

théâtre
olympiacentre
dramatique
national
de Tours
direction
Jacques
Vincey7, rue de Lucé
37000 Tours
tél 02 47 64 50 50
fax 02 47 20 17 26
cdntours.fr

LES SERPENTS

DE MARIE NDIAYE
MISE EN SCÈNE JACQUES VINCEY

CRÉATION

29 SEPTEMBRE > 8 OCTOBRE 2020 AU THÉÂTRE OLYMPIA

TOURNÉE

Théâtre de la Cité – Toulouse : 13 > 16 octobre 2020

Centre dramatique national Besançon Franche-Comté : 17 > 19 novembre 2020

Théâtre National de Strasbourg : 25 novembre > 4 décembre 2020

Théâtre des Quartiers d'Ivry - Centre dramatique du Val-de-Marne : 11 > 13 décembre 2020

Théâtre du Rond-Point – Paris : 2 > 26 février 2021

TnBA (Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine) : 16 > 19 mars 2021

PRODUCTION

Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia

COPRODUCTION

Théâtre National de Strasbourg

Théâtre des Îlets – Centre dramatique national de Montluçon

SOMMAIRE

Générique	— — — — — — — — — — — — — — —	page 3
Résumé	— — — — — — — — — — — — — — —	page 4
Note d'intention, Jacques Vincey	— — — — — — — — — — — — — — —	page 5

Ressources dramaturgiques

Note dramaturgique	— — — — — — — — — — — — — — —	page 7
Étude des trois personnages	— — — — — — — — — — — — — — —	page 8
Frise chronologique	— — — — — — — — — — — — — — —	page 16

Documents artistiques

La scénographie	— — — — — — — — — — — — — — —	page 16
Perruques et les costumes	— — — — — — — — — — — — — — —	page 18

Approfondir, imaginer

Construire son espace	— — — — — — — — — — — — — — —	page 22
Montrer ou suggérer ?	— — — — — — — — — — — — — — —	page 27
Qu'est-ce qu'une « femme puissante » ?	— — — — — — — — — — — — — — —	page 41

Bibliographie, filmographie	— — — — — — — — — — — — — — —	page 45
------------------------------------	-------------------------------	---------

Échos visuels	— — — — — — — — — — — — — — —	page 46
----------------------	-------------------------------	---------

L'équipe artistique	— — — — — — — — — — — — — — —	page 49
----------------------------	-------------------------------	---------

GÉNÉRIQUE

texte **Marie NDiaye**
mise en scène **Jacques Vincey**

dramaturgie et assistantat **Pierre Lesquelen**
scénographie **Mathieu Lorry-Dupuy**
lumières **Marie-Christine Soma**, assistée de **Juliette Besançon**
son et musique **Alexandre Meyer** et **Frédéric Minière**
costumes **Olga Karpinsky**
perruques et maquillage **Cécile Kretschmar**

avec
Hélène Alexandridis Mme DISS
Bénédicte Cerutti Nancy
Tiphaine Raffier France

production Centre dramatique national de Tours – Théâtre Olympia
coproduction Théâtre National de Strasbourg, Théâtre des Ilets - Centre
dramatique national de Montluçon

Les Serpents est publié aux Éditions de Minuit.

Un jour de 14 juillet, une mère vient emprunter de l'argent à son fils et se retrouve coincée, avec ses deux belles filles, sur le seuil d'un sanctuaire impénétrable...

RÉSUMÉ

Madame Diss a deux belles-filles, France et Nancy.

Madame Diss n'a pas fait la route jusqu'à la maison de son fils, perdue dans les maïs, pour le feu d'artifice du 14 Juillet, mais pour tenter de lui emprunter de l'argent.

Le fils de Madame Diss n'a aucune intention de sortir de la maison, aucune intention non plus de lui permettre d'y pénétrer. Seules France et Nancy ont le droit d'entrer et de sortir, quoique un nombre limité de fois. Car le fils de Madame Diss, tapi dans la cuisine et veillant féroce sur les enfants, est à l'affût de la moindre faiblesse.



NOTE D'INTENTION

LES SERPENTS, PIÈCE FANTASTIQUE

Les Serpents m'ont mordu au cœur.

Les mots de Marie NDiaye sont un venin qui distille insidieusement des images, des odeurs, des sons... Les champs de maïs, la chaleur oppressante, la soif : des sensations concrètes, triviales parfois, qui suintent jusqu'à excéder la réalité et s'infiltrer dans les recoins les plus secrets de l'inconscient. Le fantastique affleure alors en filigrane, avec ses ombres et ses gouffres.

La pièce tient autant du faits divers sordide que du conte mythologique.

Trois femmes sur le seuil d'une maison, un jour de 14 juillet.

A l'intérieur, un homme (fils, mari, ex-mari) et ses deux enfants.

Entre la mère et ses belles-filles apparaît progressivement l'ombre du petit Jacky, l'enfant mort enfermé par son père dans une cage avec des serpents derrière la maison.

Si *Les Serpents* était un film, on parlerait de thriller psychologique, ou de comédie satirique ou encore de conte fantastique. On saluerait l'importance du hors-champ, la qualité du suspense qui se distille progressivement depuis le ventre de cette maison dont on ne perçoit que des sons et des éclats de voix. On invoquerait Hitchcock, Scola ou Lynch.

Marie NDiaye écrit une pièce dans laquelle les différents genres se télescopent, se superposent et s'entrelacent pour nourrir une atmosphère rare de reconnaissance et d'étrangeté. Ces trois femmes nous sont familières : Mme Diss, France et Nancy oscillent entre peur et nécessité du lien, dépendance affective et affranchissement, désir de liberté et culpabilité de l'abandon. Elles sont réunies autour d'une absence, d'un creux, d'un vide : cet homme tapi au cœur de la maison contamine sournoisement leurs relations et ravive les blessures primordiales, les pulsions archaïques, les terreurs enfantines. Il est l'ogre, le vampire qui se nourrit et se régénère en dévorant ses enfants. Il est le démon qu'il faut affronter pour pouvoir s'en affranchir. Le fantôme de Jacky, l'ange sacrifié, rôde et obsède les protagonistes de cette tragédie contemporaine qui plonge ses racines dans les strates souterraines de notre imaginaire mythologique et biblique. Peu à peu, les bornes du réel reculent pour laisser place à l'insondable et au mystère. Rédemption, transfiguration, transmutation : France endossera l'identité de Nancy tandis que Nancy pénétrera dans la maison pour occuper la place de France. Seule Mme Diss restera sur le seuil, telle Cerbère le gardien des Enfers.

La puissance de l'écriture de Marie NDiaye est à la mesure de sa délicatesse : rien ne laisse soupçonner ces glissements d'un niveau de réalité à un autre. Elle ne nomme pas, n'impose rien. Elle laisse simplement percevoir la coexistence de différents seuils de perception. Mais sous cette simplicité, une solide architecture soutient une langue précise, musicale. La pensée hoquète, bégaye parfois laissant deviner des failles profondes dans l'identité des personnages. La psychologie compte moins que le flux et reflux des âmes et des corps. Comme dans ses romans, Marie NDiaye flirte avec l'inexplicable. Dans cette pièce, elle crée un champ magnétique dans lequel les vibrations de l'espace, de la lumière et du son provoquent des variations sensorielles qui ne peuvent s'épanouir pleinement que dans la promiscuité physique d'acteurs et de spectateurs.

Les Serpents est une pièce pour trois actrices.

J'ai réuni Hélène Alexandridis, Bénédicte Cerutti et Tiphaine Raffier pour leur talent et leur complémentarité. *Trois femmes puissantes** qui infuseront leurs sensibilités particulières dans leurs personnages respectifs. Trois interprètes qui ont le goût de la langue et savent porter haut le verbe et la pensée. Un trio d'exception pour donner chair à cette partition virtuose.

Après *Mme de Sade*, *Les Bonnes* et *UND*, je me réjouis de réunir à nouveau un plateau féminin pour exalter toute la force et la virulence des *Serpents*.

Jacques VINCEY – Mars 2019

* *Trois femmes puissantes* roman de Marie NDiaye, prix Goncourt 2009.

NOTE DRAMATURGIQUE

LA PUISSANCE, VENIN SURHUMAIN DES HOMMES

Marie NDiaye affronte le réel dans toute son intrication insolvable et inavouable. Ses « femmes puissantes », dont les luttes matérielles et existentielles sont toujours problématisées par la fiction, ne sont pas des modèles héroïques. Leur hardiesse lutte avec la peur. Leur imaginaire fantastique butte contre un inconscient patriarcal qu'elles n'arrivent jamais à défaire totalement. Dans la premier récit de « Trois femmes puissantes », Norah évoque son père comme une autorité dégoulinante et en même temps comme un idéal de puissance, opposé à ce mari monotone qui tient docilement la maison. Dans « Les Serpents », l'homme invisible est autant un arbre à abattre qu'une racine vitalisante, un *personnage sublime* qui fascine et terrifie. Sa maison a tout du paradis maléfique, de l'arène sèche et poussiéreuse où doivent se livrer, à chaque cycle du maïs, de nouvelles batailles.

Que reste-t-il alors de cette puissance féminine si elle n'est pas une essence rebelle ? N'est-elle pas plutôt un idéal toujours à conquérir ? N'est-elle pas toute nietzschéenne, cette *volonté de puissance* qui consiste à surmonter l'inconnue du réel pour se bâtir une réalité à soi, solide et rationnelle, « nette et froide » (comme dirait Mme Diss) ? Car la puissance dans « Les Serpents » reste une quête très personnelle, que chacune tricotte à sa manière. Mme Diss l'épingle sur son tailleur immaculé qui ne cède à aucune faiblesse sentimentale. Nancy la fiche dans un regard qui tord le réel et défie la contingence du temps. Tandis que France s'en fait un manteau trop grand, dévoué et candide, pour gagner ce *privilège des puissants* cher à Calderon : la force christique du pardon.

« Les Serpents » tient alors du conte, du thriller, mais aussi de la tragédie contemporaine. France, Mme Diss et Nancy s'ancrent indirectement dans des problématiques actuelles. En corsetant son chemisier sans plis et sans chair, en vantant la primauté des apparences sur l'invisible inconnaissable, l'auto-suffisance de Diss (qui veut à tout prix briser le lien) se transformera en solitude malade. En racontant la rupture sociale avec sa famille, France construit une autofiction émancipatrice quasi impudique, rattrapée par sa dévotion naturelle. Le regard quantique de Nancy, qui retourne le cycle des saisons et restaure le passé, sera finalement obturé par les ténèbres. Et toutes les fenêtres seront noires.

Humaines et surhumaines, les « trois femmes puissantes » se construisent des réalités rassurantes et branlantes. Elles reproduisent au plateau la quête littéraire très singulière de Marie NDiaye, qui refuse le surplomb et l'ironie en plaçant ses personnages au même niveau que l'écrivaine. Des femmes en quête infinie de définitions, de prénoms, de rôles, de positions, de représentations. Des figures en pleine écriture. Des « nuages de rêve » qui saisissent leur existence avant tout par la langue. Des pages blanches, des boîtes noires, qui enveniment notre imaginaire héroïque.

Pierre Lesquelen – Septembre 2020

LES TROIS PERSONNAGES

MME DISS (EXTRAITS DE NOTES RÉDIGÉES EN MARS 2020)

Mme Diss en quelques mots

Soif
Froidement
Démoniaque
Toquée
Filouté
Surpasse
Mauvaiseté
Fleurie
Associée
Endurci
Raffinée
Lumineuse
Conquérante

Définir un personnage en quelques mots-clés est toujours arbitraire. Ici cependant, le relevé met en avant les curiosités lexicales dont Mme Diss est amatrice, esquissant à elles-seules quelques contours psychologiques du personnage et éclairant ses failles potentielles. On envisagera plus loin le rapport rationnel et précis de Mme Diss à la parole mais on peut déjà constater certaines anomalies dans un texte du XXI^e siècle : « filouté », « toquée » ou encore « mauvaiseté » sont des termes considérés comme « vieilliss » par le dictionnaire. Cela peut traduire la grande maîtrise verbale de ce personnage, qui semble pouvoir donner forme à sa pensée avec netteté et richesse. [...] Ces mots hors d'usage apportent en tout cas de l'étrangeté dans le langage spécifique de Mme Diss, dont la rationalité et la limpidité sont parfois contrebalancées par des zones d'ombre, des élans lyriques et des béances qu'il s'agira de repérer et d'interpréter.

Mme Diss est la figure centrale du trio. C'est elle qui occupe le plus l'espace (présente dans toutes les scènes, sauf la 6). C'est elle qui motive les entrées et les sorties, qui impulse la plupart des actes de France et Nancy [...] Marie Ndiaye ne semble pas concevoir ce patronyme comme un symbole et une clé de lecture. Diss est un nom de famille essentiellement porté en Afrique du Nord, dont l'origine est plus ou moins floue mais qui semble faire allusion à une plante sauvage et tenace poussant sur les territoires africains. La diss est utilisée pour le commerce comme matériau, comme matière première servant à fabriquer du papier, des toits pour les habitations, des parasols... Comme le maïs, la diss est une plante évoquée parfois dans la littérature africaine comme un espace touffu et dissimulateur, où rôdent des bêtes sauvages. [...] Ce nom ne suggère finalement rien de définitif et de satisfaisant, il n'est qu'un symbole polysémique que chaque spectateur pourra s'approprier librement. Il est (pour reprendre les propos de Marie Ndiaye sur sa conception du personnage) une « image de rêve » posée sur quelque chose qui flotte, une fiction servant à enrober cette nébuleuse qu'est le personnage. Nébuleuse que la dramaturgie des Serpents ne fait pas apparaître immédiatement comme telle, mais qu'elle ouvre progressivement.

LA TRAJECTOIRE DE MME DISS : DE LA NETTETÉ À LA NÉBULEUSE

[...] Dans la première scène, les paroles de Mme Diss sont assurées et précises. Elles sont souvent répétitives, comme pour marquer leur caractère définitif (nul besoin de reformuler la pensée mais lui donner directement une forme nette, comme en rendent compte ses deux premières interventions). Ses formules souvent péremptoires traduisent une très grande assurance dans la parole (« Tu te trompes sans doute », « il me faut un bailleur neuf »,...) et une domination très nette de son interlocutrice. Ses phrases sont souvent construites de manière binaire, en deux ou quatre temps (« Et une fois la dernière chandelle explosée, alors ? », « Il compte que je me fatigue et que je m'en aille avant de lui avoir dit bonjour », « Je me suis mariée trois ou quatre fois, sans en tirer profit. », « Ce n'est pas absurde, ce n'est pas discutable. »...) Des parallélismes de constructions structurent sa pensée. La rationalisation du langage et de la pensée va jusqu'à la disparition du sujet lui-même, comme s'il se désengageait des paroles prononcées, qu'il en retirait tout affect. On repère effectivement de nombreuses formules impersonnelles (« On ne peut pas avoir une telle idée. » « C'est agaçant », « Il me faut... ») et des expressions de portée générale (« Les enfants coûtent mais il vous rapportent aussi. »). Cette neutralisation du langage va bien sûr de pair avec cette froideur recherchée par Diss en revenant chez son fils (« Je veux bien oublier que je suis sa mère »), mais traduit plus fondamentalement un rapport de puissance et de contrôle du monde et de la parole sur lequel nous reviendrons.

