] La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de « spectateurs intérieurs ». Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où un au moins des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur.<sup>80</sup>*

Au départ, et ce durant tout le temps de parole de Stan, la scénographie montre aux spectateurs une simple salle de répétitions dans laquelle un couple se sépare. Rappelons qu'un petit gradin fait face au public. Stan et Audrey sont placés sur ce qui est apparemment l'espace de jeu – la scène – entre ces gradins et les spectateurs<sup>81</sup>. Ces derniers comprennent donc que s'ils étaient invités à voir un spectacle dans cet espace, ils seraient assis en face de là où ils sont à présent. Lorsque le chœur pénètre cet espace, les premiers codes mis en place sont bouleversés. Stan change sa façon de parler : alors qu'il proférait de façon très théâtrale son texte à Audrey, il répond très calmement et très simplement aux jeunes gens. Notons que le dialogue de cet intermède n'apparaît pas dans la partition écrite de *Clôture de l'amour*. Cette rupture dans le jeu, qui devient une parole plus « naturaliste », questionne les spectateurs : le spectacle qui se joue est-il une vraie rupture ou une répétition ? Cela induirait que Stan et Audrey ne sont pas un couple qui se déchire, mais des acteurs au travail. Le théâtre dans le théâtre entre ici en jeu et crée son trouble sur la distinction à opérer entre la réalité et la fiction :

*Car la structure du théâtre dans le théâtre apporte une dimension supplémentaire en permettant de dédoubler l'ambiguïté : le spectateur hésite entre sa réalité, la fiction de la pièce-cadre, dont la vraisemblance se voit renforcée par la fiction de la pièce intérieure, et cette même fiction qui, dans les meilleurs des cas, cherche à donner, elle-aussi, l'illusion du réel.<sup>82</sup>*

<sup>80</sup> Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Librairie Droz, 1996, pp. 10-11.

<sup>81</sup> Cf. schéma 1, annexe 4, p. 68.

<sup>82</sup> Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre*, op. cit., p. 228.

Aussi, pour répéter leur chant, les adolescents prennent place dans les gradins<sup>83</sup>, et ce de façon très précise, leurs places sont mises en scène, organisées au préalable. Cette dite « place de spectateurs potentiels » qu'était le petit gradin devient donc tout à coup une scène. A ce moment, Stan et Audrey deviennent les spectateurs imprévus du chœur. L'espace dans lequel se trouvait le couple passe alors d'un statut de scène à un statut de public. Au lieu de trois espaces, il n'y en a plus que deux, et l'espace des spectateurs est à présent inclut dans une scénographie qu'on pourrait qualifier de totale<sup>84</sup>. Durant cette « répétition / représentation » Stan et Audrey prêtent cependant peu d'attention au chœur. Les spectateurs assis dans le public « réel » assistent à présent à une autre représentation, comme à un spectacle dans le spectacle.

A la fin de leur chant, les jeunes gens s'en vont en remerciant poliment Stan. Cependant, la première configuration n'est pas réinstaurée à la sortie du chœur. L'espace est à présent une scénographie classique, préparée pour un spectacle<sup>85</sup>. La répétition reprend quand Audrey se saisit de la parole. Les spectateurs assistent donc peut-être à ce moment à un travail d'acteurs dans le décor, et les spectateurs autant que les artistes ont bien leur place ici : les uns ont été invités à voir ce travail, les autres à répéter. Après le tour de parole d'Audrey, lorsque le silence se fait, un dernier événement vient troubler la compréhension de l'espace : les deux acteurs se dirigent chacun d'un côté du plateau pour ouvrir des placards invisibles jusque là. Ils en ressortent torsés nus, coiffés de grandes toques à plumes<sup>86</sup>. Ici, la question « s'agit-il d'une répétition ou d'une réelle rupture ? » est à nouveau posée. Le surgissement de ces costumes propose aux spectateurs de penser qu'ils viennent effectivement d'assister à une séparation amoureuse. Ainsi, après avoir rompu, Stan et Audrey vont commencer à travailler, à répéter dans leurs costumes de scène. L'espace reprend ici le statut d'origine, instauré au début de la pièce.

Notons enfin qu'après s'être parés de ces costumes, les acteurs font quelques pas l'un vers l'autre, comme prêts à s'affronter, et les lumières s'éteignent, annonçant la fin du spectacle. Les applaudissements des spectateurs retentissent bientôt et Stanislas Nordey et Audrey Bonnet réapparaissent sans les toques de plumes et ré-habillés pour

---

<sup>83</sup> Cf. photo 1, annexe 3, p. 63.

<sup>84</sup> Cf. schéma 2, annexe 4, p. 68.

<sup>85</sup> Cf. schéma 3, annexe 4, p. 68.

<sup>86</sup> Cf. photos 2, 3 et 4, annexe 3, pp. 64-65.

des saluts classiques<sup>87</sup>. La scénographie se révèle à nouveau modifiée et se replace dans une courante frontalité scène / public. A l'issue de la représentation, les spectateurs ne savent plus réellement à quoi ils ont assisté.

Il me faut ici également partager un évènement qui a semé en moi le doute et qui a contribué à mon trouble. La première fois que j'ai vu *Clôture de l'amour*, j'entendais sans y prêter attention les bruits de la rue, je sentais que j'étais dans un huis clos, enfermée en train de voir et d'écouter une histoire qui n'est pas la mienne, mais qu'autour, le monde ne s'était pas arrêté de tourner. J'ai cependant été très troublée quand j'ai vu la scène et la rue se parler : de l'autre côté du mur du théâtre, la sirène des pompiers a retenti quelques instants, et tandis qu'Audrey déclarait la fin de l'amour, elle faisait remarquer :

*il faudrait les pompiers la grande échelle des appareils d'assistance  
respiratoire un massage cardiaque de la morphine  
il y aurait les gyrophares les sirènes tout serait bleu*<sup>88</sup>

Cet extrait figure bien dans le texte, à quelques mots de la fin de la pièce. Seulement, bien que cet évènement ne soit qu'un hasard de la ville et du quotidien, bien que cet aléa n'ait rien de mis en scène, durant quelques instants, je ne savais plus où j'étais. Comme noyée dans l'abondance des mots, des informations, je doutais de ce que je voyais, de ce que j'entendais et depuis quand j'assistais à cette rupture. Cette étrange conjoncture mettait ainsi en relief le rapport au temps de la représentation. Ce qu'Audrey et Stan se disaient, cet amas de douleurs et d'images, et surtout la longueur de leur discours respectifs, avaient rompu ma perception réelle des heures qui s'écoulaient. Stan parlait pendant soixante minutes, et après lui, Audrey répondait pendant le même laps de temps (à quelques minutes près selon les représentations). Cependant, je n'arrivais pas à percevoir si l'un d'eux avait discoursu plus longtemps que l'autre. Je ne savais plus non plus depuis combien de temps j'étais dans ce théâtre.

La blancheur vide de la salle de répétitions dans laquelle rompent Stan et Audrey

<sup>87</sup> Cf. photo 5, annexe 3, p. 66.

<sup>88</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 84.

est très évocatrice. Autrement que de rappeler la page vierge sur laquelle l'auteur propose à ses comédiens de réécrire chaque soir cette histoire comme si c'était la première fois, ce choix crée un impact dramaturgique. Cette blancheur serait-elle la métaphore d'un symbole lié au mariage, à la pureté, à l'innocence, à la virginité, à la perfection, au divin et à la paix ? Audrey cite cet état d'espoir et de rêve qui nourrissent le début de l'amour :

*Eurydice marche dans la neige  
elle est jeune et belle  
ses seins sont prêts  
elle tend sa main blanche  
elle avance avec lui dans le rêve commun*<sup>89</sup>

La jeune femme dessine par sa parole de vastes étendues gelées et des plaines enneigées qui peuvent rappeler les mythes où la neige évoque l'innocence du début de l'amour. Cette image donne également à voir la solitude que leur réserve le futur, lorsqu'ils seront séparés, comme Perceval, le célèbre personnage dans le *Roman du Graal* de Chrétien de Troyes, après avoir quitté le foyer familial pour conquérir le monde. Mais les mots, nourrissant l'imaginaire, permettent aussi au spectateur de voir en cet espace tantôt une chambre silencieuse d'hôpital, tantôt une salle d'opération (ici celle de leurs âmes) ou encore la pièce froide d'une morgue, juste avant l'enterrement d'un corps (ici celui de leur amour). Pascal Rambert définit l'endroit comme « chambre des tortures »<sup>90</sup>. Ici, on se bat, on fait mal à l'autre, avec des mots, lieu de toutes les batailles, arène, ring de boxe.

