



SIMON

(Tête d'Or – partie 1)

Texte : Paul Claudel / Mise en scène : Lena Paugam

Compagnie Lyncéus – Théâtre
Création mars 2013

SIMON

(*Tête d'Or* – Première Partie)

Texte : Paul Claudel

Mise en scène : Lena Paugam

Assistante à la mise en scène : Sigrid Carré Lecoindre

Création Vidéo : Véronique Caye

Assistant Vidéo : Laurent Fontaine

Costumes : Valérie Montagu

Scénographie : Aurélie Lemaigen

Comédiens : Mathurin Voltz et Benjamin Wangermée

Les champs à la fin de l'hiver et la nuit.

Deux hommes et le cadavre d'une femme.

Un enterrement sans sépulture puis une longue marche

Création 2013 - COMPAGNIE LYNCEUS –THEATRE

Avec le soutien du Jeune Théâtre National, du CNSAD, de SACRe/PSL



« Simon : Parle-moi ! Je pense que tu as quelque chose à dire.
Cébès : Je désire...
Simon : Que désires-tu ?
Cébès : Rien ! »

CLAUDEL Paul, *Tête d'Or*, (deuxième version),
pp.25-26, coll. Folio, Mercure de France, 1959

PRESENTATION DU PROJET

Simon.

Il s'agit du texte de la première partie de *Tête d'Or* de Paul Claudel.

Il constitue pour nous le premier volet d'une trilogie qui explore les sens de ce sentiment étrange qu'est le désir. Je parle du désir en tant que force motrice, puissance d'action, du désir tel que le présente Spinoza, un mouvement qui est « fondamentalement désir d'être », un désir, donc, inévitablement lié à la conscience d'une incomplétude inhérente à l'existence humaine. Dans une lettre à Albert Mockel, datant de 1891, l'auteur présentait ainsi son œuvre :

« L'idée de ce livre est : dans la privation du bonheur, le désir seul subsiste. Situation tragique ! J'éprouve un immense besoin de bonheur et je ne trouve pas à le satisfaire parmi les choses visibles. Est-ce refus ou manque ? Mystère qui demande à être exploré avec la torche et l'épée. Là est l'unité de l'ouvrage ; la première partie est la conception du désir, la seconde, le bond, la troisième, la consécration. »

Nous faisons le choix de présenter les trois parties de l'épopée de *Tête d'or* comme trois pièces autonomes, possédant chacune leurs propriétés, leurs ressorts, leurs enjeux. Pendant trois ans, chaque année, la compagnie LYNCEUS-THEATRE s'attaquera à une nouvelle partie de l'œuvre.

Simon, c'est d'abord l'appel d'un homme perdu aux choses qui l'entourent et dont il n'arrive pas à comprendre le langage, et puis c'est l'errance de deux figures esseulées, un fantasme de déambulation mentale qui devient un monologue à deux voix, un face à face en miroir.

Il y a celui qui ne peut rien, qui, maladroit, s'emprisonne lui-même avec les manches de son vêtement, un adolescent démembré, un écrivain fou gesticulant contre la vanité de sa parole. Et puis, il y a l'autre, celui qui ne veut point mourir, celui qui a fui, qui a vu et qui est revenu, qui est reparti et encore de retour s'est retrouvé au point initial, attiré comme un aimant au « Lieu », au point d'ancrage, au point d'origine.

Au milieu de ce champ, sous de basses nuées, ces deux silhouettes cherchent un sens. Elles ne trouveront autour d'elles que du sang ou des larmes.

Cette mise en scène de *Tête d'or* fait partie d'un ensemble de créations regroupées sous le nom de « LA CRISE DU DESIR – États de suspension, espaces d'incertitude – entre solitude et compagnie » et sélectionnées pour participer au programme de recherche SACRe. Il est dirigé par Lena Paugam, metteur en scène pour la compagnie LYNCEUS-THEATRE et doctorante représentant le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique au sein du dispositif SACRe/PSL.

Ce projet consiste à mettre en question, en chantier, en travail de création, un certain nombre de pièces qui traitent de la question du désir, ou plutôt d'un malaise contemporain autour de la formulation du désir, de sa définition même. Examiner notre rapport au devenir, à la construction du monde à venir, monde que notre génération a en charge de dessiner, voilà l'enjeu de notre recherche. Il s'agit de relier ce que nous appelons « la crise du désir » (cf.

appendice) à une réflexion sur l'individu et le lien social, et d'observer les effets de cette crise dans le monde d'aujourd'hui tel qu'il est écrit et résonne au théâtre.