[...] Dans les quatre premières scènes, les plus longues tirades de Mme Diss sont moins des espaces d'introspection (où la psyché du personnage fait apparaître ses troubles et ses tourments) que des zones d'extrospection, où il extériorise son point de vue, narrativise sa pensée, s'observe de manière quasi objective (exemples dans deux tirades de la scène 2 : celle finissant par « je me suis dit : est très bien mais, compte tenu de la différence d'âge.. », et celle commençant par l'anaphore de « Tu me vois... »). Ces phénomènes d'extrospection sont toutefois à double tranchant. S'ils offrent une image arrêtée du personnage au spectateur, ils sèment aussi le doute sur ce que le personnage peut dire de lui, pouvant révéler une fiction du moi que la dramaturgie de Marie Ndiaye vient déconstruire de manière incidieuse tout au long de la pièce. Au départ, Mme Diss apparaît ainsi au spectateur comme une figure plutôt stable, exacerbée par la parole.[...]

[...] La parole de Mme Diss se fait plus discrète dans la scène 3, où c'est France qui expose principalement son trouble. Elle évolue profondément dans la séquence suivante. On remarque d'entrée que le discours de Mme Diss n'est plus rationnel. Il envisage des possibilités contradictoires, sans prétendre être omniscient (« Eh bien, elle est dedans, ou elle n'y est plus. Il l'a peut-être avalée... ») Puis sa parole, trouée de manière significative par des points de suspension, éclate. Le personnage dévoile pour la première fois son trouble intérieur.[...] Mme Diss se laisse déborder par le langage, médium qu'elle maîtrisait à la perfection. Les mots lui « griffent la gorge » et fissent son identité (procédant par phrases ininterrompues). C'est aussi la première fois qu'elle fait allusion par cette métaphore à l'intérieur de son corps (alors que tout ce qui concerne la chair et la matière est toujours rayé de son vocabulaire et de son imaginaire, comme on le verra.) Un sentiment de vulnérabilité envahit le personnage dans la scène suivante, défigeant cette froideur rigoureuse et exacte qu'il revendiquait (« Je suis parfaitement seule. »,). Sa domination de France est mise en péril (« Pourquoi, soudain, es-tu plus haute et plus droite, la peau colorée, les yeux luisants... », « au-dessus... de ces émotions-là. »)

Dans la scène 5 survient également un événement très marquant : le rire de Mme Diss (« Je ris car c'est grotesque. »). Il y a trois rires dans la pièce : le rire inexistant de Mme Diss évoqué par France dans la première scène (qui la remercie de ne pas l'avoir blâmée par ce rire, pour sa condition sociale inférieure et son apparence négligée, lorsqu'elle est arrivée chez son fils), le rire du fils qui se fait entendre à plusieurs reprises aussi bien au présent (« il rit dans la maison ») qu'au passé (« quand le père voulait rire, la maison, frappée de stupeur... tâchait de le faire taire), et ce rire « grotesque » qui éclate pour la première fois sur la scène. Pour cerner la nature de ce rire, on pourrait se référer au texte de Baudelaire « De l'essence du rire », où le poète distingue deux types de comiques : le comique significatif et le comique absolu. Le premier vient de « l'idée de sa propre supériorité », un rire social et moral que la vue de France aurait pu provoquer à Mme Diss. Si le personnage ne semble pas enclin à ce type de ricanement, c'est parce qu'il s'oriente vers une conception plus métaphysique et existentielle du rire, vers un comique absolu qu'il partage avec le rire démoniaque du fils. Un rire profondément humain, une expression ironique de la vulnérabilité profonde, un rire inexplicable et irrationnel qui est un miroir du caractère grotesque de l'existence, un signe de « l'humanité déchue » [...] Par ce rire violent et irrationnel, un manque fondamental revient envahir Mme Diss. Par ce rire, elle déchire son costume social et son apparence comblée. [...] Cette maison qui incarne la déchéance et la noirceur, paradis du mal qui invite à affronter ses peurs les plus profondes, redevient pour Mme Diss un puissant objet de désir, un espace permettant de remettre à l'épreuve la monotonie sociale et l'ennui (« j'ai laissé au bord d'une route monotone toutes sortes de maris qui me pesaient et dont j'ai oublié le visage. »).

MME DISS, UNE « ÂME FORTE »

[...] Les quelques mentions de la « matière » dans *Les Serpents* sont éloquentes. Ce qui sans forme, situé en-deçà du visible et de la raison, ce qui pourrait menacer la stabilité des apparences est sans cesse renié dans le discours de Mme Diss. Voilà pourquoi elle dénigre à de nombreuses reprises la physicalité troublante de France et condamne son excitation (signe de transport et non de contrôle) [...] Cette puissance de l'imagination qui caractérise l'âme forte se retrouve dans le caractère de Mme Diss. De fait, si la rêverie et le goût pour l'irréalité du petit Jacky sont méprisés par le père, cette faculté de représentation consciente de l'esprit est valorisée par Mme Diss dans sa conception de la puissance (l'imaginaire permet de s'approprier totalement et la réalité, de la recréer à sa guise). Mme Diss reproche alors à France de manquer d'imagination [...] Marie Ndiaye met toutefois à l'épreuve cette image positive de la femme puissante en enrobant le personnage de Mme Diss dans le plus brutal des clichés misogynes, dans une iconographie négative du féminin : celle de la femme vénale et manipulatrice. A plusieurs reprises, il transparait sans équivoque, le personnage évoquant sa vie d'épouse en évitant toute considération sentimentale. Mme Diss semble confondre les époques, les maris et les enfants [...] Toutefois, son appétit économique et social n'est qu'un masque, un costume ironique que la dramaturge fait miroiter pour donner l'impression au spectateur de cerner provisoirement son personnage, avant qu'il lui échappe. On comprend vite que ce n'est pas seulement l'argent qui intéresse Mme Diss, mais une volonté de puissance vitale bien plus métaphysique qui l'incite à destabiliser sans cesse la tranquillité de l'existence (« s'élancer en conquérante, voler froidement vers un succès dont on se dit qu'il est à soi et à personne d'autre »).

[...] Diss est en somme un personnage paradoxal par excellence : dans son désir fondamental de puissance et d'indépendance, il doit revenir sur le champ de bataille, source profonde du pouvoir et du mal, point zéro de la domination, pour continuer à se surpasser.

FRANCE (EXTRAITS DE NOTES RÉDIGÉES EN AVRIL 2020)

France en quelques mots :

Sereine
Souriante
Fière
Glorieuse
Transformée
Décrassée
Lourde
Taciturne
Faible
Vaincu
M'assimiler
M'absorber
Chichi
Chic

Le personnage de France semble toujours s'observer, se définir et se redéfinir par le prisme du langage, comme s'il était un être en construction consciente et permanente. Voilà ce que révèle d'abord le lexique, pétri de contradictions perpétuelles (« fière » « faible », « sereine » « lourde »...), d'incertitudes et de variations. Les traits de caractère et les actes revendiqués par France (« décrassée », « transformée », « m'assimiler ») ne semblent pas définitifs et totalement accomplis (contrairement aux qualités apparemment immuables de Mme Diss). Ce sont des esquisses éphémères. France relève de manière quasi objective (par cette parole extrospective que l'on retrouve chez sa belle-mère) ses mutations, cherchant toujours à se situer sur l'échiquier féminin du plateau (par rapport à Nancy et Mme Diss qui sont pour elle des modèles). [...] La seule chose qu'acquiert durablement le personnage au cours de la pièce, c'est un outil qui lui permettra de penser et de stabiliser le réel : le langage. Les mutations infimes du lexique en rendent compte. Les ultimes mots de France, un brin vieillis comme ceux de Diss (« chipoter » ou encore « rata vertueux ») traduisent une maîtrise minutieuse de la parole dont nous retracerons les étapes successives. Ce personnage, dont on pourrait lire le parcours grâce à une dramaturgie d'apprentissage assez classique (digne d'une littérature féministe matérialiste qui dramatise l'émancipation), résiste en réalité à cet heureux point de vue. La présence clignotante de France au plateau (apparaissant seulement dans les scènes impaires) n'en fait pas un personnage secondaire et simpliste mais une figure spectrale et intrigante, qui révèle à elle-seule le traitement ambigu et tragique que Marie Ndiaye réserve à l'héroïsme féminin.

« LES SERPENTS », DRAME DE LA DÉLIVRANCE ?

Dès qu'elle entre au plateau, France disparaît pour faire exister quelqu'un d'autre : celle qui « vient pour feu d'artifice » et qu'elle « envie sans la connaître. » Dans une dramaturgie plus ancienne, France ne serait pas un protagoniste mais un adjuvant ou un domestique chargé de médiatiser ce qui se passe au lointain (comme dans *Rosmersholm* d'Ibsen, où la servante contemple à la première scène le retour du pasteur et en informe Rebecca). De manière significative, France fait transparaître immédiatement son désir d'être une autre par le prétexte a priori banal (et agaçant selon Mme Diss) du feu d'artifice (« Je l'envie cette personne, je l'envie sans la connaître... »)

Pourtant, France n'apparaît pas comme un personnage faible et dominé. Le « Moi » est omniprésent dans la parole de France, comme pour affirmer une personnalité et une autonomie qu'elle commence à conquérir (« excusez-moi », « c'est bien moi qui leur rends visite. »), jusqu'à apparaître en tête de phrase comme un pronom triomphant (« Moi, je vous aime, et la beauté m'impressionne »). La liberté de penser et de pouvoir exprimer frénétiquement ses opinions est revendiquée immédiatement est omniprésent dans la parole de France, comme pour affirmer une personnalité et une autonomie qu'elle commence à conquérir (« excusez-moi », « c'est bien moi qui leur rends visite. »), jusqu'à apparaître en tête de phrase comme un pronom triomphant (« Moi, je vous aime, et la beauté m'impressionne »). La liberté de penser et de pouvoir exprimer frénétiquement ses opinions est revendiquée immédiatement. [...] S'il vante la fierté et la sérénité acquises au contact de l'homme, le personnage de France en reste toutefois très prisonnier. La crédulité supposée de ses parents (« Ils ne me reconnaissent pas, non, mais ils me croient lorsque je leur dis que c'est moi. Ils sont crédules »), qui représente aux yeux de Mme Diss un défaut majeur dans la formation de la femme puissante (« Si tu veux le croire, je ne te dis rien. » lance-t-elle à Nancy avec sarcasme), entache encore son esprit. « Oh, je le croyais » déclare effectivement France) à propos du feu d'artifice. La croyance est attachée tout au long de la pièce à la faiblesse, elle est vue comme une adhésion impersonnelle et irréfléchie à une autre force que soi. La croyance de France fait encore défaut à cette « pensée » personnelle et indomptable qu'elle commence tout juste à appréhender. Des fenêtres et du seuil de la maison, elle contemple les maïs comme un écran, un effrayant théâtre d'ombre, royaume de l'inconnu et de la peur opposé à la stabilité du foyer (dispositif pouvant rappeler la scénographie caverneuse de Platon).

Lorsqu'elle reparait à la scène 3, après que Mme Diss et Nancy ont ravivé un passé dont elle était exclue, la délivrance de France ne semble plus d'actualité. Les mots masculins envahissent de nouveau son discours, passant du discours narrativisé de la scène 1 qui nécessite une appropriation au discours direct qui contamine son langage de manière arbitraire et autoritaire (« Oh, je viens juste vous demander de partir, s'il vous plaît. C'est qu'il est mécontent, si mécontent. Est-ce qu'elle est là, si charmante, pour le feu d'artifice ? »). La peur que suscite cet homme (toujours fantasmagorisé en mâle dévorateur par la métonymie « petites chaises bien fraîches ») produit toujours son effet sur France (« je me suis vue, dans ses yeux, être vous, qu'il aurait voulu étrangler. Bonjour, madame, maintenant je vous connais. Et, mon dieu, mon dieu, vous êtes si... Maintenant je suis anéantie, pantelante. »). Le corps incontrôlé de France s'oppose alors à celui de ses interlocutrices (« Tu es déjà toute luisante. Sous ma poudre je me tiens. ») Le personnage, dont le discours sombre dans l'irrationnel (nous y reviendrons), semble avoir fait marche arrière.

[...] De manière assez brutale pour le spectateur (car la scène 4 entre Diss et Nancy est courte), le personnage de France ressurgit à la scène 5, armé d'un discours et d'un corps totalement opposés. On l'imagine pour la première fois à l'écart par rapport au seuil de la maison (« moi, je n'y suis plus. », le « moi » resurgissant en tête de phrase). France met en avant sa lutte indicible et sublime avec l'homme qui dort, combat qui restera un point aveugle de la représentation. Le discours irrationnel et fluctuant de la scène 3 laisse place à un phrasé épique (« On ne revient jamais, quand on vient de gagner, sur le lieu où s'est livrée la bataille, car sait-on ce qui nous attend, tapi dans l'ombre ? ») et une parole concrète (tirade des spaghetti), où le désir de liberté s'exprime littéralement. La chute carnavalesque de la scène 5, où France endosse les habits de Nancy, sonne effectivement comme un travestissement grotesque. Cette « femme de parade » en laquelle France se déguise suggère la fusion entre le moi et le groupe, la transcendance possible du sujet que France a toujours fantasmée depuis le début de la pièce (par son appétit pour les traditions, pour la fête...)

[...] Le départ de France est autant une émancipation qu'une aliénation. L'espace extérieur apparaît comme un milieu rêvé, havre de réussite et de puissance, et en même temps comme un territoire sans événement miraculeux, sans transcendance. La « somnolence dangereuse » de France auprès de son mari (« protecteur ou secret artisan de maléfices », pour reprendre des expressions de *Trois femmes puissantes*) s'oppose à cet inconnu peu métaphysique. Le départ est alors duel, ambigu : le triomphe paradant de France s'oppose à la mélancolie qu'elle exprime finalement (« Mes pauvres enfants... Si je les revois, je ne serai plus celle qu'ils ont connue. Ils m'ont perdue quoi qu'il arrive. »). Comme si elle était retenue malgré elle dans le sanctuaire. Son indépendance future s'oppose à la dévotion maternelle, aux soins qu'elle promet à Mme Diss (« Je prendrai soin de vous. Je travaillerai et je vous nourrirai. »). Son image de femme libre butte contre cette imagerie du care, de la sollicitude féminine que nourrit l'imaginaire patriarcal.