Ici, le blanc s'annonce évocateur de mort : Audrey parle de la « near death experience »<sup>91</sup> (expérience de mort imminente), cet état de mort clinique du coma où l'on est entre la vie et la mort comme dans un tunnel blanc. Ce lieu est donc également un endroit de passage entre la vie et la mort. Les mots qu'échangent Stan et Audrey seraient-ils une sorte de Styx, ce fleuve qui conduit aux enfers ? Leurs paroles construisent-elles le tombeau de leur amour qui s'enterre devant les yeux des spectateurs ?

---

<sup>89</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 75.

<sup>90</sup> Dossier de production de *Clôture de l'amour*.

<sup>91</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 72.

### 3. Les corps détruits de l'amour

Sur scène les corps, ces deux corps – ces deux bouches qui portent tour à tour le texte riche et dense de Pascal Rambert, à travers lesquels les mots passent et résonnent – se tiennent à distance, chacun à un bout du plateau, l'un face à l'autre presque immobiles, dans une diagonale prédéfinie par le metteur en scène. En fond de scène à jardin, de trois-quart face aux spectateurs, il y a celui qui parle. En face, de trois-quart dos, en avant du plateau à cour, le corps silencieux de celui qui écoute est la cible des mots. En disposant les acteurs dans cet axe, Pascal Rambert retrace dans l'espace le chemin parcouru par l'oeil lors de l'exercice de lecture des écritures latines : les paroles vont de gauche à droite, comme si les mots avaient un sens spatial à respecter et que le metteur en scène chorégraphiait ainsi la danse invisible du verbe. La partition d'Audrey décrit d'ailleurs ce chemin parcouru par les mots :

*à quel moment le mot fiction se forme dans l'encéphale supérieur pour  
cheminer oui Stan  
le cheminement des choses intérieures  
pour cheminer jusqu'à la bouche et comme une concrétion prodigieuse un obus  
malfaisant un aérolite débile arriver sur ma face  
fracturer pulvériser le maxillaire  
exploser la suture fronteau-nasale  
les mandibules  
l'os temporal et l'hyoïde Stan de celle que tu as aimée<sup>92</sup>*

Ce passage révèle – bien que les mots soient invisibles et impalpables – que la parole se matérialise lors du choc sur le corps du récepteur. Le metteur en scène affirme « que cette pièce est autant une pièce dramatique qu'une pièce chorégraphique. Cela peut paraître paradoxal, mais tout est organisé pour montrer comment les mots partent d'un endroit et arrivent sur le corps de celui qui les écoutent en créant un impact »<sup>93</sup>. Un coup continu, rompu seulement lorsqu'Audrey prend la parole, se plaçant à son tour au fond à jardin et parlant pendant près de soixante minutes comme l'avait fait Stan juste avant. La diagonale et les rôles s'inversent, mais la phrase commencée par l'homme continue de s'écrire dans le même sens de lecture, dans un débit toujours ininterrompu, et les places des corps sont de nouveau instaurées.

<sup>92</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 60.

<sup>93</sup> Dossier de production de *Clôture de l'amour*.

A chaque fois que j'ai assisté à une représentation de *Clôture de l'amour*, j'ai pu observer que le corps de celui qui écoute se recroqueville très lentement, comme tordu par la douleur<sup>94</sup> et ne bouge presque jamais de place : il est la cible. Celui qui parle accompagne ses mots de gestes droits et précis, comme s'il lançait des lames dans le corps de son adversaire. Bien que les corps soient toujours en mouvement, j'avais, en tant que spectatrice, l'impression qu'ils étaient statiques et immobiles. Comme presque toujours au théâtre (hormis dans des mises en scène intégrant par exemple des supports vidéos, qui peuvent ainsi pointer des détails invisibles pour les spectateurs), cette image se propose comme un plan fixe où le spectateur peut à son aise zoomer tantôt sur le visage ou le corps de celui qui parle, tantôt sur le dos vivant de celui qui écoute. Entre ces deux corps, il n'y a rien que de l'air. L'espace qui les sépare paraît s'agrandir au fur et à mesure que la pièce se déroule, comme si le vide prenait de plus en plus de place. À force de fixer ces points sombres que sont les corps des acteurs sur ce fond nu et blanc, j'avais la sensation d'être presque hypnotisée. Plus la pièce se déroulait plus j'en venais à douter de la présence réelle de ces corps devant moi. Comme si l'espace blanc de la salle de répétitions avait absorbé tous les mots, Stan et Audrey se dessinaient en projections et devenaient les fantômes d'eux-mêmes à force de parler sans se toucher, sans s'approcher l'un de l'autre – ou si rarement et si brièvement.

Les néons qui éclairent de toute part l'espace scénique renforcent cet effet. La lumière diffuse, projetée par ces tubes blancs, provient du plafond. Cela donne une froideur et une réalité supplémentaire à la scénographie. L'image est comme plaquée, immuable et annule presque la profondeur et le relief de l'espace, comme si les spectateurs avaient devant eux un écran projetant des images en 2D – ou deux dimensions. Alors si les spectateurs de théâtre sont accoutumés à voir la réalité et l'épaisseur des corps des acteurs dans une vision en 3D – ou trois dimensions – ils sont ici encore une fois perturbés dans leurs habitudes. Quel que soit le positionnement des comédiens sur le plateau, aucune ombre ne les suit. Stan et Audrey sont-ils réels ? Sont-ils vivants ? En supprimant leurs ombres aux corps des acteurs, Pascal Rambert fait apparaître sur scène des spectres. Si Stan et Audrey rappelaient le duo Titus-Bérénice, les deux protagonistes de *Clôture de l'amour* seraient-ils les fantômes de tous les couples amoureux, et surtout de ceux du Théâtre ? En ce sens, leur immobilité physique

---

<sup>94</sup> Cf. photos 6 et 7, annexe 3, p. 67.

révèle que l'amour n'a pas changé malgré les siècles écoulés et que les ruptures sont toujours aussi douloureuses et compliquées à résoudre.

Concernant l'immobilité quasi-totale des acteurs, la place et l'évolution du corps, des corps, Stanislas Nordey note :

*Pascal nous parlait du fait que c'est un spectacle de danse, c'est un spectacle sur les corps. Nous avons, Audrey et moi des corps assez expressifs, on utilise nos mains, nos bras, tout notre corps. J'aime bien les cadres, les contraintes, je trouve qu'on travaille mieux à l'intérieur de ça. Cet espace ne m'empêchait pas, au contraire.(...) Ça permet de voir à quel point la vie ne demande qu'à jaillir de l'intérieur. Elle jaillit autrement, contenue. Il y a des comédiens à qui cela fait peur. Cette contrainte physique n'est pas un enfermement, ça me rend plus libre.*<sup>95</sup>

Ainsi la parole jaillit de l'intérieur, incessante, expulsée par la bouche mais toujours accompagnée par les gestes : c'est tout le corps qui s'investit pour envoyer, tels des armes meurtrières, les mots qui s'explodent sur le corps de l'autre et le traversent. Les corps des acteurs se font les instruments des mots, et leur jeu intense, physique au point que le tee-shirt de Stanislas Nordey à la fin de sa partition est absolument trempé de sueur. L'acteur confie :

*un spectacle comme ça c'est très physique. Donc un des enjeux premier c'est : comment est-ce que pendant une heure on tient le coup ? Comment est-ce qu'on renouvelle l'écoute, comment on se réoxygène ?*<sup>96</sup>

Valère Novarina, écrivain, metteur en scène et dramaturge franco-suisse fait remarquer dans sa *Lettre aux acteurs* que le comédien est un instrument à vent, que « l'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner<sup>97</sup> ». L'art de l'acteur consisterait essentiellement à faire passer les mots comme un souffle à travers son corps :

*Respirez, poumonez ! Poumoner, ça veut pas dire déplacer de l'air, gueuler, se gonfler, mais au contraire avoir une véritable économie des mots, user tout l'air*

<sup>95</sup> Entretien réalisé par l'auteur avec Stanislas Nordey, janvier 2012, Annexe 1, p. 57.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>97</sup> Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L Editeur, 2002, p. 24.