Pour cela, en contre point du *Tête d'or* de Claudel, nous avons choisi de nous appuyer sur les écritures de Marguerite Duras, Sarah Kane, Bernard Marie Koltès et Lars Norén. Chacune de ces écritures propose un point de vue sur notre temps en partant de l'individu et de son rapport au désir. Chacune met en jeu à sa manière la figure de l'autre, du point de vue d'un questionnement sur le désir vécu comme une interrogation existentielle. Notre but est de tenter de comprendre, à travers la représentation du langage et des corps, ce que peut dire le théâtre de la nécessité vitale d'une communication, d'un échange. Nous nous interrogerons donc sur les représentations du désir en relevant leurs tensions contradictoires, entre solitude et compagnie.



Antoine d'Agata, *Nicephore*, Musée de Chalon

« Il y a dans l'homme un besoin de bonheur épouvantable et il faut qu'on lui donne son aliment ou il dévorera tout comme un feu ! »

Paul CLAUDEL, Lettre à Albert Mockel, 1891

NOTE D'INTENTION

« Montrer le moins possible, pour que, de ce moins, le spectateur puisse se faire lui-même une idée du « tout » (...) Le principal n'est plus le détail mais ce qui est caché ! (...) Nous devons viser la simplicité. Le plus simple et le plus profond possible : plus c'est simple, plus c'est profond. Tout doit être simple, libre, naturel, sans fausse tension. C'est ça l'idéal. »

Tarkovski, *Journal*, 1973

Cela devrait se passer dans un espace indéterminé. Cela se passe dans un champ. Ce serait à la fois un espace infini et circonscrit. La scène. Porteuse de mille espaces retenus.

Cela représenterait l'errance de deux solitaires. Un qui ne sait pas comment partir et l'autre qui ne sait pas où échouer. Ils pourraient rappeler un certain Vladimir et un certain Estragon, un certain Client et un certain Dealer.

Cette nuit-là, en plein brouillard, auprès d'un arbre, l'un d'eux sera frappé de lumière et ne saura dire, formuler, ce qui lui est arrivé.

Il s'agirait d'un temps à la croisée des chemins, un instant de secret partagé, une intimité dévoilée de fait, comme nécessairement expulsée, et surprise sous le regard d'un témoin de fait accepté.

On écouterait un corps à corps inévitable, une lutte tendue par le désir pour chacun de s'éprouver vivant, pour soi et face à l'autre. On observerait cet autre comme un possible et comme un garant de cette vie affirmée et martelée et chantée malgré tout pour se persuader d'être capable de sentir, de percevoir sa propre existence.

On percevrait le rythme, les vers comme une pulsation sanguine, vitale, le poème comme un battement de cœur, mouvant, variant. On suivrait la danse cardiaque, le chant absolument nécessaire, une tension électrique entre tous les pôles ;

Les corps au centre, en question dans le milieu, les corps musiciens, les corps inspirés ; et les âmes, sauvages, cruelles, misérables et sublimes, tourneboulées, entrechoquées.

Il serait question d'une révélation. On ne saurait pas vraiment dire de laquelle sinon qu'elle aurait provoqué une extase inqualifiable. On se rappelle que la rédaction de ce texte suit de très près la conversion de Paul Claudel au christianisme. *Tête d'Or* est, entre autres, une réflexion sur l'interprétation du message divin. Celui qui se sent touché, frappé, porté par un esprit qui le dépasse est-il en mesure de comprendre ce qui le traverse ? Ne comprend-t-on jamais qu'au dernier moment ? Dans le traitement de cet instant de lumière intense, on se sera appuyé sur l'iconographie symbolique décrite par Arasse dans ses *Histoires de peintures*. Très discrètement, on fera, en effet, référence aux représentations de l'Annonciation dans la peinture renaissante ; le travail de la perspective, la recherche des points de fuite, des symboles comme celui de la colonne, à la fois arbre et christ, serait mis en valeur par le jeu de lumière et l'usage de la vidéo.