« SORTIR LES MOTS DE SOI » : LA QUÊTE LINGUISTIQUE DE FRANCE

[...] La seule évolution claire et sensible que les Serpents donnent à voir concerne le rapport de France à la langue. La maîtrise du langage représente l'une des quêtes majeures des femmes puissantes de Marie Ndiaye. Dans la troisième nouvelle du roman éponyme, Khady voit dans la maîtrise du langage la condition fondamentale de la réussite sociale et personnelle (« Si elle oubliait comment se forment les mots et la façon dont on les sort de soi, sur quel avenir, même pénible, pourrait-elle compter ? »). La « litanie de mots indiscernables » qu'elle entend chez une « femme au visage brutal » lui apparaît alors comme un signe de fragilité. Au départ, Khady se contentait de « dérouler ses non-pensées tièdes et blêmes », alors que son « esprit travaillait vite, à présent », au risque de « s'embrouiller. » Les premières répliques de France traduisent ce phénomène : les pensées qu'elle se dit capable de « déployer » semblent spontanées, encore sans contrôle, sans contenance discursive. Ses phrases sont longues, complexes, pleines de rouages encore visibles, de retouches correctives, de balbutiements (« S'il tombe nez à nez avec sa mère dans la maison alors qu'il la croyait à l'attendre dehors, et, d'une certaine façon, pardon, dehors pour toujours, à jamais dehors, excusez-moi, cela n'ira pas du tout, du tout — oh la la, s'il voit sa mère à l'intérieur »). Son discours est troué par l'affect (« Mme Diss, mère chérie, et je me charge de le lui expliquer, à lui qui sera furieux. ») [...] Dans la scène 5, France semble enfin pouvoir rivaliser avec la maîtrise langagière de sa belle-mère. Son évocation de la maison est plus concrète (les « petites chaises bien fraîches » de son conte fantastique ont laissé place à la « petite chaise glacée », information bien plus objective.) Lorsqu'elle relate sa délivrance, le récit de France est plus calibré, rigoureux et progressif (tirade allant de « je m'étais réveillée » à « cette douleur-là »). Le rythme de ses phrases est plus binaire, son discours regorge de parallélismes (« Me faire sien, m'assimiler, m'absorber jusqu'à ce qu'il ne reste de France qu'un très discret souvenir. », « C'était froid, sans amour, c'était une lutte impitoyable. »), de dérivations lexicales et d'harmonies sonores (« chipoter », « chichi », « chic »...).

NANCY (EXTRAITS DE NOTES RÉDIGÉES EN AVRIL 2020)

Nancy en quelques mots :

Dissimulée
 Secrète
 Sépulture
 Improbable
 Fatiguée
 Peur
 Nécessité
 Asphyxie
 Capitulation
 Mangée

Aucun lexique, aussi arbitraire soit-il, ne semble aussi évolutif et aussi définitif que celui de Nancy. De fait, il dévoile la destinée funeste du personnage : de son retour dissimulé de la ville où elle a réussi socialement à sa dévoration finale dans la demeure originelle, qui semble irrémédiable. L'aventure de Nancy dans *Les Serpents* a tout d'une tragédie, d'une « nécessité » fatale (terme qu'elle est la seule à employer, à deux reprises). Si le retour de Mme Diss est motivé par des circonstances économiques, le sien semble être un pur recueillement. En voulant donner une sépulture au petit Jacky, dont le corps introuvable flotte encore dans les maïs, Nancy rappellera forcément au spectateur une héroïne fraternelle maintes fois célébrée. Si elle n'actualise pas littéralement les figures antiques (nous ne sommes pas chez Wajdi Mouawad), Marie Ndiaye glisse parfois quelques particules mythologiques dans la chair vaporeuse de ses personnages (la pied souffrant de Khady dans *Trois Femmes puissantes* rappelant par exemple Philoctète). A ce fantôme antique s'ajoute celui d'une célèbre héroïne de conte. Dans la nuit festive et carnavalesque du 14 juillet, rite de passage où les rôles féminins s'échangent, Nancy est celle qui perd sa chaussure. Et pas n'importe quelle chaussure : une sandale en peau de serpent. Allégorie du mal (et souvent du mâle) dans l'univers romanesque de Marie Ndiaye, le serpent vient parfois s'imprimer sur le vêtement des Femmes puissantes, comme un trophée de chasse, un signe du triomphe, un fétiche vestimentaire qui célèbre leur prise de pouvoir et leur liberté nouvelle, une démystification, une dégradation burlesque du mal sur la surface géométrique du motif et la couleur joyeuse du tissu :

[...] Dramaturgiquement, Nancy est apparemment un personnage en demi-teinte. Elle reste dissimulée pendant toute la première scène derrière les maïs. C'est le seul personnage qui finit par disparaître (scène 7). [...] C'est pourtant elle qui possède le seul monologue des Serpents (sc. 6), monologue dont la densité psychique et symbolique est contrebalancée par l'opacité progressive qui le gagne (comme la maison, il est lui-même obstrué). [...] A première vue, Nancy est le personnage le plus lisible des Serpents, autant pour son évolution dramatique assez claire que pour ses interventions édifiantes. A plusieurs reprises (on le reverra dans le premier point), Nancy formule très explicitement les enjeux contradictoires qui motivent son retour. Par ses discours, le personnage offre une prise indéniable et précieuse au spectateur pour cerner les enjeux existentiels et métaphysiques des Serpents. Le danger est alors d'en faire un personnage trop fonctionnel, sans trouble profond, le faire-valoir instructif d'une dramaturgie mystérieuse. Après avoir envisagé la trajectoire dévoratrice du personnage dans la pièce, nous verrons combien elle révèle de manière profonde et latente un rapport problématique entre Nancy et la parole, et plus particulièrement entre son langage et l'image.

NANCY OU LA PERTE DE L'IMAGE

Dès qu'elle entre en scène, Nancy semble moins impliquée dans une logique conversationnelle (consistant à répondre à Mme Diss) que dans une expérience optique de la parole. Sa première réplique est photographique : elle cherche à développer une image latente, encore floue, brouillant la netteté du discours (« Et tu es Mme Diss et je n'étais pas sûre de mes yeux avant d'arriver au bout de ces maïs parmi lesquels, comprends-tu, j'espérais vaguement me tenir dissimulée... ne sachant pas... dissimulée et secrète... mais les feuilles sont sèches, les épis poussiéreux, sécheresse et poussière ne me valent rien, la terre est blanche ! »). La langue de Nancy brille par sa capacité à provoquer des images (autant des comparaisons que des métaphores), à cerner géométriquement les formes et les contours de la réalité, à les disposer par plans successifs dans le paysage (« Il y avait une petite femme mal arrangée, ici même, près de toi, et sa figure pâle et pointue de loin m'étonnait, sous ce soleil — blême et grisâtre, le front soucieux, comme une malheureuse fille de couvent. ») Son sens des métaphores injurieuses (« vieille guenon ») en rend compte également. Le monde dans lequel évolue Nancy est pétri de signes déchiffrables, visuels et chiffrés (comme ceux des billets, purs surfaces signifiantes, grâce auxquels elle accède au passé). Dans cette deuxième scène, elle se pense comme un être à part, doté d'une parole et d'un système linguistique susceptible de provoquer des analogies singulières, personnelles. Elle refuse alors de se laisser réduire par toute analogie extérieure (« Ne me compare à personne. N'attrape pas mes chevilles, ne me tire pas vers le fond sale, ton eau commune. »). Elle l'affirme d'ailleurs explicitement : « Je parle différemment. ». Cette phrase, survenant brutalement à la fin de sa tirade, peut toutefois être interprétée dans deux sens très différents : soit comme une revendication de sa parole puissante et personnelle, soit comme un étonnement apeuré face aux bégaiements qui commencent à la regagner (comme on l'a vu dans la partie précédente).

La parole de Nancy possède alors une qualité prophétique, non pas parce qu'elle serait voyante et prédictive, mais par le sens que confère Blanchot à la prophétie (voir « La parole prophétique » dans *Le Livre à venir*) : une parole qui « retire » le présent et fait exister une autre réalité. Cela est d'abord sensible par la grande densité des futurs qu'elle emploie (« Je serai, pour lui... toujours... », « Je serai toujours pour lui la mère d'un certain garçon. »). Après avoir fantasmé cette réalité inexistante, invisible pour les mortels, qu'est la sépulture du petit Jacky (« Sur cette tombe (c'est une tombe?), « sur la tombe (c'est une tombe ?), elle la fait exister directement dans l'espace de la parole. [...] Cette capacité à supplanter la réalité perçue par le prisme du langage est un trait de puissance singulier que développe Nancy et dont son monologue signe le crépuscule. Tout au long de la pièce, la maison de l'homme est envisagée comme un point aveugle de la vision, qu'elle ne peut contempler que derrière l'écran mi-opaque du maïs, dispositif symboliste qui révèle et dissimule, qui trouble la vue. [...] Dans la scène 6, la disparition des ouvertures n'est pas seulement un phénomène fantastique, le cliché inquiétant des maisons hantées et des films horrifiques. C'est un signe de la chute du langage, de son incapacité nouvelle à dessiner et à contenir quoique ce soit, de son impuissance sur la réalité (« Il n'y a plus rien. Il n'y a plus rien et il n'y a plus personne et nul enfant ne deviendra le mien par l'effet de mon amour... ») Seul le soupir est encore dicible (« Il n'y a plus rien... que le très léger soupir de ce qui m'attend là-bas »), un souffle qui ne délivre plus aucun signe sensible, aucune image, aucun symbole. Comme France qui semblait devoir se taire devant l'ogre, la dévoration de Nancy la prive provisoirement du langage. En revenant dans le ventre étouffant de l'ogre, elle fait l'expérience d'une coupure entre le souffle et l'image.

FRISE CHRONOLOGIQUE

TEMPS DU RÉCIT (CE QUI SE PASSE AVANT LA PIÈCE, ÉVOQUÉ OU RACONTÉ PAR LES PERSONNAGES)

--- Nancy quitte la maison

Incertitude sur l'âge de Jacky (il semble être figé dans un petit corps éternel) Incertitude sur le lien entre Nancy et Jacky (l'a-t-elle élevé ou non ?)

--- Un 14 juillet, le petit Jacky meurt

Nancy est en ville. Elle s'est émancipée de ses activités initiales de vendeuse en prêt à porter pour ouvrir trois magasins. Elle a saisi « l'instant de s'élancer » mais sa peur ne l'a pas encore quittée.

--- Mariage de France et du fils

Encore mal déclassée, France a le sentiment de devenir une femme puissante.

TEMPS DU DRAME (CE QUI SE PASSE PENDANT LA PIÈCE) 14 JUILLET – TEMPS ZÉRO

--- **scène 1** Mme Diss vient récupérer de l'argent chez son fils. France lui défend d'entrer. Elles aperçoivent une femme dans les maïs. Impatience de Mme Diss, excitation de France.

--- **scène 2** Mme Diss fait payer son souvenir à Nancy.. Elle raconte l'histoire du petit Jacky. Au départ, elle n'est qu'un témoin, puis elle doit rendre des comptes. Nancy veut se recueillir sur la tombe de son enfant.

--- **scène 3** France ressort de la maison. Elle est désormais fascinée par Nancy qu'elle découvre.

--- **scène 4** Mme Diss, qui sombre dans l'irrationnel, poursuit son récit. Nancy prend la décision d'entrer dans la maison.

--- **scène 5** France ressort victorieuse. Elle a vaincu quelque chose. Les deux jeunes femmes s'échangent leurs vêtements et leurs prénoms : Nancy prend la place de France et France prend sa place en ville. Pacte entre Mme Diss et France (France assume héroïquement toutes les fautes de sa belle-mère).

Rupture temporelle et fantastique entre l'été et le printemps

Cycle de récolte et de semailles du maïs, métaphore intérieure possible d'une régénérescence de Nancy ?

--- **scène 6** Seule dans une vision irreprésentable, Nancy s'accroche à des visions poétiques qui finissent par s'évanouir, obturées par la peur qui ressurgit.

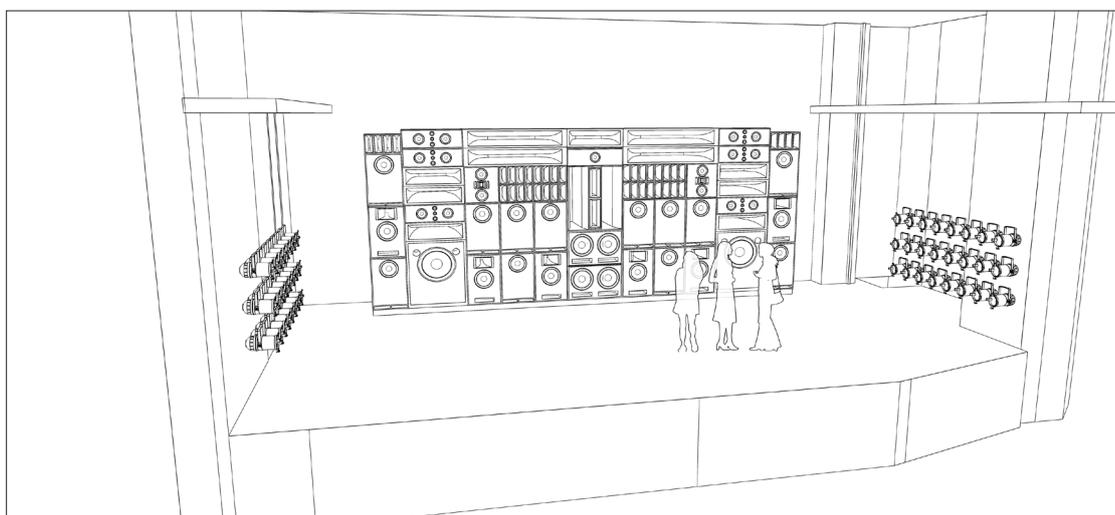
Ellipse - Une période parfaitement indéterminée. On imagine une vie en binôme de Mme Diss et France

--- **scène 7** Désenchantement. C'est l'hiver. Mme Diss et France semblent être devenues des ombres d'elles-mêmes. Elles se promettent un avenir « meilleur » dans lequel leurs fictions auraient retrouvé da la force.

LA SCÉNOGRAPHIE

En dialogue avec Jacques Vincey, Mathieu Lorry-Dupuy a conçu un espace qui rend justice à l'écriture suggestive et organique de Marie NDiaye. Ils ont voulu mettre en avant les outils primaires du théâtre : le son (qui devient un mur de 11 mètres par 3,50 mètres) et des projecteurs (des PAR apparents, disposés en latéral, qui produisent de la chaleur mais aussi du bruit lorsqu'ils montent en puissance). Le danger était de faire une scénographie naturaliste qui briserait l'imaginaire du spectateur (central dans la dramaturgie de Marie NDiaye). Le danger était à l'inverse de faire un décor trop abstrait qui atténuerait la chaleur des corps, les sensations très concrètes distillées par les mots.