*qu'on prend, tout l'dépenser avant d'en reprendre, aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale du pont, du point de la phrase, du poing qu'on a au côté après la course.*

*Bouche, anus. Sphincters. Muscles ronds fermant not'tube. L'ouverture et la fermeture de la parole. Attaquer net (des dents, des lèvres, de la bouche musclée) et finir net (air coupé). Arrêter net. Mâcher et manger le texte. Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce que ça mange, là-bas, sur ce plateau. Qu'est-ce qu'ils mangent ? Ils se mangent ? Mâcher ou avaler.<sup>98</sup>*

Cet extrait rappelle les mots que s'envoient Stan et Audrey sur scène, toujours dans cette idée d'« auto-mise en scène ».

Les acteurs, l'un à la suite de l'autre, articulent et lancent les mots comme des lames, des flèches, des balles qui tuent peu à peu le corps de l'adversaire. La présence de la déflagration physique fait partie intégrante du texte et les corps des acteurs en sont les témoins. Bien que la parole semble avoir une importance extrême dans ce combat amoureux, les spectateurs de *Clôture de l'amour* observent que la chair a une place capitale sur scène. Bruno Tackels, philosophe et critique de théâtre, témoigne qu'aujourd'hui dans l'art dramatique « le corps des acteurs est fortement sollicité pour faire advenir le poème dramatique [...] la réalité des corps est mise au centre du questionnement théâtral »<sup>99</sup>. Et comment parler d'amour sans parler de chair ? Comment ici ne pas parler de l'abandon d'un corps désiré par un autre corps qui ne désire plus ?

Pascal Rambert met en mots et en scène la lente agonie des corps amoureux dans une guerre qui ne passe pas uniquement par le verbe. Pour Bruno Tackels :

*écrire, c'est dire le lieu de la plus grande misère des corps, leurs meurtrissures, partir des postures à peine représentables, des façons de dénuder les corps et tout ce qu'on croyait pouvoir cacher : l'urine, l'odeur, les larmes, le sexe, la merde, le sang et en faire une scène.<sup>100</sup>*

Témoin de la violence des armes que sont les mots, c'est à travers la chair que l'on voit la vie et la mort opérer.

<sup>98</sup> Valère Novarina, *Lettre aux acteurs*, op. cit., p. 9.

<sup>99</sup> Bruno Tackels « L'écriture du corps, les corps de l'écriture », op. cit., p. 21.

<sup>100</sup> Bruno Tackels « L'écriture du corps, les corps de l'écriture », op. cit., p. 22-23.

#### 4. L'amour est un langage qui tue, la déflagration des mots

*Clôture de l'amour* apparaît avant tout comme une pièce de théâtre où l'enjeu principal est créé autour des mots, de leur sens premier à leurs interprétations, de leur émission à leurs impacts. Ici, c'est la parole qui fait et défait tout, la fin justifiant les moyens : Stan et Audrey utilisent d'un même effort les mots pour y mettre fin en même temps. Le simple fait que Stan et Audrey parlent de l'amour, même comme quelque chose qui est en train de s'éteindre, donne matière à l'amour lui-même. L'actrice témoigne de son sentiment à ce sujet :

*La pièce s'appelle Clôture de l'amour mais tout le sentiment amoureux est brouillé. En quittant, Stan nomme encore la beauté, il y a de l'amour, encore. C'est ça qui fait mal, c'est que l'amour est encore là. Sinon, il ne répèterait pas autant que l'amour est parti.*<sup>101</sup>

En se disant l'un à l'autre qu'ils se sont aimés, les protagonistes font encore vivre leur amour. Stan pourrait répéter à Audrey cinquante fois qu'il n'a plus d'amour pour elle, cela n'annulerait pas le passé pour autant :

*La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, sauf à s'augmenter : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler : tout ce que je puis faire, c'est de dire « j'annule, j'efface, je rectifie », bref de parler encore.*<sup>102</sup>

La langue semble être au centre de ce théâtre, mais est également l'un des fondements du couple Stan-Audrey. Ces mots tirés du discours de la jeune femme ont tout particulièrement attiré mon attention :

*que tues-tu quand tu tues ce qui nous constituait ?  
oui ce qui nous constituait  
oui qui était constitutif de nous  
ne t'en déplaise  
vois-tu que tu tues la langue  
nous qui en étions constitués ?  
en te rétractant tu tues la langue  
notre langue commune*

<sup>101</sup> Eve Beauvallet, « La Reine se meurt », *Mouvement*, op. cit..

<sup>102</sup> Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Manchecourt, Editions du Seuil, 1984, p. 99.

Ce court extrait est à sens multiples. Tout d'abord, le langage est un constituant important de l'être humain : il « nous distingue des pecudes mutae – animaux privés de parole »<sup>104</sup>. Même si ces derniers communiquent entre eux, le verbe caractérise l'humain et fait partie de son essence. La parole a pris une place essentielle dans le monde contemporain et peut s'annoncer comme motif d'exclusion social lorsque certaines personnes ne peuvent y avoir recours. Mais arrêter de parler, est-ce retourner à l'état de bête, voire, mourir socialement ? A ma connaissance, aucune étude irait jusqu'à affirmer fermement cela, cependant, il est important de relever à quel point la communication est l'un des fondements capitaux de notre société. Le psychologue Yvon Dallaire, spécialiste du couple amoureux contemporain, observe :

*Il n'a jamais été aussi facile et rapide qu'aujourd'hui de communiquer d'un bout à l'autre de la planète. La téléphonie cellulaire, l'Internet, les webcams et les programmes tels Skype sont de moyens sophistiqués de communication. Et pourtant, il semble bien que les couples n'aient jamais eu autant de difficultés de communication.*<sup>105</sup>

La communication est devenue si facile – notamment par la surinformation imposée par les médias, les nombreux moyens de connaître l'état du monde actuel, le lettrisme qui essaye de se mondialiser et la tentative d'une langue universelle (l'anglais) qui s'efforce de se répandre au monde pour que quelque soit l'endroit d'où l'on vient on puisse dialoguer avec aisance – qu'elle en vient à attenter à l'essence même des mots du quotidien : ils en viennent à perdre de leur importance, presque de leur sens. Alors si Stan décide de rompre le dialogue amoureux par l'usage de la parole elle-même – qui fait donc entre autre que l'Homme est Homme –, il se voue en quelque sorte lui-même à sa propre extinction et à celle de sa partenaire. Le couple contemporain que dessine Pascal Rambert semble s'être pris à ce jeu social de la communication, et pour Audrey avant tout, ainsi qu'elle l'explicite bien, être deux, c'est se parler. Or, l'amour n'est pas fait que de mots. Audrey semblait pourtant croire en cela. Et c'est peut-être cet

---

<sup>103</sup> Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, op. cit., p. 65.

<sup>104</sup> « L'origine du langage », <http://www.trigofacile.com/jardins/chronica/philosophie/1001-langage.htm>, consulté le 11/04/2013.

<sup>105</sup> Yvon Dallaire, *Qui sont ces couples heureux ?*, Québec, Editions Option Santé, 2011, pp. 89-90.

importance majeure accordée aux mots qui fait entrevoir l'échec mis en jeu : si l'amour n'est que parole, dès lors qu'il n'y a plus de mots, il n'y a plus d'amour.