Cette mise en scène est le lieu d'une collaboration avec la metteuse en scène et vidéaste Véronique Caye. Depuis 1998, elle développe un travail d'exploration scénique des écritures contemporaines au moyen de recherches visuelles, scénographiques et sonores qui, loin d'illustrer le texte, en deviennent un prolongement plastique. Son approche de la mise en scène consiste à articuler les différents composants de la représentation – texte, corps, vidéo, scénographie, son et lumière - en un réseau de forces et de résistances. Dans ses performances, elle questionne plus particulièrement les tensions entre vidéo et présence scénique. Ses images quasi cinématographiques - plans séquences, paysages, travellings, gros plans, le plus souvent issus de tournage préalable - sont ainsi montées, assemblées, mixées en même temps qu'elles sont confrontées aux corps, et aux sons sur scène. Dans le cadre de la création de *Simon*, nous travaillerons à mettre en perspective un réseau de références communes, aussi bien textuelles que cinématographiques et picturales.

Nous nous appuyerons notamment sur le film *Gerry* de Gus Van Sant qui me semble résonner tout particulièrement avec le texte de la première partie de *Tête d'or*. Nous y retrouvons la question du double problématique, autrement dit du monologue possiblement divisé en deux parts individuées, mais aussi celle de l'errance, de la quête de sens, de la perte de repères, du silence oppressant des paysages. Le traitement du son et de l'image dans le spectacle sera explicitement associé à ce film. Il ne sera pas difficile de repérer également une référence à *Stalker*, le film de Tarkovski, dans le choix d'une scène endiguée de terre et de poussière. On devrait y lire le même étouffement des désirs amoncelés dans le désert muet des supplications. On pourrait dire de *Simon* qu'il représente la tragédie d'une infinie prétention au sein d'un paysage infiniment circonscrit.

Lena Paugam



Andrei Tarkovski, *Stalker*

« CEBES : Pour moi qui suis la figure de toi-même ! Ne me laisse pas dans la profondeur où je suis ! »

Paul CLAUDEL, *Tête d'Or*, (2^e Version) Première partie.

L'EQUIPE ARTISTIQUE



LENA PAUGAM – Metteur en scène

Avant d'intégrer le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Lena Paugam débute sa formation dans les Côtes d'Armor sous la direction de Jeanne François, puis à Paris, en Hypokhâgne et Khâgne au lycée Molière, avec Philippe Duclos et Yves Steinmetz et, enfin, au Conservatoire du XVe Arrondissement dans la classe de Liza Viet. Elle a, par ailleurs, obtenu une licence de Philosophie en 2007 et, en 2009, un Master de Recherche en Etudes Théâtrales qui lui a permis de porter une attention rigoureuse sur les dramaturgies contemporaines. Elle s'est dirigée vers la mise en scène après avoir assisté Julie Brochen au théâtre de l'Aquarium. Depuis 2007, elle a monté plusieurs pièces dans le cadre d'un partenariat avec la compagnie des Rêverbères : *Shéhérazade* de Jules Supervielle, *A tous ceux qui* de Noëlle Renaude, *Un café pour deux* de Régis De Martrin. En tant que comédienne, elle a travaillé avec Raphaëlle Dubois pour le spectacle *Neruda* et avec Grégoire Strecker pour *Intérieur* de Maurice Maeterlinck. Au CNSAD, elle a également mis en scène *Une Belle Journée* de Noëlle Renaude et travaillé en tant que comédienne sous la direction de Jean Damien Barbin, Caroline Marcadé, Yvo Mentens, Sylvain Lewitte et Denis Podalydès. Depuis novembre 2012, elle participe au programme de recherche SACRe en tant que doctorante. A ce titre, dans le cadre d'un monitorat, elle encadre et dirige un atelier au CNSAD. Elle est à l'origine de la création de la compagnie Lyncéus-théâtre.