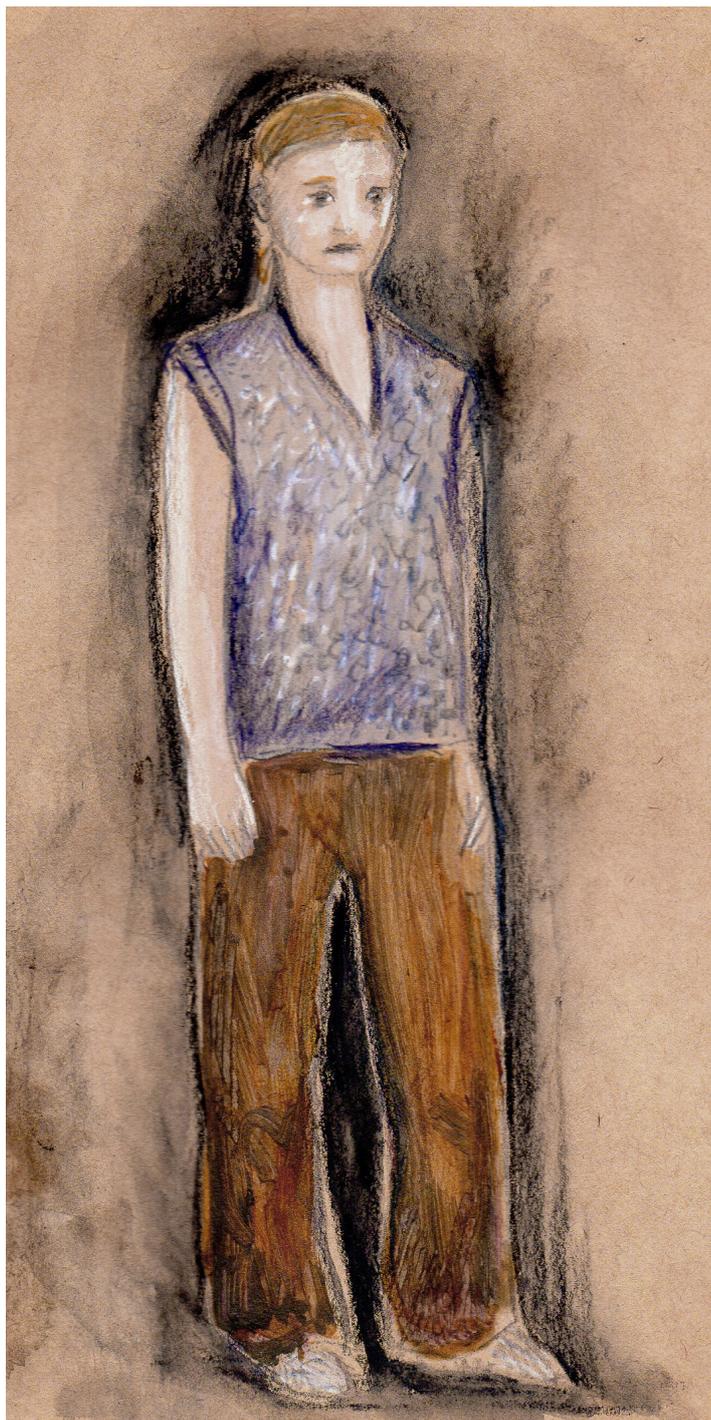
Il faut toutefois conserver le mystère de cette scénographie, dont vous découvrirez l'évolution le jour du spectacle... (Rien n'empêche d'imaginer, en amont avec les élèves, ce qu'elle pourrait provoquer...)



© Mathieu Lorry-Dupuy

COSTUMES ET PERRUQUES

Les costumes sont réalisés par Olga Karpinsky (et la couturière Lucie Guillemet). La pièce donne beaucoup d'indications sur les vêtements portés par ces trois femmes (dans les didascalies internes). Voici des esquisses réalisées à l'été 2020. Vous pourrez les comparer aux indices légués par le texte.



France © Olga Karpinsky



Mme Diss © Olga Karpinsky



Nancy © Olga Karpinsky

Les perruques sont réalisées par Cécile Kretschmar. Elle a souhaité créer un « lien » capillaire entre les trois personnages. Une tresse qui peut renvoyer, peut-être, au serpent pour Mme Diss et France. Une queue de cheval très haute pour Nancy (coiffure de jeune femme très urbaine, qui fait peut-être allusion à Ariana Grande...)



France © Cécile Kretschmar



Mme Diss © Cécile Kretschmar



Nancy © Cécile Kretschmar

CHOISIR SON ESPACE

QUEL ESPACE CHOISIRIEZ-VOUS POUR METTRE EN SCÈNE « LES SERPENTS »

COMPARONS D'ABORD TROIS SCENOGRAPHIES IMAGINEES POUR LE SPECTACLE

Document 1 - mise en scène de Luce Pelletier, Québec, 2019.



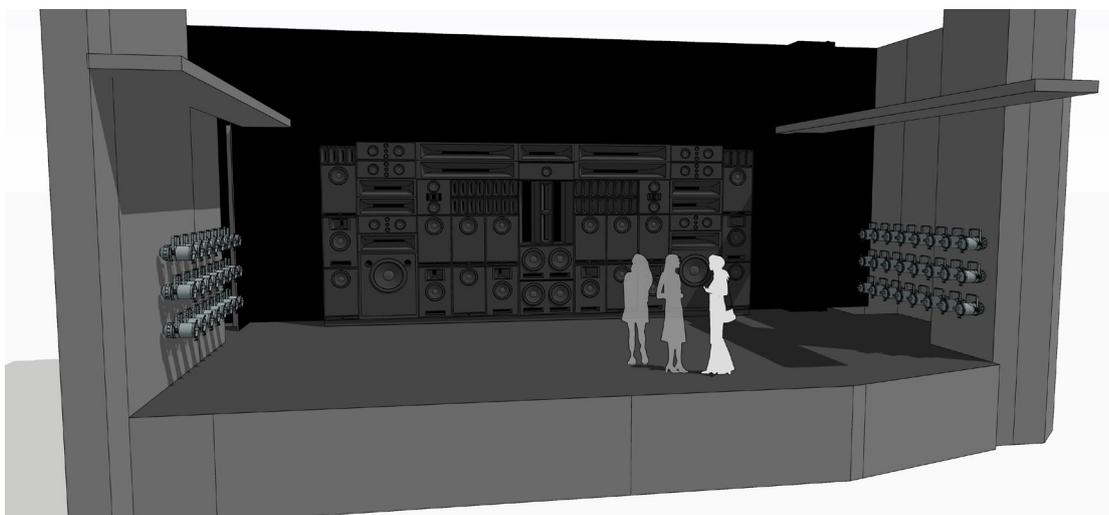
© Caroline Laberge

Document 2 - mise en scène d'Anne-Margrit Leclerc, 2017.



© Cie du Jarnisy

Document 3 - mise en scène de Jacques Vincey, 2020 (représentations 3D de la maquette)



© Mathieu Lorry-Dupuy

1. Décrivez d'abord chacun des espaces (matériaux utilisés ; occupation du plateau, sont-ils naturalistes, figuratifs ou symbolistes ? abstraits ou concrets ? suggestifs ou exhaustifs ?; comment font-ils exister le hors-scène ?...)
2. En quoi ces scénographies vous paraissent-elles singulières par rapport à d'autres décors que vous avez pu voir ?
3. Proposez ensuite une analyse critique de ces espaces (en quoi vous paraissent-ils stimulants pour l'imagination du spectateur, conformes à l'esthétique de la pièce...)

A PARTIR D'EXTRAITS DU TEXTE, IMAGINEZ VOTRE PROPRE SCÉNOGRAPHIE**Didascalies internes (contenues dans le texte)**

MME DISS. [...] Ah, il fait si chaud, si chaud. On regarde autour de soi et on ne voit que les champs de maïs. (sc.1)

MME DISS. [...] Les maïs font le siège de votre maison, et la chaleur cogne et pas un arbre, que ces grands maïs qui ne font pas d'ombre. (sc. 1)

NANCY. Et tu es Mme Diss et je n'étais pas sûre de mes yeux avant d'arriver au bout de ces maïs parmi lesquels, comprends-tu, j'espérais vaguement me tenir dissimulée... ne sachant pas... dissimulée et secrète... mais les feuilles sont sèches, les épis poussiéreux, sécheresse et poussière ne me valent rien, la terre est blanche ! (sc. 2)

NANCY. — Oui. J'ai entendu. Il rit dans la maison.

MME DISS. — Il joue avec ses enfants, certainement. L'heure du feu d'artifice va venir et les voilà tous excités. Certainement ?

MME DISS. - Mais il suffira qu'il te jette un coup d'oeil pour comprendre que tu arrives d'une vie toute brillante et victorieuse. Il en sera contrarié. Ils n'ont qu'une vieille voiture poussiéreuse, et regarde le toit de leur maison, regarde les fissures dans le mur.

Il n'a pas réussi du tout, mon fils. La femme est serviable mais gênante. (sc. 2)

FRANCE. Je sais vaguement qu'il y a eu avant mes enfants un pauvre garçon aux serpents, que là où mes enfants jouent dans la cour un garçon a remué la même poussière et pareillement tracé des signes avec la pointe d'un bâton sur le mur de l'appentis, je sais bien que mes enfants occupent la position et le terrain d'un autre qui peut-être en éprouve, là où il est, où il gît, une amertume que je comprends, que je comprends, et je crains que la jalousie du mort, que son dépit, un jour fasse du tort à mes enfants, qu'ils soient tout auréolés d'un nuage d'acrimonie qui les aveugle et les empêche de retrouver, par exemple, leur chemin dans les maïs, oh. (sc. 3)

NANCY. - Elle n'ose plus entrer.

MME DISS. - Va faire là-dedans ce que tu as à y faire ! Qu'est-ce que c'est ? Préviens mon fils, rapporte de l'eau, un chèque pour la maman, habille-toi, tamponne-toi, fais sortir ces enfants, qu'on voie leur figure, et tout sera bien à l'endroit. Qu'est-ce qu'il y a de si particulier ? Il est devenu, tout d'un coup, un serpent ? C'est lui, le serpent ? Il n'a pas fini de digérer le petit Jacky, il est encore tout déformé par la bosse que lui fait dans l'estomac le corps du garçon ? (sc.3)

VOIX D'HOMME CRIANT DEPUIS LA MAISON. - France !

MME DISS. - C'est lui ? Je reconnais à peine la voix de mon fils.

NANCY. - Il l'appelle alors qu'elle est dedans.

MME DISS. - Comme si c'était toi ou moi qu'il appelait, en se trompant de prénom, de rôle et de position.

NANCY. - Mais elle ? (sc. 4)

FRANCE. — Ils ne doivent pas quitter leur petite chaise glacée, il le leur a interdit très formellement, bien que ces chaises soient d'un tel inconfort, avec leur dossier de métal, que les enfants sont tout engourdis de crampes et torturés dans leurs mains et leurs pieds par des millions de fourmis. Mais il leur défend même de ciller, car ils ne sont que trop prêts, ils sont tout à fait prêts, pour la fête.

Vous voulez être privés de feu d'artifice ? leur demande-t-il, doucement.

Ou, peut-être, vous voulez que le feu d'artifice soit annulé à cause de vous ?

Qu'on vous le reproche toute votre vie ?

Qu'est-ce qu'ils peuvent répondre à ça, mes pauvres gosses ? (sc. 5)

MME DISS. - Il n'y a plus aucun bruit...

Comme après la mort du garçon... quand le père voulait rire, la maison, frappée de

stupeur... tâchait de le faire taire. (sc. 5)

NANCY. [...]La porte est fermée. Les fenêtres sont fermées. Mme Diss et l'autre femme ont disparu.

La porte est fermée. Les fenêtres sont...

La maison est malodorante. Cette maison n'est pas tenue du tout. Elles m'ont dit qu'il y avait des enfants mais où sont ces enfants ?

Elles m'ont dit qu'il y avait un garçon prénommé Jacky mais où est ce garçon, où est ce Jacky ? Je devais entrer pour posséder une famille et voilà qu'il n'y a même pas l'odeur d'une famille.

Où est la porte ? La porte était verrouillée. Maintenant la porte, même verrouillée, n'est plus là. (sc. 6)

Didascalies externes (très rares)

Cris d'enfants depuis la maison. (sc. 5)

Dans la maison. (sc. 6)

Les étapes d'un travail scénographique :

-- Reparcourir le texte, repérer les principaux repères topographiques, les principales polarités (scène/hors scène) et les évolutions de l'espace.

-- Se demander comment représenter ou suggérer les principaux éléments de la pièce.

-- Faire un plan au brouillon

-- Réaliser une maquette (en trois dimensions ou sur papier, avec le logiciel SketchUp...)

MONTREZ OU SUGGÉREZ ?

L'horreur sordide qu'évoque la pièce de Marie Ndiaye n'a-t-elle pas plus de force quand elle est contenue dans les mots ? En voyant « Les Serpents », les élèves seront amenés à s'interroger sur les capacités du théâtre (contrairement au cinéma) à suggérer plutôt qu'à montrer. *A fortiori* avec ce spectacle, dont les éléments sensibles (son, corps, lumière...) pourraient être le matériau d'un film qui se tournerait sur fond vert, sans aucun élément réaliste et matériel sur le plateau. Nous vous proposons alors, dans un premier temps, d'aborder avec eux des textes théoriques du théâtre symboliste et contemporain. Cela pourrait les aider aussi à trouver des arguments nouveaux sur des sujets traditionnels de dissertation (le théâtre doit-il être nécessairement représenté ?...)

Document 1 - texte du dramaturge et metteur en scène Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène », 1891.

Pour donner l'illusion complète de la vie, on crut habile d'établir des décors scrupuleusement exacts, de véritables fontaines murmurèrent entre le côté cour et le côté jardin et de la viande ensaigna à l'étal des bouchers. Et cependant, malgré le soin méticuleux avec lequel on représentait tout l'extérieur des choses, le drame était perdu et énigmatique, et l'illusion faisait entièrement défaut. C'est que le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire du théâtre.

Toute œuvre dramatique est avant tout une synthèse : Prométhée, Oreste, Œdipe, Hamlet, Don Juan sont des êtres d'humanité générale, en qui s'incarne avec une intensité extraordinaire telle ou telle passion exclusive et impérieuse. Le poète les a animés d'un souffle surnaturel; il les a créés par la force de la parole, et ils s'en vont à travers le monde, pèlerins de l'éternité. Revêtez-les de souquenilles en lambeaux, ils seront rois si Eschyle ou Shakespeare les a couronnés, et la pourpre absente de leurs épaules y éclatera joyeusement, si elle rutille dans te vers. Un univers se déploie autour d'eux, plus triste ou plus magnifique que celui où nous vivons, et les toiles ridicules des parades foraines deviennent pour les spectateurs complices les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. La parole crée le décor comme le reste.

[...] Le spectateur ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son aine, des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera ; le théâtre sera ce qu'il doit être: un prétexte au rêve.

Document 2 - citation du pédagogue Constantin Stanislavki dans *La Formation de l'acteur* 1936.

Ce qui intéresse le spectateur, ce n'est pas tant vos mouvements que ce qui se passe en vous. C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle, qui doit animer la pièce. Cela vous l'avez oublié. Toute démonstration extérieure est conventionnelle et sans intérêt si elle n'a pas une raison intérieure.

Document 3 - citation du metteur en scène Claude Régy dans *L'État d'incertitude*, 2002.

On tombe alors sur une évidence : mettre le spectacle dans l'ombre et parler très bas, c'est faire bouger pour l'oeil, pour l'oreille, les seuils de perception. L'idée vient qu'en travaillant on pourrait faire bouger d'autres seuils. Nous vivons dans un réglage de seuils moyen, qui convient pour la vie courante, comme notre langage convient pour la vie courante, mais il y a une autre manière d'utiliser le langage, et donc une autre perception du monde sans doute qui pourrait s'explorer en dehors des seuils qui sont les nôtres habituellement. En faisant travailler une ouïe plus subtile et moins utilitaire, peut-être entendra-t-on autrement. Peut-être entendra-t-on autre chose.