Au-delà d'être un moyen de communication complexe et riche, la parole s'annonce comme étant d'abord l'outil principal des orateurs de la Grèce antique, tout comme elle est aujourd'hui l'art des politiciens contemporains : « L'éloquence [...] n'est pas une faculté naturelle : elle est le produit d'un art, et d'une éducation. »<sup>106</sup>. L'art dramatique reprend à son compte l'outil qu'est le verbe, et se nourrit largement de cette création humaine pour se faire témoin de l'Histoire et des sentiments qui régissent l'humain à travers les siècles. Depuis les débuts du théâtre, c'est la parole qui construit non seulement la fable, mais aussi les personnages, la situation et leur action. On pourrait en quelque sorte dire que le théâtre, c'est la maison des mots. Aussi, s'ils prennent autant de place dans le duo amoureux étudié, c'est avant tout parce que Stan et Audrey n'existent que parce qu'ils sont dits. N'étant pas nés de personnes réelles ou historiques, Stan et Audrey sont des êtres imaginés. Le couple représente davantage des « figures » que des « personnages » :

*Alors que le mode ontologique du personnage est celui du vraisemblable, qu'il tire sa légitimité de définitions et de conventions présupposées, celui des figures relève du potentiel : elles débordent des expériences connues, des existants référencés, donnent lieu à un imaginaire inédit – mais toujours tenu à distance du simulacre. La question n'est jamais tant de croire ce qu'on voit et ce qu'on entend que d'assister à la recreation ludique de l'être et du monde en paroles. Les figures [...] se voient en ce sens conférer une fonction sans commune mesure avec les divers rôles que le personnage a pu endosser : sans vérité qui déterminerait leur être en substance, par essence elle deviennent l'image en acte de la nature éminemment « constructiviste » du langage.<sup>107</sup>*

Le couple Stan-Audrey naît donc des mots et émet une image possible de nos contemporains. Alors quand Stan use de la parole, (donc de ce qui les faisait exister) ce n'est pas seulement leur amour qu'il met à mort, c'est le théâtre lui-même – du moins ce genre de théâtre, un théâtre de paroles – cette pièce-là, cette histoire-là. Car s'il n'y a plus de mots dans ce genre dramatique où la parole est au centre, que reste-t-il ? Autrement que de dessiner des figures actuelles et occidentales dans l'amour et de leur attribuer une histoire, ici, c'est bien la parole qui fait l'action.

---

<sup>106</sup> « L'origine du langage », *art. cit.*

<sup>107</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain...*, *op. cit.*, p. 165.

Ainsi, arrêter de parler serait cesser d'agir, et c'est aussi ce que dévoile Audrey dans discours. Stan vient rompre le rapport amoureux constitué de langage et annonce par la même occasion le silence du théâtre, donc la mort de ces deux personnages, car s'il n'y a plus de parole, il n'y a plus d'histoire, il n'y a plus d'action, plus de scène, il n'y a plus rien.

En accordant une si grande importance aux mots, à la parole elle-même, Pascal Rambert questionne l'importance qui leur est accordée et crée une sorte de paradoxe dont l'issue est difficile à déterminer. Dans cette abondance verbale, quelle place pour le silence ? Comment les protagonistes et les spectateurs vont-ils trouver la place pour respirer, pour réfléchir et accuser l'amas de mots ? Le silence en musique est un temps écrit sur les portées. Il représente un vide, une respiration qui permet de faire raisonner les notes que l'auditeur vient d'entendre et de repartir sur autre chose ou de pousser plus loin avec les notes suivantes. Avec la parole, c'est la même chose. Or, dans les logorrhées, de Stan d'abord, puis d'Audrey, il n'y a pas de silence (ni écrit par l'auteur, et quasiment aucun marqué par les acteurs). La parole jaillit sans s'arrêter, ne laissant ni à celui qui parle, ni à ceux qui écoutent – tantôt Audrey, tantôt Stan, et toujours le spectateur – le temps de respirer, de recevoir et d'analyser. Bien que le silence semble être inexistant dans ce spectacle, il est pourtant bien là, en chair et en os. Tout d'abord, il est présent dans l'assemblée discrète que constitue le public. En effet, mis à part quelques réactions modérées, les spectateurs ne bronchent pas durant toute la durée du spectacle – parce qu'ils connaissent les règles et codes de bienséance contemporaine. Cependant les spectateurs ne sont pas seuls dans ce charnier : le silence est malgré tout physiquement représenté sur scène par le corps de celui qui écoute, s'acharnant à se taire et à souffrir, muet, les coups portés par les mots de l'émetteur déchaîné:

*Dans beaucoup de cas, la présence [...] d'un confident, peut donner au dialogue l'aspect d'un redoublement, d'une « théâtralisation » qui en exalte la force, en insérant par une sorte de contagion le spectateur dans l'action avec une puissance accrue : l'assistant muet offre au spectateur sa propre image.<sup>108</sup>*

C'est donc à ce corps muet que les spectateurs peuvent s'identifier puisqu'ils sont dans la même situation d'écoute et de réception. Cependant, celui qui écoute est l'unique et réel

---

<sup>108</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre tome III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Belin, 2004, p. 33.

émetteur de silence dans la situation théâtrale : le rapport entre les deux protagonistes qui se parlent et les spectateurs qui assistent n'est pas le même, car les mots ne sont pas directement adressés à ces derniers. La parole du locuteur est physique, jaillissant dans l'espace comme un mouvement intérieur propulsé vers l'extérieur, vers le corps qui se tait.

A la fin des deux représentations auxquelles j'ai pu assister, j'ai été très touchée par les immenses silences qui ont précédés puis succédés aux applaudissements. Les spectateurs sortaient très silencieusement de la salle comme après un enterrement, à la fois pour accuser le coup de leurs propres sentiments, de leurs émotions, leur chagrin et – pourrait-on dire – pour respecter le défunt. A l'issue du spectacle, ce mort, c'est à la fois l'amour et la parole. Car ici, si le silence se fait, c'est parce qu'il n'y a plus de mots. Bien qu'ils affluent et ne laissent personne respirer et penser, ils étaient néanmoins signes de vie, même si « ça » suffoque, il y a encore un espoir que « ça » reprenne, que « ça » continue. L'ultra-communication et la sur-information dans lesquels baigne l'ère contemporaine en sont les témoins. Le monde se rassure dans sa dite « connaissance de l'actualité mondiale » car c'est pour lui la preuve qu'il y a de la vie. Presque tout citoyen aujourd'hui dans la société occidentale a la chance de pouvoir savoir ce qui se passe à l'autre bout du monde. Mais à force d'avoir l'oreille invitée à se préoccuper de tout, de trop, il en vient sans doute souvent à oublier ce qui se passe en bas de chez lui, voire ce qui se passe à l'intérieur de lui-même.

*C'est comme si le statut de confort bourgeois interdisait qu'on se regarde dans sa propre réalité. On peut être solidaire avec du lointain, mais pas avec du proche. On peut se mouiller, dénoncer la guerre si elle est très loin, en Irak, en ex-Yougoslavie, mais on ne doit pas trop regarder la manière dont on est soi-même un salaud dans sa propre vie. La manière dont on est autoritaire. La manière dont on utilise les pouvoirs sous de beaux discours.<sup>109</sup>*

Le texte très dense de Pascal Rambert rend cet état du monde et crée la même affluence d'informations dans lesquelles le spectateur peut se noyer : croyant être très informé, il ne l'est plus. A force de donner chaque mot pour la réalité, à force de mâcher pour l'audience ce qu'elle pourrait penser par elle-même (si on lui en donnait réellement

---

<sup>109</sup> Michèle Pralong (propos recueillis par), « Militant du théâtre, tendance anarchiste, Oskar Gómez-Mata croit au clown communiste », in *COGITO, ERGoGRÜ#05*, Fanzine du Grü/Transthéâtre, Genève, mai 2011, p. 9.

l'espace et le temps au lieu de le lui faire croire), le non-silence étouffe et empêche d'analyser la situation pendant qu'elle se déroule. La communication semble avoir déteint sur la micro-société formée par le couple. Ainsi, le silence s'établit comme une sorte de tabou contemporain et les mots s'érigent en vérité suprême.