SIGRID CARRE LECOINDRE – Dramaturge / Assistante à la mise en scène

Pianiste de formation, Sigrid Carré Lecoindre suit une licence « Arts du spectacle » à l'université François Rabelais et décroche parallèlement son Diplôme de Fin d'Etudes en formation musicale au Conservatoire National de Région Francis Poulenc de Tours en 2005. Après avoir participé à divers stages et ateliers (écriture avec Tanguy Viel, travail vocal avec Jean Nirouet et Sophie Hervé ; mise en scène avec Gilles Bouillon...), elle reprend un Master de recherche à l'Institut d'Etudes Théâtrales de Paris et obtient son DEA de dramaturgie contemporaine en 2010. Soucieuse de multiplier les expériences, Sigrid Carré Lecoindre reçoit l'enseignement d'autres instruments (saxophone, violon, flûte traversière, scie musicale...) et développe progressivement un travail personnel d'écriture musicale. En 2008, elle signe la bande originale du spectacle *23° Nord/68° Est ou autres fantaisies palmées* du collectif Système Paprika. Elle participe par ailleurs à la composition et à l'interprétation de la BO du court métrage d'animation *Carpates Express* de Maéva Viricel et Doris Bachelier en 2010; elle réalise la conception sonore de « La Parade des Monstres » (création 2010 du Système Paprika) ainsi que la composition musicale d'*Une Belle Journée* de Noëlle Renaude mis en scène par Lena Paugam. En 2011-2012, elle co-crée le spectacle musical *Cocottes zé Bagatelle* au sein du collectif Système Paprika et conçoit les dramaturgies sonores de *Là-bas c'est bien aussi* (Mise en scène, Sol Espeche) et de *Top Girls* (Mise en scène, Aurélie Van Den Daele) pour les 8e et 9e éditions du « Festival Au féminin » (Lavoir Moderne Parisien).



VERONIQUE CAYE – Vidéaste

Metteur en scène et vidéaste, Véronique Caye, est diplômée du Conservatoire d'Art Dramatique de Rueil Malmaison et de l'Université Paris VIII (Master). Depuis 1998, elle a créé *La Scie Patriotique* (1998), *Shot* (2002), *Maladie* (2003), *Tokyo <Line* (2004/2005), *Focus* (2006), *Faire l'Amour* (2007), *Sleeping Beauty* (2008), *Les Chaperons Verts* (Nuit Blanche Paris 2009), *Silenzio* (2009-2011), *Genius Loci* (2011 Rencontres d'été de la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon – Festival d'Avignon 2011), *Hors du Labyrinthe* (2012) dans différents pays et particulièrement le Japon où elle est artiste associé au Red Brick Warehouse de Yokohama de 2003 à 2007. Elle a reçu pour ses créations de nombreux soutiens (DRAC IDF, DICREAM, Paris jeunes Talents Ville de Paris, Villa Médicis/ Hors les murs Institut Français au Japon et en Algérie, Beaumarchais, DMDTS, Cyberdéfi, etc...). Elle collabore également avec d'autres metteurs en scène Robert Cantarella, Jacques Vincey, Jean-Charles Gaume, Marion Colle, notamment pour la conception visuelle de leur création. Elle enseigne depuis 2007 au Centre National des arts du Cirque (CNAC) dans le cadre d'un séminaire consacré à la mise en scène de l'image dans le cirque contemporain. Elle intervient également dans d'autres écoles (l'Ecole d'Art Graphique de Bruxelles, Conservatoire de Toulon, la Haute Ecole d'Art et de Design de Genève, etc.). En 2011 elle suit la formation « Initiation au cinéma » à la Fémis à Paris. En 2012, elle est Lauréate de la Bourse Institut Français Hors les murs en Algérie. Elle est également expert à la Commission DICREAM/ CNC du Ministère de la Culture pour deux ans. Parallèlement à son activité de mise en scène, elle réalise depuis 2004 plusieurs courtes vidéos et deux documentaires, « *Des sorciers sur un fils* » commande du CNAC tourné au Burkina Faso en 2011 et « *Gardien du Temple* » tourné en Algérie à l'automne 2012. Des photos de ses différents spectacles, résumés et articles de presse sont disponibles sur le site internet : www.victorverite.com



AURELIE LEMAIGNEN – Scénographe

En 2001, elle entame des études d'architecture tout en ayant en ligne de mire la profession de scénographe. Tout au long de son cursus universitaire, elle est l'assistante de Fabien Teigné sur différents projets dont *Le Cid* mis en scène par Wissam Arbache au Théâtre de Gennevilliers en février 2007 ou *Je vous quitte, j'ai à faire* mis en scène par Jean-Damien Barbin au Théâtre du Rond-Point pendant la même période. Diplômée de l'école de Paris- La Villette en novembre 2007, elle navigue pendant deux ans entre architecture et scénographie. Elle décide finalement de se consacrer principalement au spectacle vivant. Depuis, elle est devenue la scénographe de Jean-Damien Barbin chaque année lors des Journées de Juin du Conservatoire National d'Art Dramatique et de la compagnie MAHU (*Peau d'âne*, *Riquet à la Houpe*, *Monstres Humains*, *La Bête Humaine* / en collaboration avec Karelle Prugnaud). Elle est aussi l'assistante du scénographe Alexandre De Dardel pour des opéras comme *La Traviatta* mis en scène par Jean-François Sivadier. Elle collabore actuellement avec différents metteurs-en-scène issus du CNSAD : Julien Oliveri pour *A l'aube de l'enterrement du Chiffre 1* (texte original) ; Claire Chastel pour *Polyeucte* de Pierre Corneille ; Lorena Zabautanu pour *Démons* de Lars Noren ; Aymeline Alix pour *Maison d'arrêt* d'Edward Bond.