Document 4 - citation du metteur en scène Claude Régy (extrait d'une interview)

C'est à ce moment-là que j'ai pris le parti de faire de l'écriture le matériau essentiel du théâtre, une écriture créatrice d'images et de sensations, une écriture qui peut faire voir des choses qu'on ne voit pas, mais qui viennent de l'imaginaire du spectateur. Mon théâtre demande ce travail-là aux spectateurs, c'est à eux de faire le spectacle à partir des sensations transmises par le texte. j'ai toujours recherché des écritures qui puissent générer cela, et celle de Trakl est une des plus fortes que j'ai rencontrées de ma vie.

Voici maintenant des extraits de textes dramatiques qui sont centrés un élément irreprésentable (ou situé hors du champ de vision des personnages et des spectateurs). Proposez à des groupes d'élèves, en guise de défi, de les mettre en scène.

Texte 1 - Extrait des *Serpents* de Marie Ndiaye, Editions de Minuit, 2004.

NANCY. — Et le garçon s'appelait Jacky, le petit Jacky car il n'était pas grand.
Tu t'en souviens.
Je t'en prie.

MME DISS. — A moins de cinq mille, non, je ne m'en souviens pas. Qu'il fait chaud, Nancy. Entends-tu les maïs, comme ils tremblent ?

NANCY. — Tremblent ?

MME DISS. — Je ne me souviens de rien pour rien.

NANCY. — Oui, oui. Voilà. Attends, que je regarde ce que j'ai. Voilà. Trois billets de cent, tiens. Voilà pour toi.

MME DISS. — Le pauvre petit Jacky...

NANCY. — Oh oui, pauvre, pauvre...

MME DISS. — Est-ce qu'il ne portait pas, souvent, parfois, un short trop grand pour lui et des chaussures de sport délacées ?

NANCY. — Je ne sais pas. C'est possible. Oui.

MME DISS. — Est-ce que ses jambes maigrichonnes n'étaient pas, souvent, rayées de griffures, toutes coupées de cicatrices qui le laissaient indifférent, aurait-on dit ? Ou s'il ne les sentait plus, peut-être ? La brûlure de la douleur, il ne l'éprouvait plus ?

NANCY. — Crois-tu ?
Mais, ne me demande pas, affirme !
Ce que tu sais, dis-le moi, puisque, moi, je ne sais pas.

MME DISS. — Ma mémoire est indécise.

NANCY. — S'il te plaît, s'il te plaît.
Tiens... j'ai encore... tiens, deux billets de cinquante. Oh, s'il te plaît.
Oui, prends, souviens-toi.

MME DISS. — Est-ce que son père, mon fils, ne le battait pas ?
Disant après : il court dans les maïs et les feuilles des maïs lui entament la peau tout comme des coups de cravache. Et choisissant ce mot de cravache, mon fils, son père, pour dissuader de penser à la ceinture dont il devait cingler les mollets du petit Jacky, pour éloigner la pensée ou le soupçon de cette ceinture.
Comme on sait bien qu'il n'a pas de cravache, pas de cheval, mon fils, comme on sait bien qu'il n'a, pour circuler dans les maïs, que ses deux jambes.
Est-ce que c'est cela, Nancy ?
Est-ce que le pauvre Jacky n'était pas, régulièrement, roué de coups par un père irritable, mon fils, mais qui frappait à ses heures, avec un sens du rituel, et savait se dominer, ce père-là, pour ne pas l'abîmer gravement ? Pour que le garçon, Jacky, ne puisse jamais songer qu'il le battait pour autre chose que son intérêt ?
Mon fils, je le reconnaîtrais bien là.

[...] NANCY. — Le garçon, n'est-ce pas, le rendait fou ? Ne voulait pas être éduqué ? Obéir, se soumettre à l'autorité légitime ? Sans doute ? Oui, c'est bon... Voilà encore pour toi. Tu as ton compte, je suis en droit de ne plus te donner, maintenant ?

MME DISS. — Le pauvre Jacky était aussi bénin qu'un petit lapin. Et vulnérable, fragile, malingre. Ton garçon était humble. Je l'ai connu jusqu'à ses treize ou quatorze ans. Ce garçon était aussi gentil qu'on peut l'être.

NANCY. — Mais, alors... inconstant, paresseux... que sais-je ?... Mme Diss, cela me fait tant de peine, tant de peine.

MME DISS. — Le garçon se déplaçait dans une telle gloire de douceur qu'il fallait à son père une haine spéciale pour oser la forcer puis s'inventer des raisons de le cogner. Jamais ce garçon n'a rien fait qui ait pu justifier ne serait-ce qu'un froncement de sourcils, qu'une mauvaise pensée tournée vers lui. Et plus son père, mon fils, le battait, et plus loin encore s'écartaient de Jacky les motifs coutumiers pour lesquels on peut, à douze ans, recevoir une raclée. Je les ai vus bien souvent ensemble, le battu et celui qui battait. Je les ai vus bien souvent.

NANCY. - Mais, parfois, son père l'aimait ? Le lui montrait ?

MME DISS. - Si tu veux le croire, je ne te dis rien. Oui, crois ce que tu veux. Cela préservera l'arrondi de tes joues, de tes seins.

NANCY. - Il ne l'embrassait pas ? Une fois dégagé de sa colère, ce n'est pas dans ses bras qu'il le prenait ? Le petit Jacky, moins haut, à treize ans, que les maïs, tu m'as dit ? Oui, il l'embrassait. S'il te plaît.

MME DISS. - Il me semblait qu'il voulait en frappant l'obliger à devenir méchant autant qu'il l'était lui, mon fils, il prenait la douceur du garçon pour de la joie, sa pureté d'esprit pour du bien-être. Mais ce Jacky n'avait ni hargne ni rancune. Il s'était habitué. Il n'avait pas peur des coups. Il ne criait plus, à la fin. Il durcissait dans sa bonté. Ses jambes étaient des tiges. Il me semblait que la fureur de son père finirait par les couper tout net, mais non. Alors, bien sûr, la rage du père... enflait... puisqu'il restait seul, et seul toujours et toujours, avec sa mauvaïeté... jamais ralliée par le fils.

NANCY. - Jamais ? Mon dieu, mon dieu, Mme Diss.

MME DISS. - Il se vengeait sur lui que tu ne sois pas là, disant au garçon : qu'elle vienne te voir, ta mère, si elle veut arrêter mon bras. Car rien d'autre ne l'arrêterait, ainsi devait penser Jacky également. Tu n'étais pas là ? Rien n'a suspendu les coups de son père, de mon fils ?

NANCY. — Rien ?

MME DISS. — Non, comme tu n'étais pas là, comme tu n'as jamais été là. Mais, pour le garçon, c'était égal. Il ne sentait plus rien, à l'abri de lui-même, protégé par sa délicatesse. Le père, pour se monter, devait faire effort chaque jour davantage et, le comprenant, voyant l'infériorité, il en voulait à ce fils passionnément, fanatiquement.

Texte 2 - Monologue de Théràmène dans *Phèdre* de Racine, 1677, Acte V sc. 6

Théràmène. À peine nous sortions des portes de Trézène,
 Il était sur son char ; ses gardes affligés
 Imitaient son silence, autour de lui rangés ;
 Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes ;
 Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes ;
 Ses superbes coursiers qu'on voyait autrefois
 Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
 L'œil morne maintenant, et la tête baissée,
 Semblaient se conformer à sa triste pensée.
 Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
 Des airs en ce moment a troublé le repos ;
 Et du sein de la terre une voix formidable
 Répond en gémissant à ce cri redoutable.
 Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé ;
 Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
 Cependant sur le dos de la plaine liquide,
 S'élève à gros bouillons une montagne humide ;
 L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
 Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
 Son front large est armé de cornes menaçantes ;
 Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes,
 Indomptable taureau, dragon impétueux,
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
 Ses longs mugissements font trembler le rivage.
 Le ciel avec horreur voit ce monstre sauvage ;
 La terre s'en émeut, l'air en est infecté ;
 Le flot qui l'apporta recule épouvanté.
 Tout fuit ; et sans s'armer d'un courage inutile,
 Dans le temple voisin chacun cherche un asile.
 Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
 Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
 Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
 Il lui fait dans le flanc une large blessure.
 De rage et de douleur le monstre bondissant
 Vient aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
 Se roule, et leur présente une gueule enflammée
 Qui les couvre de feu, de sang et de fumée.
 La frayeur les emporte ; et, sourds à cette fois,
 Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix ;
 En efforts impuissants leur maître se consume ;
 Ils rongissent le mors d'une sanglante écume.

On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux,
 Un dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux.
 À travers les rochers la peur les précipite ;
 L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte
 Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
 Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé.
 Excusez ma douleur : cette image cruelle
 Sera pour moi de pleurs une source éternelle.
 J'ai vu, seigneur, j'ai vu votre malheureux fils
 Traîné par les chevaux que sa main a nourris.
 Il veut les rappeler, et sa voix les effraie ;
 Ils courent : tout son corps n'est bientôt qu'une plaie.
 De nos cris douloureux la plaine retentit.
 Leur fougue impétueuse enfin se ralentit :
 Ils s'arrêtent non loin de ces tombeaux antiques
 Où des rois ses aïeux sont les froides reliques.
 J'y cours en soupirant, et sa garde me suit :
 De son généreux sang la trace nous conduit ;
 Les rochers en sont teints ; les ronces dégouttantes
 Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.
 J'arrive, je l'appelle ; et me tendant la main,
 Il ouvre un œil mourant qu'il referme soudain :
 « Le ciel, dit-il, m'arrache une innocente vie.
 Prends soin après ma mort de la triste Aricie.
 Cher ami, si mon père un jour désabusé
 Plaint le malheur d'un fils faussement accusé,
 Pour apaiser mon sang et mon ombre plaintive,
 Dis-lui qu'avec douceur il traite sa captive ;
 Qu'il lui rende... » À ce mot, ce héros expiré
 N'a laissé dans mes bras qu'un corps défiguré :
 Triste objet où des dieux triomphe la colère,
 Et que méconnaîtrait l'œil même de son père.

Texte 3 - extrait de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, 1902, Acte IV sc. 5.

Devant le château. Entrent Golaud et petit Yniold.

GOLAUD. Viens, asseyons-nous ici, Yniold ; viens sur mes genoux : nous verrons d'ici ce qui se passe dans la forêt. Je ne te vois plus du tout depuis quelque temps. Tu m'abandonnes aussi ; tu es toujours chez petite-mère... Tiens, nous sommes tout juste assis sous les fenêtres de petite-mère. -Elle fait peut-être sa prière du soir en ce moment... Mais dis-moi, Yniold, elle est souvent avec ton oncle Pelléas, n'est-ce pas ?

YNIOLD. Oui, oui, toujours, petit-père; quand vous n'êtes pas là, petit-père...

GOLAUD. Ah ! -Quelqu'un passe avec une lanterne dans le jardin. -Mais on m'a dit qu'ils ne s'aimaient pas... Il paraît qu'ils se querellent souvent... non? Est-ce vrai?

YNIOLD. Oui, c'est vrai.

GOLAUD. Oui ? -Ah ! ah ! - Mais à propos de quoi se querellent-ils ?

YNIOLD. À propos de la porte.

GOLAUD. Comment? à propos de la porte? -Qu'est-ce que tu racontes là? -Mais voyons, explique-toi ; pourquoi se querellent-ils à propos de la porte ?

YNIOLD. Parce qu'on ne veut pas qu'elle soit ouverte.

GOLAUD. Qui ne veut pas qu'elle soit ouverte? -Voyons, pourquoi se querellent-ils ?

YNIOLD. Je ne sais pas, petit-père, à propos de la lumière.

GOLAUD. Je ne te parle pas de la lumière : nous en parlerons tout à l'heure. Je te parle de la porte. Réponds à ce que je te demande ; tu dois apprendre à parler; il est temps... Ne mets pas ainsi la main dans la bouche... voyons...

YNIOLD. Petit-père! petit-père!... Je ne le ferai plus... Il pleure.

GOLAUD. Voyons; pourquoi pleures-tu? Qu'est-il arrivé? [...] Ah ! misère de ma vie !... je suis ici comme un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan !... Je suis ici comme un nouveau-né perdu dans la forêt et vous... Mais voyons, Yniold, j'étais distrait; nous allons causer sérieusement. Pelléas et petite-mère ne parlent-ils jamais de moi quand je ne suis pas là?...

YNIOLD. Si, si, petit-père ; ils parlent toujours de vous.

GOLAUD. Ah!... Et que disent-ils de moi?

YNIOLD. Ils disent que je deviendrai aussi grand que vous.

GOLAUD. Tu es toujours près d'eux?

YNIOLD. Oui; oui; toujours, toujours, petit-père.

GOLAUD. Ils ne te disent jamais d'aller jouer ailleurs?

YNIOLD. Non, petit-père ; ils ont peur quand je ne suis pas là.

GOLAUD. Ils ont peur?... à quoi vois-tu qu'ils ont peur?

YNIOLD. Petite-mère qui dit toujours : ne t'en va pas, ne t'en va pas... Ils sont malheureux, mais ils rient...

GOLAUD. Mais cela ne prouve pas qu'ils aient peur.

YNIOLD. Si, si, petit-père ; elle a peur...

GOLAUD. Pourquoi dis-tu qu'elle a peur...

YNIOLD. Ils pleurent toujours dans l'obscurité. i

GOLAUD. Ah! ah!...

YNIOLD. Cela fait pleurer aussi...

GOLAUD. Oui, oui...

YNIOLD. Elle est pâle, petit-père.

GOLAUD. Ah! ah!... patience, mon Dieu, patience...

YNIOLD. Quoi, petit-père?

GOLAUD. Rien, rien, mon enfant. -J'ai vu passer un loup dans la forêt. -Alors ils s'entendent bien ? -Je suis heureux d'apprendre qu'ils sont d'accord. -Ils s'embrassent quelquefois ? -Non ?

YNIOLD. Ils s'embrassent, petit-père ? -Non, non. -Ah ! si, petit-père, si, si; une fois... une fois qu'il pleuvait...

GOLAUD. Ils se sont embrassés? -Mais comment, comment se sont-ils embrassés ?

YNIOLD. Comme ça, petit-père, comme ça !... U lui donne un baiser sur la bouche, riant. Ah! ah! votre barbe, petit-père!... Elle pique! Elle devient toute grise, petit-père, et vos cheveux aussi; tout gris, tout gris... La fenêtre sous laquelle ils sont assis, s'éclaire en ce moment, et sa clarté vient tomber sur eux. Ah ! ah ! petite-mère a allumé sa lampe. Il fait clair, petit-père ; il fait clair. [...] Ne fais pas de bruit; je vais te hisser jusqu'à la fenêtre. Elle est trop haute pour moi, bien que je sois si grand... Il soulève l'enfant. Ne fais pas le moindre bruit; petite-mère aurait terriblement peur... La vois-tu? -Est-elle dans la chambre?

YNIOLD. Oui... Oh! il fait clair?