Il a été précédemment observé que la forme de « dialogue » développée dans *Clôture de l'amour* construisait un rempart entre Stan et Audrey et témoignait d'une fin de la communication amoureuse. L'analyse de la distance entre les corps sur scène avançait pareillement l'idée de séparation charnelle. Il a également été évoqué que l'espace scénique, cette « salle de répétitions », se révélait être le tombeau des mots autant que celui de l'amour. L'usage du terme « clôture » dans le titre de la pièce peut ainsi être très évocateur. Pourtant, Pascal Rambert témoigne :

*Clôture de l'amour pourrait s'appeler Séparation si je n'avais pas une tendresse particulière pour le mot « clôture »*<sup>110</sup>

L'utilisation de ce terme n'est apparemment qu'un choix poétique de l'auteur. Cependant, ce mot donne une image plus brutale et plus violente que quelque « rupture » ou « fin ». Voici la définition qu'en donne le *Petit Robert* :

*Ce qui sert à obstruer le passage, à enclore un espace (barrière, enceinte, fermeture) [...] Action de terminer, d'arrêter définitivement une chose, ou de la déclarer terminée (conclusion, fin, levée) [...]* <sup>111</sup>

En connaissance du titre de la pièce et avant même d'assister à la représentation, les spectateurs sont avertis qu'ils sont invités à assister à quelque chose qui va s'arrêter. Dans le texte la thématique de la mort est très présente. Si la « clôture » rappelle la séparation entre un espace et un autre, la salle de répétition est peut-être le cercueil qui enferme le corps de l'amour, dressant une barrière entre lui et les vivants. Ce terme évoque ainsi l'enterrement de l'amour entre Stan et Audrey : cette pièce se révèle être une cérémonie, un dernier hommage collectif rendu au défunt.

<sup>110</sup> Jean-François Perrier (propos recueillis) « Entretien avec Pascal Rambert », dossier de production.

<sup>111</sup> « clôture », Paul Robert, *Le Petit Robert 1, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1987, p. 327.



Audrey Bonnet.

*Clôture de l'amour.*

De Pascal Rambert, Juillet 2011, Festival d'Avignon.

© Marc Damage

## Conclusion

A travers la thématique de la rupture amoureuse, Pascal Rambert revisite les fondements du théâtre, les questionne et les renouvelle. Il expose et use de codes qui ont marqué l'histoire, mais aussitôt reconnus et instaurés, il les défait, les brise ou les dépasse. *Clôture de l'amour*, tant dans son écriture que dans sa mise en scène, annonce une rupture dans les procédés mis en place depuis les fondements du couple amoureux et du théâtre. L'œuvre de Pascal Rambert se dresse en pièce ultime, une sorte « d'oeuvre totale » qui a su réunir autant de thèmes et de signes pour les dénoncer en même temps qu'elle les exposait. Cette pièce invite à la révision, voire à la révolution des règles qui régissent le fonctionnement du couple amoureux et d'un théâtre de parole occidentaux. Pour déraciner le passé, il faut lui faire la guerre, sans pour autant oublier ce qu'il a déjà réfléchi. Si toute reconstruction s'opère après une déconstruction, voire une destruction, la séparation annonce une prochaine réunion. Il faut parfois voir et frôler la mort pour faire renaître l'envie de vivre.

En mettant les mots au centre de cette pièce, Pascal Rambert annonce-t-il la mort d'un genre théâtral à travers la mise à mort de ce couple ? Le théâtre de parole est-il encore d'actualité ? Faut-il cesser de mettre le texte au centre de cette pratique artistique et réinventer le théâtre ? Car si la scène est l'endroit de la répétition, c'est aussi un art du présent, car la représentation met en jeu cette réalité du direct, le temps n'est pas différé au théâtre. Artistes et spectateurs sont réunis dans un lieu et dans un temps donné, mais pas arrêté. Cependant, même si le théâtre tente tous les soirs de se renouveler, n'en est-il pas arrivé à un point de non-retour ? N'est-il pas pris au piège d'une « clôture » de la culture ? Le système socio-économique, qui fait davantage du théâtre un endroit de divertissement et de loisir, une marchandise commerciale, empêche-t-il l'art dramatique d'être en son endroit de réflexion philosophique et éducative ?

## **ANNEXES**

## **ANNEXE 1 : Entretien avec Stanislas Nordey.**

Sarah-Lise Salomon Maufroy « De Stanislas Nordey à Stan dans Clôture de l'amour de Pascal Rambert » Entretien avec Stanislas Nordey réalisé dans le cadre du cours de théorie-dramaturgie dirigé par Rita Freda à la Manufacture – HETSR Janvier 2012.

*Depuis la fin des années 80, Stanislas Nordey impose à travers son travail d'acteur et dans ses mises en scène, une esthétique crue, un théâtre et un jeu non naturalistes plaçant au centre de la représentation le verbe et la pensée du poète. La parole est nue, mise en avant. En Juillet 2011, on a pu le voir à Avignon dans « Clôture de l'amour » écrit et mis en scène par Pascal Rambert. Cette fois-ci il tenait un rôle écrit pour lui, portant même son nom : « Stan ». Dans un espace blanc, vide, fascinant, éclairé par des néons, se dessinent tels des fantômes les silhouettes de Stanislas Nordey et d'Audrey Bonnet, l'un face à l'autre. Il tiendra pendant une heure un monologue de rupture amoureuse, puis prendra durant la seconde heure de cette tragédie humaine, le rôle de celui qui ne fait plus qu'écouter et recevoir en retour le monologue de la comédienne.*

### **Sarah-Lise Salomon Maufroy : Comment décidez-vous de travailler sur un spectacle en tant qu'acteur ?**

**Stanislas Nordey :** J'ai une position un peu particulière. J'ai d'abord fait des études d'acteur au Conservatoire, et à la sortie, la mise en scène m'intéressait beaucoup et c'est ce qui a marché tout de suite, donc j'ai été un peu « dévoré » par la passion de la mise en scène. J'ai de ce fait peu joué pendant près de 15 ans, par choix, parfois dans mes spectacles. Et puis j'ai éprouvé à un moment donné le besoin de revenir au plateau, il y a 7-8 ans. A partir de ce moment là, la toute première chose qui m'intéressait, c'était de travailler avec des gens plus jeunes que moi. J'avais envie de faire profiter de mon expérience à des metteurs en scène plus jeunes que moi. Au départ j'ai travaillé avec Jean-Christophe Saïs, Christine Letailleur... Ce qui m'intéressait, c'était de leur apporter à la fois un savoir-faire d'acteur et de ne jamais intervenir en tant que metteur en scène, œil que je mets complètement de côté, je ne suis qu'acteur à ce moment là. C'est très important pour moi de rentrer dans le projet de quelqu'un d'autre. Ça ne m'intéresserait pas de venir avec mon point de vue de metteur en scène. Je me suis peu mis en scène moi-même, à part l'année dernière sur « *La conférence* » de Christophe Pellet. Avec Falk Richter (« *My secret Garden* ») par exemple j'étais à la naissance du projet. Et puis j'ai abandonné cette position de principe de ne travailler qu'avec des gens plus jeunes que moi. Alors j'ai commencé à dire autour de moi à des metteurs en scène de ma génération ou plus âgés (Wajdi Mouawad, Falk Richter, Pascal Rambert) : « ça me dirait bien de travailler sous ton regard ». Souvent ça a été des rencontres assez simples. Ces gens là ont rebondis en me proposant des choses toujours très intéressantes. C'est souvent la personne qui va mettre en scène qui m'intéresse. C'est le plaisir de rencontrer ces gens. On m'a toujours proposé des rôles magnifiques : être l'auteur lui-même. Ce qui me plaît c'est de devenir l'auteur. C'est le prolongement exact du travail que j'ai fait en tant que metteur en scène, en essayant de révéler la parole d'auteurs contemporains. Ça serait donc un mix entre le plaisir d'incarner la parole d'auteurs et puis la rencontre forte avec des gens qui m'intéressent et surtout qui sont très différents, dans les personnalités, dans leurs directions, leur théâtre. Des théâtres qui ne sont pas les miens, qui sont dans des endroits assez loin de ce que je fais moi en tant que metteur en scène.