MATHURIN VOLTZ - Comédien

Mathurin Voltz entre en Classe libre aux Cours Florent à l'âge de 17 ans sous la direction de Jean Pierre Garnier avant d'être admis, un an plus tard, au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, où il aura comme professeur Jean Damien Barbin, pendant trois ans. Durant sa formation, il tourne dans quelques séries pour la télévision et divers courts métrages. A sa sortie en 2011, on a pu le voir dans *Hamlet* dans la mise en scène de Daniel Mesguish, puis dans *Polyeucte Martyr* de Corneille, mis en scène par Claire Chastel. Il a lu de nombreux ouvrages pour les Editions Thélème : *Les Misérables* (tome 5), *La Route de Varenne*, *Don Quichotte*, etc. En 2012, il interprétait Robert Pinget dans *Nouveau Roman*, mise en scène de Christophe Honoré présentée, entre autres, au festival IN d'Avignon et au théâtre de la Colline, à Paris.



BENJAMIN WANGERMEE - Comédien

Après 3 ans de formation au Conservatoire de Lille, il entre en Classe Libre en 2006 puis au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique en 2008, dans la classe de Jean-Damien Barbin. En parallèle de cette formation théâtrale, il suit des cours de chant et de violon, et tourne dans de nombreux longs-métrages dont *Au Voleur* (de Sarah Leonor) ; téléfilms (*Les Mauvaises Têtes*, *Le Lien*, *Les Vivants et les Morts*, *Les Diablesses*, *Courrières 1906...*) et courts-métrages (dont *La Plaine* de Roland Edzard, primé au Festival de Cannes en 2005). Au théâtre, on le voit notamment dans *Si ce n'est toi* d'Edward Bond, mis en scène de Fanny Sydney, dans *Chat et Souris* mise en scène par Jean-Luc Moreau au Théâtre de la Michodière, puis, en 2011 dans *Les Trois Sœurs* (mes Julien Oliveri) et *Cabale et Amour*, dans une mise en scène de Hans-Peter Cloos. Depuis sa sortie du Conservatoire en juin 2011, il a joué dans *René L'Enervé* de Jean Michel Ribes au théâtre du Rond-Point, dans *Jours Souterrains* de Arne Lygre mis en scène par Jacques Vincey au Théâtre du Nord, dans *Amédée* de et par Côme de Bellecize au théâtre de la Tempête. Enfin, dernièrement, on a pu le voir au festival In d'Avignon et au théâtre de la Colline dans *Nouveau Roman* de Christophe Honoré et au cinéma dans *Le Grand Retournement* de Gérard Mordillat (sortie en salle en janvier 2013).

LA COMPAGNIE LYNCEUS – THÉÂTRE

La Compagnie LYNCEUS – THEATRE a été créée sous l'impulsion de Lena Paugam et Cécile Paugam en octobre 2012. C'est une association de type loi 1901. Elle rassemble des artistes de différentes pratiques liées au théâtre, metteurs en scène, auteurs, acteurs, scénographes, dramaturges, vidéastes et compositeurs. Ils constituent une équipe de création préoccupée par la scène, son sens, sa pensée.

Depuis sa création, elle constitue un espace de recherche, d'exploration, d'écoute, d'interprétation, de création. Elle met au centre de son travail le rapport de l'acteur avec une parole qui lui est donnée et accorde pour cela une place très importante aux auteurs dramatiques.

Elle entend lire, dire, écrire, faire écrire et dialoguer. Écouter les textes du plus ancien au plus récent, les confronter, les interpréter, les remettre en jeu.

Il s'agit de sonder les états de notre époque. En donner des perspectives. Poser des questions. Présenter non pas des réponses mais des gestes existants. Mettre en résonance des paroles, des images, des propositions. Déblayer des zones de pensée.