GOLAUD. Elle est seule ?

YNIOLD. Oui... non, non ; mon oncle Pelléas y est aussi.
Ah! ah! petit-père! vous m'avez fait mal!...

GOLAUD. Ce n'est rien; tais-toi; je ne le ferai plus; regarde, regarde, Yniold!... J'ai trébuché; parle plus bas. Que font-ils?

YNIOLD. Ils ne font rien, petit-père ; ils attendent quelque chose.

GOLAUD. Sont-ils près l'un de l'autre?

YNIOLD. Non, petit-père.

GOLAUD. Et... et le lit? sont-ils près du lit?

YNIOLD. Le lit, petit-père ? -Je ne vois pas le lit.

GOLAUD. Plus bas, plus bas; ils t'entendraient. Est-ce qu'ils parlent?

YNIOLD. Non, petit-père ; ils ne parlent pas.

GOLAUD. Mais que font-ils? -Il faut qu'ils fassent quelque chose...

YNIOLD. Ils regardent la lumière.

GOLAUD. Tous les deux?

YNIOLD. Oui, petit-père.

GOLAUD. Ils ne disent rien?

YNIOLD. Non, petit-père ; ils ne ferment pas les yeux.

GOLAUD. Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre?

YNIOLD. Non, petit-père ; ils ne bougent pas.

GOLAUD. Ils sont assis?

YNIOLD. Non, petit-père ; ils sont debout contre le mur.

GOLAUD. Ils ne font pas de gestes ? -Ils ne se regardent pas ? -Ils ne font pas de signes?...

YNIOLD. Non, petit-père. -Oh ! oh ! petit-père, ils ne ferment jamais les yeux... J'ai terriblement peur...

GOLAUD. Tais-toi. Ils ne bougent pas encore ?

YNIOLD. Non, petit-père -j'ai peur, petit-père, laissez-moi descendre !

GOLAUD. De quoi donc as-tu peur? -Regarde! regarde!...

YNIOLD. Je n'ose plus regarder, petit-père!... Laissez-moi descendre!...

GOLAUD. Regarde ! regarde !

YNIOLD. Oh ! oh ! je vais crier, petit-père ! -Laissez-moi descendre ! laissez-moi descendre!...

GOLAUD. Viens ; nous allons voir ce qui est arrivé.

Texte 4 - Extrait de *Thyeste* (traduction M. E. Greslou) de Sénèque, 1er siècle après J.-C., Acte IV sc. 1.

LE MESSAGER. Puisse un tourbillon rapide m'emporter par les airs! puisse un nuage épais m'envelopper tout entier, pour ôter à mes yeux un aussi horrible spectacle! O race abominable, dont Pélops et Tantale même doivent rougir!

LE CHOEUR. Quelle nouvelle nous apportez-vous donc?

LE MESSAGER. Quel est ce pays? est-ce Argos et Sparte célèbre par la tendre amitié de deux frères? est-ce Corinthe assise sur une terre étroite entre deux mers? sommes-nous sur les bords de l'Ister favorable aux incursions des cruels Alains? est-ce ici la terre d'Hyrcanie, couverte de neiges éternelles, ou le désert des Scythes errants? quelle est cette partie du monde qui a servi de théâtre à un aussi monstrueux attentat?

LE CHOEUR. Parlez, et quel que soit ce crime, faites-nous-le connaître.

LE MESSAGER. Attendez que mon esprit se calme, et que mes membres glacés par la crainte retrouvent leurs mouvements. L'image de ce crime épouvantable est encore là devant mes yeux. Tempêtes furieuses, emportez-moi loin de cet affreux spectacle, jusqu'aux lieux où le soleil a porté sa lumière en fuyant ces climats.

LE CHOEUR. C'est nous tenir trop longtemps dans cette cruelle incertitude. Expliquez-nous enfin ce qui vous cause tant d'horreur; dites-nous l'auteur du crime. Je ne demande pas qui, mais lequel des deux l'a commis. Parlez donc sans retard.

LE MESSAGER. Dans la partie supérieure du palais de Pélops, est un édifice tourné au midi, dont l'extrémité, s'élevant comme une montagne, domine la-ville, et tient comme sous le joug le peuple inquiet d'Argos. Là est une salle immense dont les combles dorés s'appuient sur de belles colonnes de marbre tacheté. Derrière cette salle, connue du vulgaire et dont l'entrée lui est permise, il est d'autres bâtiments plus mystérieux qui forment le centre de ce riche palais. Celui du prince est le plus intérieur de tous, et le plus caché: entre les murailles de ce sanctuaire de la royauté s'élève un bois antique dont les arbres ne sont point destinés à charmer la vue, et dont le fer n'a jamais émondé le feuillage. On n'y voit que l'if, le cyprès, et la sombre yeuse, dominés par un chêne orgueilleux qui s'élève de toute la tête au dessus de cette forêt. C'est là que les fils de Tantale vont prendre les auspices à leur avènement au trône; c'est là que dans leurs revers ou dans leurs craintes ils vont implorer le secours des dieux. On voit appendus à ce chêne des dons pieux, des trompettes guerrières, des chars brisés, des carènes rompues sur la mer Egée, le char d'Énomaüs, l'essieu trompeur de Myrtilé, et tous les monuments de la valeur des fils de Tantale. On y voit la tiare phrygienne de Pélops, les dépouilles de ses ennemis, et la chlamyde aux riches couleurs, monu-

ment de ses victoires sur les Barbares. Sous l'ombrage de ce bois, est une triste fontaine aux eaux noires et stagnantes, comme celles des marais, semblable au fleuve infernal qui garantit les serments des dieux. On raconte que, durant les nuits, on entend dans ce lieu les divinités funèbres gémir, que le bois retentit d'un bruit de chaînes agitées et des hurlements des Mânes. Tous les prodiges, dont le récit même épouvante, se voient dans ce lieu ; des morts s'y promènent sortis de leurs vieux tombeaux, et des monstres d'une grandeur inconnue s'y font voir. Souvent même la forêt brille de mille feux, et les arbres gigantesques s'enflamment d'eux-mêmes. Le bois retentit parfois d'un triple aboiement, et des spectres plus grands que nature jettent la terreur dans le palais. Le jour même ne rend pas ce lieu moins horrible : il a une nuit qui lui est propre, et les fantômes de l'enfer s'y promènent à la lumière du soleil. Ceux qui vont consulter l'avenir en ce lieu en rapportent des oracles certains ; la prophétie s'échappe du sanctuaire avec un bruit immense; un dieu parle, et la caverne s'ébranle au son de sa voix redoutable. Atrée furieux entre dans ce lieu funeste, traînant après lui les enfants de son frère; à l'instant on pare les autels. Comment raconter dignement ce sacrifice abominable? Lui-même attache les nobles mains de ses neveux derrière leurs dos, et ceint leurs tristes fronts d'une bandelette de pourpre. L'encens fume, la liqueur sacrée de Bacchus coule en libations, le couteau sépare le gâteau salé sur la tête des victimes. Rien ne manque à l'ordre prescrit pour les sacrifices, et ce crime affreux s'entoure de toutes les formes religieuses.

LE CHOEUR. Et quel est le sacrificateur?

LE MESSAGER. Atrée lui-même : il prononce les prières funèbres, et de sa bouche cruelle fait entendre le chant de mort ; il est debout devant l'autel; il touché tes victimes, les dispose, en approche le fer, et cherche la place où il doit frapper. Aucune formule du sacrifice n'est oubliée. Soudain le bois sacré s'agite, le sol tremble, le palais tout entier chancelle et semble chercher la place où il doit tomber; de la partie gauche du ciel une étoile s'élanche et laisse derrière elle un noir sillon ; le vin répandu sur le brasier devient du sang; le diadème s'échappe trois fois du front d'Atrée ; l'ivoire pleure dans les temples ; tous les habitants d'Argos pâlisent à la vue de ces prodiges: Atrée seul demeure inébranlable, et fait trembler les dieux qui le menacent. Tout à coup il s'élanche à l'autel en jetant autour de lui des regards sombres et effrayants. Comme on voit dans les forêts de l'Inde un tigre hésiter entre deux jeunes taureaux, mesurer des yeux cette double proie que sa voracité convoite au même degré, et, ne sachant lequel des deux il doit saisir d'abord, tourner vers l'un, puis ramener vers l'autre sa gueule épouvantable, et tenir en suspens l'appétit qui le dévore : ainsi le cruel Atrée s'arrête à contempler les deux victimes dévouées à sa fureur impie ; il ne sait laquelle il doit s'immoler d'abord, laquelle il doit sacrifier la seconde : peu lui importe, sans doute; mais il balance, et veut mettre de l'ordre dans son horrible forfait.

LE CHOEUR. Quelle est enfin celle qu'il a frappée d'abord?

LE MESSAGER. La première (ne croyez pas qu'il manque de piété filiale) a été pour son aïeul: le jeune Tantale est tombé le premier.

LE CHOEUR. Qu'a senti, qu'a témoigné cet enfant à l'aspect de la mort?

LE MESSAGER. Il est demeuré calme, et ne s'est point répandu en vaines prières : mais le cruel Atrée lui a plongé son glaive dans la gorge, et l'a enfoncé dans la blessure jusqu'à la garde. Le fer retiré, la victime est restée sur elle-même, comme ne sachant où elle devait tomber, et enfin elle s'est renversée sur son oncle. Au même instant le barbare traîne Plisthènes à l'autel et le réunit à son frère ; il le frappe et lui tranche la tête. Le tronc mutilé tombe à terre, et la tête roule avec un murmure faible et plaintif.

LE CHOEUR. Et que fait-il après ce double meurtre? Epargne-t-il au moins l'enfant, ou s'il ajoute un nouveau crime aux deux premiers?

LE MESSAGER. Comme un lion d'Arménie, à la crinière flottante, après avoir fait un carnage affreux dans un, grand troupeau, conserve encore toute sa rage, quoique sa gueule soit pleine de sang, et sa faim apaisée, et menace encore les jeunes bœufs et les veaux de ses dents fatiguées de meurtres ; ainsi la fureur d'Atrée dure encore et se ranime. Il tient en main son glaive souillé par un double assassinat, et oubliant quelle victime lui reste à frapper, il porte un coup qui la traverse de part en part: l'épée s'enfonçant dans la poitrine de l'enfant sort par son dos; le malheureux tombe, mourant de sa double blessure, et son sang qui coule éteint la flamme allumée sur l'autel.

LE CHOEUR. O crime affreux!

LE MESSAGER. Vous frémissez! mais ce n'est rien; si Atrée en était resté là, il serait encore vertueux.

LE CHOEUR. Mais y a-t-il dans la nature un forfait plus grand et plus atroce?

LE MESSAGER. Croyez-vous être à la fin de son crime? vous n'en êtes qu'au premier degré.

LE CHOEUR. Qu'a-t-il pu faire de plus? peut-être il a livré les corps à déchirer aux bêtes féroces, et les a privés des honneurs du bûcher?

LE MESSAGER. Plût au ciel qu'il les eût privés de la terre qui couvre les morts et de la flamme qui les consume, pour les faire servir de pâture aux oiseaux, ou les jeter en proie aux bêtes féroces, et fait voir au malheureux Thyeste ses fils sans sépulture! ce supplice pour lui serait une grâce. — O crime que la postérité ne croira jamais et qu'aucun siècle ne pourra concevoir! les entrailles arrachées de ces corps vivants tressaillent, les veines palpitent, et le

cœur s'agite encore sous l'impression de la terreur ; Atrée a le courage de manier les fibres, et d'y lire la destinée; il observe attentivement les viscères encore tout pénétrés du feu de la vie. Satisfait des présages qu'il y trouve, il s'occupe tranquillement du festin qu'il veut offrir à son frère. Il coupe les corps en morceaux, il sépare du tronc les épaules et les attaches des bras, met à nu les articulations, brise les os, et ne laisse en leur entier que la tête et les mains qu'il avait reçues dans les siennes en signe de fidélité. Une partie des chairs est embrochée et se distille lentement devant le feu ; l'autre est jetée dans une chaudière que la flamme fait bouillonner et gémir : le feu laisse derrière lui ces effroyables mets, il faut le replacer trois fois dans le foyer pour le forcer enfin à s'arrêter et à brûler malgré lui. Le foie siffle autour de la broche, et je ne saurais dire laquelle gémit plus fort de la chair ou de la flamme, qui, noire comme la poix, se dissipe en fumée. Cette fumée est elle-même sombre et pesante; elle ne monte pas droite vers le ciel, mais elle se balance dans l'air, et forme autour des dieux Pénates un nuage épais qui les contre. — O Soleil trop patient! tu t'es retourné en arrière, tu as fermé le jour au milieu de ta course; mais trop tard cependant. Le malheureux Thyeste déchire ses enfants, et de sa bouche cruelle dévore ses propres membres. Il est là, les cheveux brillants et parfumés, la tête appesantie par le vin. Plus d'une fois son estomac s'est fermé à ces funestes aliments. Malheureux! le seul bien qui te reste dans ton infortune c'est de ne la connaître pas, mais ce bien même va t'échapper. Quoique le Soleil ait retourné son char, pour suivre une route directement contraire à la sienne, et que la nuit ait devancé son heure pour étendre sur ce crime affreux des ténèbres inconnues, il te faudra pourtant voir, malheureux Thyeste, il te faudra connaître l'excès de ta misère.

QU'EST-CE QU'UNE FEMME PUISSANTE ?

Voici quelques extraits d'œuvres de Marie NDiaye qui exposent des personnages féminins.

Extrait 1 : *Les Serpents* (extraits de la scène 1), 2004, Editions de Minuit.

FRANCE. - Regardez, regardez comme j'ai changé. Vous ne m'avez pas connue avant. Oh, je n'ai jamais été aussi sereine, aussi souriante, aussi capable de déployer devant moi ma pensée et d'en contempler la clarté et le vernis. Si vous m'aviez connue, vous lui en seriez reconnaissante.

MME DISS. - Il compte que je me fatigue et que je m'en aille avant de lui avoir dit bonjour.

FRANCE. - Maintenant je suis fière alors que je marchais le nez baissé, de peur qu'on voie ma figure. Maintenant je la montre. Je ne crains plus de découvrir mes dents J'attache mes cheveux bien serrés en. arrière, je ne cache rien de ma peau, de mes joues. Vous ne me connaissiez pas. Mais je suis tellement plus glorieuse. N'oubliez pas d'y songer si vous venez, je ne sais trop, pour des reproches à lui adresser.

MME DISS. - Des reproches ?

FRANCE. - Comme ce n'est pas, vous me disiez, pour le feu d'artifice.

MME DISS. - Je ne veux que vous emprunter de l'argent. Mon fils me prêtera bien. Que pourrais-je trouver à lui reprocher ? C'est un fils, mon dieu, je ne le connais guère à présent.

FRANCE. - Si je n'hésite plus à porter des jupes un peu serrées sur les hanches et à donner mon opinion d'une voix ferme, il doit en être remercié et nul autre que lui. Car, enfin, qui m'a dit découvre-toi, tu vaux mieux que beaucoup ? Mais n'êtes-vous pas, excusez-moi, plus riche, infiniment plus riche que nous ?