**S.-L. S. M. : A quel moment avez-vous pris connaissance de ce projet *Clôture de l'amour* et comment l'aventure a-t-elle commencée ?**

**S. N. :** Autour d'un dîner, sans attente de retour, j'ai lancé à Pascal Rambert l'idée que j'avais envie qu'un jour nous travaillions ensemble. Il a réfléchi quelques secondes, pensant à ce projet déjà. Pascal Rambert savait déjà qu'il y aurait Audrey Bonnet avec nous. Suite à sa venue en tant que spectateur de *La philosophie dans le boudoir* de Sade, mis en scène par Christine Letailleur, il m'a dit « tu es le théâtre », c'est un joli compliment. Le désir a dû naître de ce moment-là. Il a écrit le texte, sans être autobiographique du tout, pour nos corps d'acteurs, nos débits, nos souffles, ce qui est très agréable.

Ma première prise de contact avec le texte s'est faite quand il était abouti, nous l'avons découvert ensemble avec Audrey Bonnet lors de la première lecture. Ensuite on ne s'est revu qu'au moment de la première répétition.

**S.-L. S. M. : Connaissez-vous l'origine du rêve que Pascal Rambert a désiré partager avec vous ?**

**S. N. :** Il voulait que ce soit une magnifique scène de rupture de fin d'amour. La structure était importante pour lui, et il s'est dit « tiens, il y a quelque chose qui n'existe pas dans la structure théâtrale telle qu'on la connaît ». Alors c'est quelqu'un qui parle pendant une heure et quelqu'un qui lui répond pendant une heure.

Il y a sûrement aussi une motivation intime. Il a projeté beaucoup de choses sur mon corps. Lui et moi, nous avons tout deux des corps assez secs, il y a quelque chose qu'il a dû reconnaître physiquement en moi qui pouvait être un double. Je pense que souvent, c'est le metteur en scène qui parle sur scène, on a besoin de mettre sur le plateau des formes de double. Il y a donc aussi quelque chose de physique. Ce qui m'avait frappé quand j'ai lu le texte pour la première fois devant lui, il m'a dit « ça alors, tu le lis exactement comme je le lis moi quand je le lis à haute voix ». La rythmique était la même, il y a quelque chose de cet ordre-là, cet ordre de la projection. Et de la même manière pour Audrey, il aime bien ces actrices un peu androgyne, même si elle est très féminine. Il y a une projection sur les corps avant toute chose. Sur le fond, il avait écrit *Le début de l'A.*, qui était sa rencontre amoureuse avec son ex compagne. Donc, avec *Clôture de l'amour* tout est dit, c'est aussi pour marquer un endroit de sa vie, une nécessité d'écrire sur quelque chose d'important pour lui.

**S.-L. S. M. : Vous avez passé un mois en répétition sur *Clôture de l'amour*. Quelles ont été les étapes majeures de ce parcours ?**

**S. N. :** Au début de ce processus de travail, il nous a demandé de savoir le texte à la première répétition par cœur, il avait déjà défini et construit le décor. Il savait exactement ce qu'il voulait dans l'espace. Les déplacements, les deux diagonales étaient déjà projetées. Nous avons donc travaillé dans ce dispositif tout de suite et la mise en place était donc déjà faite. A l'intérieur de ça on savait déjà qu'on était dans la première diagonale pendant une heure et dans la deuxième pour la partie parlée d'Audrey.

Nous faisons un filage entier tous les jours, une séance de notes après et c'est tout. C'était

extrêmement agréable parce qu'un spectacle comme ça c'est très physique. Donc un des enjeux premier c'est « comment est-ce que pendant une heure on tient le coup ? Comment est-ce qu'on renouvelle l'écoute, comment on se réoxygène ? »

**S.-L. S. M. : Qu'est-ce qui vous aidait le plus, vous questionnait le plus dans les indications et retours que vous donnait Pascal Rambert ?**

**S. N. :** Il faisait donc une séance de notes après. Pendant les filages, quelque chose me troublait beaucoup au début : il parlait pendant, disait en particulier des grands « OUI » qui nous faisaient comprendre qu'on était sur la bonne voie. En même temps ça me déconcentrait complètement. Mais ce qui était très particulier c'était que nous n'étions que trois dans la salle de répétition, ça n'arrive quasiment jamais, pas d'assistant, de créateur lumière qui avait déjà été créée, ni de créateur décor ou son. C'était un rapport très particulier, très intime et très doux.

Souvent la réussite d'un spectacle (je parle à la fois en tant qu'acteur et metteur en scène) tient beaucoup au dispositif de répétition, c'est-à-dire quels sont les premiers choix faits, quel est l'environnement créé... Le processus était assez formidable et les notes étaient faites de précisions sur des choses qu'il n'avait pas entendues aux moments où il pensait les entendre. Tout doit se signer à plusieurs, il était très attentif à ce qu'on pouvait amener instinctivement. Il y a eu très peu de fois où il nous a dit que ce n'était pas le bon sens. Il nous parlait d'énergie, de rythmes, de « parties mineures » et de « parties majeures » concernant les parties du texte. C'était une des notes principales.

Ensuite il y avait ce qui est relatif à l'espace. A l'intérieur de ces diagonales on proposait des choses, on allait toucher l'autre, on allait proche de l'autre et puis il nous demandait de n'y aller qu'une fois. Il nous parlait de tennis, de « monter au filet vers l'autre et revenez au fond de cour pour reprendre du souffle ».

**S.-L. S. M. : Lors de la conférence de presse en juillet 2011 à Avignon, vous disiez que l'utilisation de votre prénom n'était pas ce qui était important, que ça restait un personnage, que vous étiez des modèles, que Pascal Rambert ne vous avait volé et donné que dans votre rythme et dans votre souffle. Pourriez-vous me parler de la notion de personnage ?**

**S. N. :** Cette notion est compliquée, parce que je suis né après la « mort du personnage ». C'est très mystérieux. Quand je lis un texte, même un que je ne vais pas jouer, j'ai une faculté d'identification immédiate. Je plonge et il n'y a plus l'espace d'une feuille de papier cigarette. Je vois tout, je ressens tout, je comprends tout, que ce soit proche de moi, loin de moi. Quand je suis acteur c'est un peu la même chose. Je crois que ça ne pourrait pas m'arriver de demander à un metteur en scène ce que veut dire à tel endroit l'auteur, le personnage. Mon plaisir c'est de tout comprendre. C'est peut-être de l'appropriation. Je reconnais tout ce qui est écrit. Il y en a où ça met un peu plus de temps. Finalement tout mon travail pendant les répétitions, c'est ça. Je suis toujours très reconnaissant en vers le metteur en scène quand il n'empiète pas trop sur mon imaginaire. Je pense qu'un acteur est en capacité de tout reconnaître dans un texte et parfois quand il signifie au metteur en scène qu'il y a des choses qu'il ne reconnaît pas, ce dernier est obligé de lui dire ce que lui voit et à ce moment là ça crée une distance, parce qu'il essaye de voir ce que le metteur en scène voit, mais c'est déjà compliqué. Je fonctionne par instinct, aussi de par la formation que j'ai reçue au Conservatoire qui n'a pas été rigoriste. Je ne fais pas d'effort. Le personnage n'est pas très proche de moi, le «

Stan » de Pascal Rambert ce n'est pas moi. Et en même temps j'ai quitté, j'ai été quitté, je sais ce que c'est que des enfants, je l'ai été moi-même ! On peut tout reconnaître. A partir du moment où l'on part du principe que les gens qui écrivent du théâtre sont des gens qui vivent, on vit tous des expériences qui sont semblables dans la vie, avec plus ou moins d'intensité c'est tout. J'ai l'impression que l'on peut tout reconnaître. Après c'est juste une question de disponibilité.

**S.-L. S. M. : Avez-vous effectué un travail d'analogie ou fait des recherches de nourritures extérieures ? Quelle est la part d'identification ?**

**S. N. :** Je ne le fais pas intellectuellement. Une fois que je suis sur le plateau, je pense. Je n'ai jamais l'impression de jouer. J'ai une conscience très forte de la machine théâtrale, de la technique. Je fais confiance à ma technique théâtrale qui va mettre de la distance et me permettre de ne pas tomber dans le psycho-drame. Et puis il y a une part d'identification, oui. Le reste va être une part de mon vécu, une part de mon imaginaire. Par exemple, ce qui me faisait difficulté au début c'est tout ce qui a attiré aux enfants, j'avais peur de ne pas la rendre parce que je n'ai pas d'enfants. Je me disais que j'allais être loin de cette chose là. Et en cherchant, je me suis dit que j'ai été enfant de parents divorcés. Et puis je me suis nourri de films, j'ai revu « Kramer contre Kramer » sur des parents avec les enfants au milieu, ça m'a aidé à trouver des choses concrètement. N'ayant pas d'expérience directe, c'est bizarrement une des parties qui est la plus forte pour moi dans le spectacle, . Alors que celle de la séparation, ça je connais. Il y a un bricolage fait de manière inconsciente, tout en gardant un rapport conscient à la technique.

**S.-L. S. M. : Dans cet espace gigantesque et cette immobilité quasi-totale, quelle est la place et l'évolution du corps, des corps ?**

**S. N. :** C'est énorme ! Curieusement on se dit qu'il n'y a pas beaucoup d'espace mais celui qui parle est toujours en mouvement. Pascal nous parlait du fait que c'est un spectacle de danse, c'est un spectacle sur les corps. Nous avons, Audrey et moi des corps assez expressifs, on utilise nos mains, nos bras, tout notre corps. J'aime bien les cadres, les contraintes, je trouve qu'on travaille mieux à l'intérieur de ça. Cet espace ne m'empêchait pas, au contraire. Dans « My secret Garden » de Falk Richter, j'étais complètement immobile pendant les trois premiers quarts d'heure du spectacle, c'était sa volonté à lui. Ça permet de voir à quel point la vie ne demande qu'à jaillir de l'intérieur. Elle jaillit autrement, contenue. Il y a des comédiens à qui cela fait peur. Cette contrainte physique n'est pas un enfermement, ça me rend plus libre.

**S.-L. S. M. : Que portez-vous en jouant ce texte, cette parole ? De quoi parlez-vous ?**

**S. N. :** Je crois je portais un témoignage poignant de sa part à lui, l'auteur, de sa vie. C'est terriblement impudique pour un auteur d'écrire. C'est pour ça que je ne pourrais pas écrire, ça révèle tellement ce qu'on est, je suis très pudique. En plus on décortique un peu tout ce qu'ils écrivent. D'abord, je porte l'émotion de l'auteur, c'est la première chose qui m'émeut. En lisant la première fois je me suis dit que c'était magnifique ce qu'il raconte de lui-même. Il fallait d'abord que je sois à la hauteur de ça. Il met la barre assez haut dans sa manière de s'engager, alors il faut que j'y sois aussi. Ça parle de l'amour, mais de plus que ça, ça parle de la vie tout simplement. Il y a de la matière partout. A l'intérieur du texte il y a des références à

d'autres textes, des tableaux, ce sont des choses que je comprends.

On ne savait pas comment ça allait être reçu ce spectacle, mais on savait qu'on parlait des gens qui étaient dans la salle, ce qui crée une forme de responsabilité. Les spectateurs étaient tous concernés par cette histoire, cet échange. Ça crée quelque chose de particulier, ces textes autobiographiques, ce qui est lié à l'autofiction. Ça crée un rapport en intelligence avec le public.

**S.-L. S. M. : Comment abordez-vous votre passage de comédien à metteur en scène ? Quels liens ? Quelles contraintes ou quelles solutions ?**

**S. N. :** J'essaye de ne pas croiser ces deux métiers différents. Ce qui est peut-être une bêtise. Pour *La conférence* de Christophe Pellet, je me suis dit qu'il fallait que ce soit moi qui le joue. C'était la seule fois où j'acceptais cette posture d'acteur-metteur en scène. Mais aujourd'hui c'est une vraie question. Me mettre moi en scène m'a toujours fait peur. Mais aujourd'hui je crois que ça peut être une part de mon travail. Peut-être que ça aide aussi de regarder dans l'histoire du théâtre, il y a beaucoup d'acteurs-metteurs en scène qui assumaient aussi d'être porteur du plateau, de Jean-Louis Barrault à Terzieff, il y a toujours eu cette tradition là, que je fuyais un peu.

Mais c'est très agréable d'être acteur pour quelqu'un d'autre, s'il y avait à choisir..

Quand j'ai recommencé à faire l'acteur, ça m'a nourrit pour des tas de choses fondamentales. En particulier pour me rendre compte de ce qu'est un acteur, de ce dont il a besoin. Dans les conditions de travail aussi, de repos, de petites choses dont on ne se rend plus compte quand on est metteur en scène. De ce que c'est que la susceptibilité, parce qu'un acteur finalement c'est très fragile, c'est très exposé dans les répétitions et après. Ca je l'oubliais parfois avant de refaire l'acteur. Et maintenant passant par ces endroits où je me dis « mais non, ce n'est pas possible qu'on me fasse subir ça », je les vois. Ca m'a permis d'identifier immédiatement quand je suis au bord de faire une erreur humaine. Ca aide dans ce sens là. Etre metteur en scène m'aide en tant qu'acteur à tirer une conscience forte du jeu « technique ». Je sais grâce à ça ce dont a besoin un plateau de théâtre, je peux apporter ici beaucoup de choses à un metteur en scène parce qu'il y a des tas de choses qu'il n'a pas à me dire, je les sais, je les connais, je les comprends vite parce que je suis de l'autre côté aussi.

**S.-L. S. M. : Quel(s) lien(s) faites-vous entre tous les textes que vous avez joués, tous les rôles que vous avez interprétés ?**

**S. N. :** Le lien le plus fort, souvent, ce qui m'intéresse, c'est cette parole de l'auteur, l'auteur lui-même. On ne sait jamais quelle est la part de la projection que font les metteurs en scène sur vous, parce que je sais bien qu'on fait toujours des projections sur les acteurs avec lesquels on choisit de travailler. On m'a proposé de jouer *Le pays lointain* de Jean-Luc Lagarce, pour le rôle de Louis. Et c'est à nouveau l'auteur lui-même dans ce Louis. Etre l'auteur, ou le narrateur finalement, c'est quelque chose qui me touche et qui me plaît beaucoup, parce qu'il y a quelque chose qui me donne l'impression de comprendre immédiatement, j'ai juste à me glisser dans la peau de qui a écrit.