MME DISS. - J'ai de gros besoins. J'ai fait des dettes. Je me suis mariée trois ou quatre fois, sans en tirer profit.

FRANCE. - Mais nous avons les enfants, nous contrôlons chaque dépense, les salaires sont maigres et irréguliers. Nous sommes jeunes et les enfants sont encore petits. Si vous m'aviez vue avant, vous ne me reconnaîtriez pas. Ma propre famille, quand il m'arrive d'aller la voir, me prend pour une employée de la mairie venue réclamer, je ne sais pas, le paiement de l'impôt local.

MME DISS. - On peut prêter à plus riche que soi. Ce n'est pas absurde, ce n'est pas discutable. Je dois trop d'argent à trop de monde, il me faut un bâilleur neuf, qui me fasse confiance, qui ne me demande rien.

J'ai mon fils, je n'ai qu'un fils.

Je resterai jusqu'à ce que je le voie.

FRANCE. - Tout de même, vous prêter, pardonnez-moi, à vous !

MME DISS. — Les enfants coûtent mais ils vous rapportent aussi. Vous êtes aidés. Prêtez-moi, chaque mois, ce qu'on vous donne pour les élever. Vous ne toucherez pas à vos économies, si c'est ce qui vous trouble.

Je m'arrangerai avec cette somme-là.

FRANCE. — Mon père et ma mère et tous mes frères et soeurs, passées les premières minutes d'hostilité à l'encontre d'une étrangère menaçante, se pénètrent doucement de l'idée que c'est bien moi qui leur rends visite. Ils ne me reconnaissent pas, non, mais ils me croient lorsque je leur dis que c'est moi. Ils sont crédules. On leur jouerait facilement un mauvais tour, comme de débarquer en affirmant qu'on est la fille de la maison et que cela ne soit pas vrai.

Mais qui aurait envie de mentir là-dessus ?

Ils ne sont pas désirables, ils ne sont pas désirables. Ils n'ont rien à voler, ils ne sont pas facilement aimables. Voilà pourquoi, si je vais les voir en prétendant être la fille, c'est que je suis la fille, point.

Je suis transformée.

Je sais bien qu'il ne viendrait à l'idée de personne de prétendre être apparentée à cette famille-là à moins que ce ne soit l'absolue vérité, mais ils ne le savent pas, eux, que le premier venu repousserait tout soupçon d'un lien avec ces visages, ces corps, cette façon de parler, ils ne le sauront jamais.

Je suis la fille. Et je m'exprime distinctement et j'ai pu devenir mince et je pense, je pense, je pense. [...] - Je vous aime de ne m'avoir pas fait affront, vous si éclatante, lorsque je me suis mariée avec lui. J'étais encore mal décrassée, encore lourde et taciturne, et vous auriez pu, très belle, astucieuse, ironique, vous auriez pu fort bien, je ne sais pas, trouver drôle et le faire sentir que votre fils amoureux d'une fille comme ça, de ce genre-là, si peu plaisante à regarder et n'ayant jamais rien à dire sur quoi que ce soit, en plus juge nécessaire, cette fille-là, de vous la présenter comme sa femme.

Vous auriez pu en rire.

Puisque, chez moi, on rit de ces disparités, bien qu'on n'ait aucune chance d'être ailleurs que du côté ridicule, du côté inférieur de la comparaison et de toute comparaison possible. Puisque, chez moi, on aurait ri de nous voir, lui et moi, si on avait pu comprendre à quel point nous étions mal assortis, et puisque vous n'avez pas ri, je vous aime, infiniment, et penserai toujours qu'il a de la chance d'être né de vous...

1. Comment le dialogue met-il en valeur le personnage de France ? (l'économie des répliques, la place du récit...)
2. Comment France se présente-t-elle à Mme Diss ?
3. En quoi France est-elle une femme puissante ? Pourquoi paraît-elle encore faillible ?

Extrait 2 : *Trois femmes puissantes* (début de la troisième nouvelle), 2009, Éditions Gallimard.

Elle avait l'impression de dormir d'un sommeil blanc, léger, dépourvu de joie comme d'angoisse.

Tôt chaque matin elle quittait la maison en compagnie de ses deux belles-sœurs, toutes trois portant sur leur tête les bassines en plastique de tailles diverses qu'elles vendraient au marché.

Elles retrouvaient là leur emplacement habituel.

Khady s'accroupissait un peu à l'écart des deux autres qui feignaient, elles, de ne pas s'apercevoir de sa présence, et elle demeurait ainsi des heures durant, répondant par trois ou quatre doigts levés quand on s'enquérissait du prix des bassines, immobile dans la bruyante animation du marché qui, en l'étourdissant vaguement, l'aidait à retrouver cette sensation de torpeur parcourue de songeries laiteuses, inoffensives, plaisantes, pareilles à de longs voiles agités par le vent sur lesquels apparaissaient de temps en temps le visage flou de son mari qui lui souriait d'un éternel et charitable sourire ou, moins souvent, celui de l'aïeule qui l'avait élevée et protégée et qui avait su reconnaître, bien qu'elle l'eût traitée avec rudesse, qu'elle était une petite fille particulière nantie de ses propres attributs et non une enfant parmi d'autres.

De telle sorte qu'elle avait toujours eu conscience d'être unique en tant que personne et, d'une certaine façon indémontrable mais non contestable, qu'on ne pouvait la remplacer, elle Khady Demba, exactement, quand bien même ses parents n'avaient pas voulu d'elle auprès d'eux et sa grand-mère ne l'avait recueillie que par obligation — quand bien même nul être sur terre n'avait besoin ni envie qu'elle fût là.

Elle avait été satisfaite d'être Khady, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba.

Il lui était même arrivé de se sentir fière d'être Khady car, avait-elle songé souvent avec éblouissement, les enfants dont la vie semblait joyeuse, qui mangeaient chaque jour leur bonne part de poulet ou de poisson et qui portaient à l'école des vêtements sans taches ni déchirures, ces enfants-là n'étaient pas plus humains que Khady Demba qui n'avait pourtant, elle, qu'une infime portion de bonne vie.

À présent encore c'était quelque chose dont elle ne doutait pas — qu'elle était indivisible et précieuse, et qu'elle ne pouvait être qu'elle-même.

Elle se sentait seulement fatiguée d'exister et lasse des vexations, même si ces dernières ne lui causaient pas de réelle douleur.

Les deux sœurs de son mari ne lui adressaient pas la parole de tout le temps qu'elles passaient ensemble devant leur étal.

Sur le chemin du retour elles vibraient de l'excitation propre au marché, comme si toute la fébrilité et l'ardent brouhaha de la foule leur étaient entrés dans le corps et qu'elles devaient s'en soulager avant de rentrer, et elles ne cessaient d'asticoter Khady, de la bousculer ou de la pincer, agacées et émoustillées par la rigidité de sa chair insensible, la froideur renfrognée de son expression, sachant ou devinant qu'elle oblitérait toute faculté d'entendement dès lors qu'on la tourmentait, sachant ou devinant que les piques les plus acerbes se transformaient dans son esprit en voiles rougeâtres qui venaient partiellement mais fugacement embrouiller les autres, ses rêveries blêmes, bienfaitrices — le sachant, le devinant et s'en irritant sourdement.

1. En quoi Khady est-elle une femme puissante ?
2. A quel personnage de conte vous fait-elle penser ?
3. « *Elle avait été satisfaite d'être Khady, il n'y avait eu nul interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba.* » Comment expliquez-vous cette phrase ?

Extrait 3 : *Rosie Carpe*, 2009, Éditions de Minuit

Il est ici question de la mère de Rosie Carpe, que sa fille n'a pas vue depuis des années, et qui semble avoir bien changé...

Mme Carpe la précéda, écrasant de ses bottillons immaculés l'herbe dense dont chaque brin se redressait derrière elle avec une sorte de vivacité caoutchouteuse. Elle fit entrer Rosie dans un vaste pièce blanche, enleva son chapeau, son tablier, ses bottines. Elle était à la fois lente et précise, ostensiblement gracieuse, comme si, songea Rosie, elle-même avait été en train de la filmer, sa mère blonde, sèche et bronzée faisant la publicité de vêtements de jardin, qu'elle jetait, tablier et chapeau, sur le carrelage blanc, dans un coin où quelqu'un d'autre qu'elle les ramasserait. Mme Carpe ne parlait pas, concentrée, es lèvres légèrement pincées. Alors Rosie se senti soudain massive et rude dans sa jupe bleue de l'hôtel. Sa mère était blonde et aérienne, sa chevelure mousseuse. Rosie se rendait compte que le blanc total, violent, saturé, des murs et du plafond comme du sol et des quelques fauteuils qu'elle distinguait, que ce blanc si insurpassable qu'il lui semblait être non pas le simple blanc mais la source même de tous les blancs possibles, l'obligeait baisser un peu les paupières, lui fatiguait l'esprit. Tandis que sa mère gardait bien ouverts ses yeux presque immobiles, où un reflet blanc semblait encore dilater l'iris immense et limpide dans l'œil petit.

Mme Carpe alla chercher une paire de mules plates en satin jaune. Silencieuse et absorbée, elle les chaussa devant Rosie. Elle prenait son temps. Cette attention portée gravement à l'allure de ses gestes, ce recueillement appliqué et satisfait sur sa propre personne ne rappelait rien à Rosie. Il s'agissait peut-être de cela, se dit-elle . Voilà peut-être bien ce qui avait changé. Et elle sentait que Mme Carpe prenait plaisir à se montrer - ses pieds fins dans le collant blanc, ses hanches étroites serrées dans la jupe, ses épaules carrées, puissantes. Le silence de la maison et le silence de la rue produisaient comme un brasillement.

1. Quel est le point de vue utilisé dans cet extrait ?
2. En quoi Mme Carpe est-elle singulière par rapport à sa fille ?
3. En quoi Mme Carpe est-elle une femme puissante très différente de France (extrait 1) et Khady (extrait 2) ?

BIBLIOGRAPHIE / FILMOGRAPHIE

Romans de Marie NDiaye à découvrir en priorité :

- *Rosie Carpe*, Editions de Minuit, 2001.
- *Trois femmes puissantes*, Gallimard, 2009.
- *Ladivine*, Gallimard, 2013.

Échos romanesques et dramatiques :

- Martine Courtois, *Dans la cuisine de l'ogre* (anthologie de contes), José Corti, 2019.
- Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, 1964.
- Marguerite Duras, *Savannah bay*, Editions de Minuit, 1982.
- Stephen King, « Les Enfants du maïs » (nouvelle), 1978.
- Henrik Ibsen, *Petit Eyolf*, 1894, Actes Sud Papiers.
- Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, Editions Espace Nord, 1894, .
- Toni Morrison, *Beloved*, 1987, 10/18.
- Claude Simon, *L'Herbe*, Editions de Minuit, 1958.

Rebonds philosophiques et scientifiques :

- Nietzsche, *La Volonté de puissance*, 1901
- Bernard Lempert, *Dans la maison de l'ogre - Quand la famille maltraite ses enfants*, Éditions du Seuil, 2017.

Films :

- Maryam Touzani, *Adam*, 2019
- Denis Villeneuve, *Prisoners*, 2013
- Andrey Zvyagintsev, *Le Bannissement*, 2006

ÉCHOS VISUELS

Photographies



© Julien Prebel



© Yusuf Sevinçli



© Chassary & Belarbi

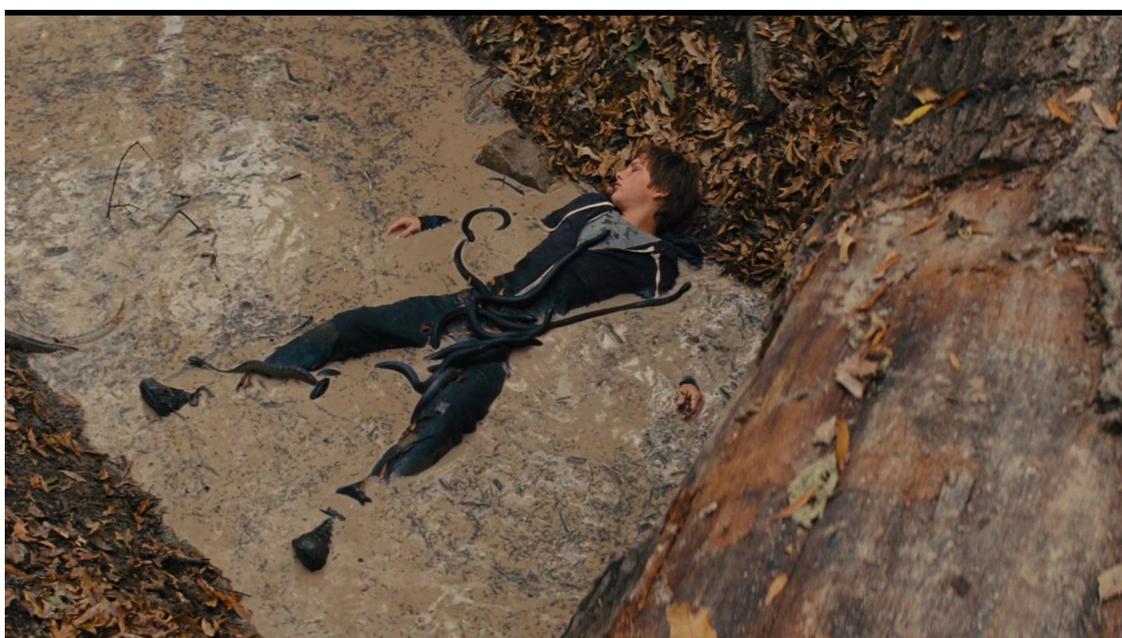


© Chassary & Belarbi

Images cinématographiques



© Caché, Michael Haneke, 2005.



© Mud, Jeff Nichols, 2012.

EQUIPE ARTISTIQUE



MARIE NDIAYE

Marie NDiaye est une écrivaine et femme de lettre française, née à Pithiviers en 1967. Elle commence à écrire dès l'âge de douze ans et signe à dix-sept ans son premier roman, *Quant au riche avenir*, qui paraît aux Editions de Minuit en 1985. Elle suit des études de linguistique à la Sorbonne et obtient une bourse de l'Académie de France pour étudier à la Villa Médicis, à Rome. On peut citer parmi ses premiers ouvrages *La Femme changée en bûche* (1989), *En famille* (1991), *Un temps de saison* (1994), *La Sorcière* (1996), qui sont appréciées des lecteurs et par la critique, et dans lesquels elle met en scène un monde imprégné par le surnaturel et le paranormal. Même lorsqu'elle investit un univers réaliste, inspiré par le quotidien et le fait divers, l'œuvre de Marie NDiaye demeure marquée par le mystère et l'étrangeté. C'est le cas de *Rosie Carpe* paru en 2001 pour lequel elle obtient le Prix Fémina 2001. Son style ciselé, « son réalisme magique » marque ses romans, *Mon cœur à l'étroit* (2007), comme ses recueils de nouvelles *Tous mes amis* (2004). Elle écrit aussi pour le théâtre, et sa pièce *Papa doit manger* est entrée,

fait remarquable pour un auteur vivant, au répertoire de la Comédie-

Française en 2003. C'est en 2004 qu'elle publie la pièce *Les Serpents*. Exploratrice de la cruauté humaine, Marie NDiaye s'est imposée comme l'un des écrivains les plus importants de sa génération. En 2009, elle reçoit la consécration du prix Goncourt pour *Trois femmes puissantes*, roman réaliste et politique.