**ANNEXE 2 : Paroles de la chanson *Happe*, Alain Bashung, auteurs Jean Fauque / Alain Bashung, extraite de l'album *Osez Joséphine*, Barclay, 1991.**

Tu vois ce convoi  
Qui s'ébranle  
Non tu vois pas  
Tu n'es pas dans l'angle  
Pas dans le triangle

Comme quand tu faisais du zèle  
Comme quand j'te volais dans les plumes  
Entre les dunes

Par la porte entrebâillée  
Je te vois rêver  
A des ébats qui me blessent  
A des ébats qui ne cessent

Peu à peu tout me happe  
Je me dérobe je me détache  
Sans laisser d'auréole  
Les cymbales les symboles  
Collent  
On se rappelle  
On se racole  
Peu à peu tout me happe

Les vents de l'orgueil  
Peu apaisés  
Peu apaisés  
Une poussière dans l'oeil  
Et le monde entier soudain se trouble

Comme quand tu faisais du zèle  
Comme quand j'te volais dans les plumes  
Entre les dunes

Par la porte entrebâillée  
Je te vois pleurer  
Des romans-fleuves asséchés  
Où jadis on nageait

Peu à peu tout me happe  
Je me dérobe je me détache  
Sans laisser d'auréole  
Les cymbales les symboles  
Collent  
On se rappelle  
On se racole  
Peu à peu tout me happe

### ANNEXE 3 : Photos du spectacle<sup>112</sup>

Photo 1



Le chœur d'adolescents , chorale des enfants du Conservatoire de Gennevilliers  
et Stanislas Nordey et Audrey Bonnet.  
*Clôture de l'amour.*

<sup>112</sup> Toutes les photos publiées dans cette annexe sont créditées Christophe Raynaud de Lage ; sauf mention contraire.

Photo 2



Audrey et Stan revêtus des toques à plumes bleues  
*Clôture de l'amour.*

Photo 3



Stan.  
*Clôture de l'amour.*

Photo 4



Audrey.  
*Clôture de l'amour.*

Photo 5



Stanislas Nordey et Audrey Bonnet pendant les saluts.

*Clôture de l'amour.*  
De Pascal Rambert, Juillet 2011, Festival d'Avignon.  
Photo © Marc Damage

Photo 6



Audrey recevant les mots de Stan.  
*Clôture de l'amour.*

Photo 7



Stan recevant les mots d'Audrey.  
*Clôture de l'amour.*

#### Annexe 4 : Schémas illustratifs de la scénographie de *Clôture de l'amour*

Schéma 1, le huis clos d'une salle de répétitions :

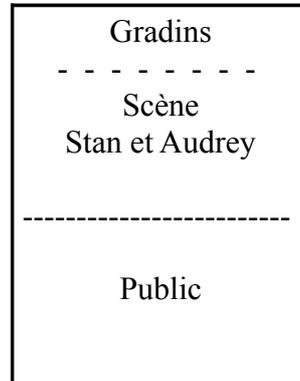


Schéma 2, une scénographie totale qui inclut les spectateurs :

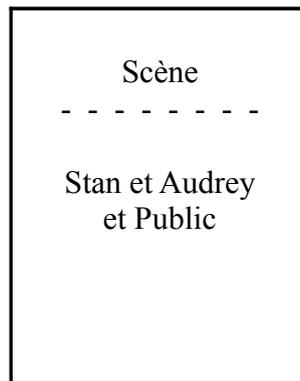
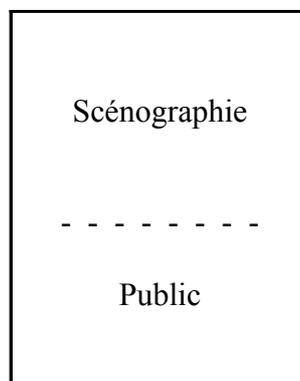


Schéma 3, une configuration théâtrale classique :



## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce que le contemporain ?* in *Nudités*, trad. ROVERE Maxime [2008], Paris, Bibliothèque Rivages, 2009

AZAMA Michel, *De Godot à Zucco, Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000, Tome 2 : Récits de vie : le moi et l'intime*, Paris, Editions Théâtrales, 2004.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Saint-Amand-Montrond, Editions du Seuil, 2005.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Manchecourt, Editions du Seuil, 2002.

BROOK Peter, *L'espace vide*, trad. ESTIENNE Christine et FAYOLLE Franck, Paris, Editions du Seuil, 2001.

COMTE-SPONVILLE André, *Le Sexe ni la mort*, Paris, Albin Michel, 2012.

DALLAIRE Yvon, *Qui sont ces couples heureux ?*, Québec, Canada, Editions Option Santé, 2011.

ESCOLA Marc, *Le Tragique*, Malesherbes, Flammarion, 2002.

FORESTIER Georges, *Le Théâtre dans le théâtre*, Genève, Librairie Droz, 1996.

GERALDY Paul, *L'homme et l'amour*, Paris, Hachette, 1951.

GOUMARRE Laurent, *Rambert en temps réel*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2005.

GUENOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belval, Circé, 1998.

MEYER MACLEOD et PRALONG Michèle, *Raconter des histoires, Quelle narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève, MetisPresses, 2012.

MORIZOT Jacques et POUIVET Roger, *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2012 [2007].

NIETZSCHE Friedrich, trad. LACOUE-LABARTHE Philippe, *La Naissance de la tragédie*, La Flèche, Folio Essais, 1989.

NOVARINA Valère, *Lettre aux acteurs*, in *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L Editeur, 2002.

PAVIS Patrick, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1987.

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1971.

RAMBERT Pascal, *Clôture de l'amour*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011.

RAMBERT Pascal, *Le début de l'A.*, Langres, Les solitaires intempestifs, 2005.

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006.

SALOMON MAUFROY Sarah-Lise, *Zoo de sexes parisiens*, La Rochelle, ALNA éditions, 2008.

SALOMON MAUFROY Sarah-Lise, *Mon amour sous le paillason*, tapuscrit inédit, 2008.

SALOMON MAUFROY Sarah-Lise, *Onze bouches et un roi*, La Rochelle, ALNA éditions, 2010.

SALOMON MAUFROY Sarah-Lise *137, ou presque. Les Lettres*, tapuscrit inédit, 2011.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre tome III, Le dialogue de théâtre*, Paris, Editions Belin, 2004.

### **Revues et articles**

HENRY Philippe « Des malentendus productifs. Spectacle vivant et contexte socio-économique », in *Théâtre/Public* n°179, Gennevilliers, Septembre 2005, pp.97-109.

PRALONG Michèle (propos recueillis par), « Militant du théâtre, tendance anarchiste, Oskar Gómez-Mata croit au clown communiste », in *COGITO, ERGoGRÜ#05*, Fanzine du Grü/Transthéâtre, Genève, mai 2011, pp. 7-11.

### **Supports vidéo**

*Clôture de l'amour*; texte et mise en scène de Pascal Rambert, captation réalisée au Festival d'Avignon, Salle Benoît-XII, Juillet 2011, archives du Théâtre de Gennevilliers.

Pascal Rambert pour *Clôture de l'amour*; Conférence de presse du 16 juillet 2011 et

Remise du Grand prix de littérature dramatique 2012, in Théâtre-contemporain.net, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cloture-de-l-amour/videos/>, page consultée le 08/08/2012.

DERRIDA Jacques, vidéo YouTube, *Entrevue sur l'amour*, <http://www.youtube.com/watch?v=-Wa0OxR5ZX8>, page consultée le 08/01/2013.

### Sites Internet

*Obsolescence programmée*, article Wikipédia, [http://fr.wikipedia.org/wiki/Obsolescence\\_programmée](http://fr.wikipedia.org/wiki/Obsolescence_programmée), page consultée le 06/04/2013.

*Individualisme*, article Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Individualisme>, page consultée le 05/05/2013.

*Logorrhée*, article Wikipédia, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Logorrhée>, page consultée le 02/04/2013.

*L'origine du langage*, article site web, <http://www.trigofacile.com/jardins/chronica/philosophie/1001-langage.htm>, page consultée le 11/04/2013.

BARRAL Marie, « Une rupture amoureuse mondialement jouée », article *Les Trois Coups*, <http://www.lestroiscoups.com/article-entretien-avec-pascal-rambert-dramaturge-metteur-en-scene-comedien-et-directeur-de-theatre-grand-113395297.html>, page consultée le 01/04/2013.

BEAUVALLET Eve « La Reine se meurt », article *Mouvement.net*, <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/la-reine-se-meurt>, page consultée le 04/04/2013.

Dossier de production et revue de presse, <http://www.theatre2gennevilliers.com/2012-13/fr/en-tournee/423-cloture-de-lamour>, page consultée le 08/08/2012.