Par ailleurs, elle est coscénariste du film *White Material* de Claire Denis, Lion d'or à la Mostra de Venise en 2009. En 2012, elle se voit décernée le Grand Prix du théâtre de l'Académie française. En 2013, sort *Ladivine*, un récit imprégné de fantastique, et en 2016 *La Cheffe, roman d'une cuisinière*, paru aux Editions Gallimard.



JACQUES VINCEY

En tant que comédien, Jacques Vincey a travaillé notamment avec Patrice Chéreau, Bernard Sobel, Robert Cantarella, Luc Bondy, André Engel et Laurent Pelly.

Au cinéma et à la télévision, il a tourné avec Arthur Joffe, Peter Kassowitz, Alain Tasma, Luc Beraud, Nicole Garcia, Christine Citti, Alain Chabat, François Dupeyron.

Egalement metteur en scène, Jacques Vincey fonde la Compagnie Sirènes en 1995 avec laquelle il monte notamment *Le Belvédère* de Horvath (2004), *Mademoiselle Julie* de Strindberg (2006), *Madame de Sade* de Mishima (Molière 2009 du créateur de costumes), *La Nuit des Rois* de Shakespeare (2009), *Jours souterrains* de Lygre (2011), *Les Bonnes* de Genet (2011), *La vie est un rêve* de Calderon (2012).

À la Comédie-Française il met en scène *Le Banquet* de Platon (2010) et *Amphitryon* de Molière (2012).

À l'opéra, il met en scène *Le Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*) de Benjamin Britten en avril 2018 au Grand Théâtre de Tours.

En janvier 2014, il prend la direction du Centre dramatique régional de Tours (qui devient CDN en 2017), et crée fin 2014 *Yvonne, Princesse de Bourgogne* de Gombrowicz (Molière 2015 de la Révélation Théâtrale). En mai 2015, il accompagne Natalie Dessay pour ses premiers pas d'actrice au théâtre dans *Und* de Howard Barker (plus de cent représentations à ce jour). En février 2016, il monte *La Dispute* de Marivaux et en septembre 2017 *Le Marchand de Venise* de Shakespeare dans lequel il interprète le rôle de Shylock. En novembre 2018, il crée *La Réunification des deux Corées* de Joël Pommerat en version anglaise (traduction de Marc Goldberg), à Singapour, qu'il ramène au CDN de Tours et à la MC93-Bobigny.

En février 2019, il met en scène *L'Ile des esclaves*, de Marivaux, en version foraine, dont il créera la version plateau au CDN de Tours en septembre 2019.



HÉLÈNE ALEXANDRIDIS

Formée au Conservatoire National d'Art Dramatique dans les classes de Robert Manuel et Claude Régy, elle travaille sous la direction de Roger Planchon, Claude Régy, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent, Alain Françon, Jean-Michel Rabeux, Joël Jouanneau, Jacques Vincey, Marc Paquien, Claudia Stavisky....

A partir de 1984, elle travaille notamment au TNP avec Roger Planchon (*Où boivent les vaches*, de R. Dubillard), à la Comédie Française avec Jean-Pierre Vincent (*Les Corbeaux* de H. Becque) et avec Claude Régy (*Ivanov*), metteur en scène qu'elle retrouve plusieurs fois (*Intérieur* de Maurice Maeterlinck, *Le Cerceau* de Viktor Slavkine, *La Terrible voix de Satan* de Grégory Motton). Par la suite, ce sera le Festival d'Avignon avec Jacques Nichet pour *La prochaine fois que je viendrai au monde*. Elle travaille ensuite avec Alain Françon qu'elle retrouve deux fois (*Britannicus* puis *Platonov*). Son parcours à travers les écritures contemporaines (T. Bernhard, M. Crimp, S. Valetti, J.L. Lagarce, J. Genet, Barillet et Gredy, etc.) est aussi vaste que son travail au sein du répertoire (Musset, Goldoni, Marivaux, Gorki, Dostoïevski, Horvath,

Balzac,...).

En 2004, elle reçoit le prix de la critique pour son interprétation dans *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce mis en scène par Jean-Pierre Vincent et pour *La Mère* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz mis en scène par Marc Paquien.

Elle incarne *Madame de Sade* de Yukio Mishima mis en scène par Jacques Vincey, rôle pour lequel elle est nommée aux Molières 2009.

Elle joue ensuite dans *Les Bonnes* de Jean Genet dans une mise en scène de Jacques Vincey, *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller mis en scène par Claudia Stavisky, *Yerma* de Federico Garcia Lorca mis en scène par Daniel San Pedro. Elle retrouve Jacques Vincey pour sa mise en scène de *Yvonne, Princesse de Bourgogne*, de Witold Gombrowicz, puis joue dans *La vie que je t'ai donnée* de Luigi Pirandello mis en scène par Jean Liermier, et récemment dans *L'Or et la paille* de Barillet et Gredy mis en scène par Jeanne Herry, ainsi que dans *Tarkovski* mis en scène par Simon Deletang.

Elle sera prochainement dans *Vivre sa vie*, d'après le scénario de Jean-Luc Godard mis en scène par Charles Berling, ainsi que dans *Berlin, mon amour* de Marie NDiaye mis en scène par Stanislas Nordey.

Au cinéma, elle a travaillé entre autres sous la direction d'Alain Cavalier (*Thérèse*), de Stéphane Brizé (*Je ne suis pas là pour être aimé*), de Pascale Ferran (*Lady Chatterley*), Guillaume Nicloux (*La Clé*, puis *La Reine des connes*), Valérie Lemercier (*100% cachemire*), Katell Quillévéré (*Suzanne*), Jeanne Herry (*Elle l'adore*), Michel Gondry (*Microbe et gasoil*)...

À la télévision, elle a récemment tourné, notamment, sous la direction de Stéphanie Chuat et Véronique Reymond (*À livre ouvert*), Olivier Schatzky (*Monsieur Paul*), ou Jeanne Herry (*Dix pour cent*).



BÉNÉDICTE CERUTTI

Elle entre en 2001 à l'École du Théâtre National de Strasbourg, puis intègre en 2004 la troupe du TNS où elle joue sous la direction de Stéphane Braunschweig dans *Brand* d'Henrik Ibsen (2005) et de Claude Duparfait dans *Titanica* de S. Harrisson. Elle travaille ensuite avec Aurélia Guillet dans *Penthesilée paysage* d'après H. Von Kleist et Heiner Muller (2006), avec Éric Vigner dans *Pluie d'été à Hiroshima* d'après Marguerite Duras présenté au festival d'Avignon, et dans *Othello* de Shakespeare en 2008. Avec Olivier Py elle joue dans *L'Orestie* d'Eschyle (2008).

Elle retrouve Stéphane Braunschweig pour *Les Trois Sœurs* de Tchekhov (2007) et pour *Maison de poupée* d'Ibsen (2009). Elle joue dans *La Nuit des rois* de Shakespeare mis en scène par Jean-Michel Rabeux (2011), dans *Mademoiselle Julie* de Strindberg mis en scène par Frédéric Fisbach (2011) et reprendra *Maison de poupée* cette fois-ci dans une mise en scène de Jean-Louis Martinelli (2010). Avec Séverine Chavier elle créera *Épousailles et repréailles* d'après H. Levin (2010), *Série B* d'après J. G. Ballard (2011) et

Plage ultime au Festival d'Avignon en 2012.

En 2013, elle travaille avec Adrien Beal dans *Visite au père* de Roland Schimmelpfennig, et de nouveau avec Éric Vigner dans *Brancusi contre États-Unis*, elle retrouve également Frédéric Fisbach au Festival d'Avignon pour *Corps* d'après Alexandra Badea. Plus récemment, elle joue dans *Aglavaine et Selysette* de Maeterlinck sous la direction de Cécile Pauthé (2014) et dans une adaptation de *Tristan et Yseult* par Éric Vigner (2014). Elle crée *Eau sauvage* de Mrejen avec Julien Fisera en 2015.

Elle participe à la création collective *Récits des événements futurs* avec Adrien Béal. Elle rencontre Marc Lainé pour une mise en espace de *La Fusillade sur une plage d'Allemagne* de Simon Diard avant de créer *La Mouette* de Tchekhov mise en scène par Thomas Ostermeier.

En 2017, elle joue dans *L'Abattage rituel de Georges Mastromas* de Dennis Kelly mis en scène par Chloé Dabert puis dans la *Princesse Maleine* de Maeterlinck par Pascal Kirch au festival d'Avignon. En 2018 elle crée *Hunter* de Marc Lainé sous sa direction, retrouve Chloé Dabert pour *Iphigénie* de Racine au festival d'Avignon. En 2019 elle rejoindra *La Source des Saints* de J.M. Synge mis en scène par Michel Cerda.

Au cinéma elle tourne pour Clément Cogitore dans *Chroniques*, Benoit Cohen dans *Les Acteurs anonymes*, Melanie Laleu dans *Les Parapluies migrants*, Nicolas Klotz dans *Mademoiselle Julie* et plus récemment dans le film *Les Chatouilles* de Andrea Bescond et Eric Métayer.



TIPHAINÉ RAFFIER

Actrice, auteure, metteuse en scène et réalisatrice, Tiphaine Raffier se forme à l'école du Nord. Elle jouera sous la direction de Laurent Hatat, Gilles Defacque, Stuart Seide. Elle fonde avec son camarade d'école Julien Gosselin le collectif « Si vous pouviez lécher mon cœur ». Ensemble ils créent (*Les Particules élémentaires* et *2666* au festival d'Avignon In).

Parallèlement Tiphaine Raffier crée sa compagnie la femme coupée en deux. Elle met en scène ses propres textes : *La Chanson* (2012), *Dans le nom* (2014) et récemment *France-fantôme* (éditions La Fontaine).

Elle est actuellement Artiste associée à quatre théâtres : Le Théâtre du Nord (Lille), La Rose des vents (Villeneuve-d'Ascq), La Criée (Marseille) et Vire.

Elle adapte sa pièce en court-métrage : *La Chanson* (sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes en 2018).

Elle joue, en Allemand et en Français, sous la direction de Frank Castorf au Schauspiel Köln dans une adaptation de *l'Adolescent* de Dostoïevski. Sa quatrième pièce *La Réponse des hommes* commencera sa tournée au mois de novembre 2020.

LES COLLABORATEURS ARTISTIQUES

MATHIEU LORRY-DUPUY

Mathieu Lorry-Dupuy entre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en 2000 et se spécialise en scénographie. Il sort en 2004 et pendant deux saisons, il est assistant scénographe au bureau d'études du Festival International d'art lyrique d'Aix-en-Provence. En 2004 il rencontre Bob Wilson et participe à différents projets élaborés au Watermill Center aux Etats-Unis ainsi qu'au tournage de « Vidéo Portraits » signés par l'artiste. Depuis 2006 il travaille comme scénographe avec Thierry Roisin, Olivier Coulon-Jablonka, Michel Cerda, Michel Fagadau, Niels Arestrup, Laurent Gutmann, Alain Béhar, Marie-Christine Soma, Jean-Pierre Baro, Alexandra Lacroix, Thierry Roisin, Benjamin Porée, Jacques Vincey, Daniel Larrieu, Claire Devers... Avec Jacques Vincey, il a créé les espaces du *Banquet*, *Jours Souterrains*, *Amphitryon* à la Comédie-Française, *la vie est un rêve*, *l'Ombre*, *Yvonne Princesse de Bourgogne*, *Und*, *la Dispute* et *le Marchand de Venise (Business in Venice)*.

MARIE-CHRISTINE SOMA

Après des études de philosophie et de lettres classiques, Marie-Christine Soma aborde le théâtre par la lumière.

Éclairagiste, elle accompagne les créations de nombreux metteurs en scène : François Rancillac, Arthur Nauzyciel, Catherine Diverrès, Jean-Claude Gallotta, Jacques Vincey, Frédéric Fisbach, Niels Arestrup, Éléonore Weber, Alain Ollivier, Laurent Gutmann, Daniel Larrieu, Alain Béhar, Jérôme Deschamps...

En 2001 débute la collaboration artistique avec Daniel Jeanneteau, ils fondent la compagnie La Part du Vent. Ensemble, ils co-signent plusieurs mises en scène : *Iphigénie* de Racine, *la Sonate des spectres* de Strindberg, *Anéantis* de Sarah Kane, *Adam et Eve* de Boulgakov, *Ciseaux, papier, caillou* de Daniel Keene, *Trafic* de Yohann Thommerel... Passionnée par les textes, elle fait partie du comité de lecture de La Colline Théâtre national, où elle a été artiste associée.

Après *les Vagues*, d'après Virginia Woolf (2010), elle met en scène en 2017 sa deuxième adaptation d'un grand roman du XXe siècle, *la Pomme dans le noir* d'après *le Bâtitteur de ruines* de Clarice Lispector.

ALEXANDRE MEYER

Alexandre Meyer est compositeur et interprète (guitare). Il a été membre de divers groupes depuis 1982 : Loupideloupe, Les Trois 8, Sentimental Trois 8.

Pour le théâtre, il a créé et interprété les musiques et/ou les bandes-son pour des mises en scène de Maurice Bénichou, Robert Cantarella, Pascal Rambert, Patrick Bouchain, Michel Deutsch, Heiner Goebbels, Jacques Vincey, Philippe Minyana et Jean-Paul Delore...

Pour la danse, il a travaillé avec Odile Duboc, Mathilde Monnier, Julie Nioche, Rachid Ouramdane...

Il a réalisé des bandes-son accompagnant des manifestations d'art contemporain, avec Daniel Buren notamment. Il compose des musiques de films et des pièces radiophoniques pour France-Culture avec Blandine Masson et Jacques Taroni.

Il collabore avec Julie Nioche pour toutes les pièces qu'elle initie depuis 2004.

Dans *Und*, mis en scène par Jacques Vincey, il accompagne sur scène Natalie Dessay. Son travail sur ce spectacle a été récompensé par un Grand prix de l'Association professionnelle de la critique.

théâtre
olympia



centre
dramatique
national
de Tours
direction
Jacques
Vincey

7, rue de Lucé
37000 Tours
tél 02 47 64 50 50
fax 02 47 20 17 26
cdntours.fr

CONTACT PRODUCTION

Théâtre Olympia

Floriane Dané directrice des productions

florianedane@cdntours.fr

02 47 64 50 50 - 06 03 96 96 66

François Chaudier directeur adjoint

francoischaudier@cdntours.fr

02 47 64 50 50

CONTACT PRESSE

Presse nationale

Elektronlibre

Olivier Saksik

presse et relations extérieures

olivier@elektronlibre.net / 06 73 80 99 23

Manon Rouquet

assistante communication et presse

communication@elektronlibre.net / 06 75 94 75 96

Presse locale et régionale

Claire Tarou

clairetarou@cdntours.fr

02 47 64 50 50