Sur le plateau, mettre en jeu les voix, les corps, les énergies traversées pour donner à percevoir, à penser, à renouveler le sens de l'acte théâtral. Observer ce qui fonde le rapport au public, ce qui le justifie, créer du lien, du passage entre les présences co-habitées de l'instant d'une représentation.

Voilà ce qui l'anime, ce qui l'entraîne, ce qui la justifie. Nous faisons partie des lecteurs enthousiasmés par le geste d'écriture d'André Gide dans *Les Nourritures Terrestres*. Notre compagnie porte le nom d'un de ses chapitres qui est lui-même une citation du *Faust* de Goethe. Puisse Lyncéus, le guetteur, la sentinelle, nous être de bon augure et nous aider à percevoir un au-delà des temps dans la pulsation de la parole théâtrale...

AUTRES PROJETS DE LA COMPAGNIE DANS LE CADRE DU CYCLE « LA CRISE DU DESIR » POUR LA SAISON 2013-2014

Et, dans le regard, la tristesse d'un paysage de nuit. (D'après *Les Yeux bleus cheveux noirs*)

Texte : Marguerite Duras / Mise en scène : Lena Paugam

Dramaturgie : Sigrîd Carré Lecoindre

Collaboration artistique – composition musicale : Aurélien Dumont

Avec Fanny Sintès, Cédric Djédjé et Sébastien Depommier

Détails

Texte : Lars Norén / Mise en scène : Lena Paugam

Dramaturgie : Sigrîd Carré Lecoindre

Avec : Ludmilla Dabo, Lena Paugam, Charles Zevaco, Benjamin Wangermée

SUR LE CYCLE DE « LA CRISE DU DESIR »

Par Lena Paugam
(Novembre 2012)

« Il y a quelques temps, je lisais un article de Jean Loup Rivière dans la revue *Alternatives Théâtrales*. Il était question de désir et Lacan était cité : « *Le désir, fonction centrale à toute expérience humaine, est désir de rien de nommable.* ». Jean Loup Rivière reprenait :

« Si le théâtre, comme la cure analytique d'où le psychanalyste tire cette leçon, est une pratique qui tourne autour du pas nommable, alors il se pourrait bien que, dans ses machineries, il ait rapport au désir. Et que, peut-être, sans que l'on y prenne garde et qu'on ne l'envisage pas suffisamment sous cette perspective, il ne parle que de cela. »

La question m'intéressa. Et je me pris au plaisir de son étude. Qu'est-ce ce que le désir ? Pourquoi désire-t-on ? Que désire-t-on ? Comment désire-t-on ? Que signifie le fait de désirer ? D'exprimer son désir ? De se reconnaître comme sujet de désir et de le formuler, parfois même de le proclamer, de le revendiquer ? Et le théâtre, lieu par excellence de la parole, quel jeu entretient-il avec l'objet innommable du désir ? En quoi la question du désir est-elle essentielle au théâtre ? En quoi permet-elle de réfléchir sur les mécanismes du langage ? Je parle du langage parlé bien entendu mais également de ce qui se tait, de l'action silencieuse, révélatrice de ce que la parole ne peut nommer. En quoi le fait que l'objet véritable du désir soit fondamentalement innommable peut-il être un moteur dramaturgique ? Quelles sont donc, d'une certaine manière, les modalités théâtrales d'expression, de manifestation, et de représentation du désir ?



Aujourd'hui, avec la compagnie Lyncéus-théâtre, je travaille sur la pensée du théâtre, sur ce que la littérature dramatique porte et véhicule. Nous choisissons de porter notre regard sur des phénomènes, des mouvements liés à la pensée de notre temps. Le premier cycle de nos créations s'articule autour du thème de « La crise du désir ». Nous partons d'une hypothèse : il semblerait que la modernité soit marquée par ce que l'on pourrait appeler une crise du désir. Si le théâtre « ne parle que de cela », du désir, il devrait en porter les traces.

Le thème du désir, en philosophie, en littérature, dans les arts en général, est loin d'être nouveau. Il occupe le devant de la scène au moins depuis Platon et les problématiques auxquelles il est lié sont extrêmement variées. Il nous paraît intéressant de relier ce thème à l'histoire de la dramaturgie et, plus généralement, à celle du théâtre. Nous établissons l'hypothèse selon laquelle il y a une fracture au XIXe du point de vue de la question du désir en tant qu'objet d'intérêt pour les dramaturges.

Cette fracture, cette crise dont nous parlons, qui serait à relier à la « crise du drame » qu'on évoque fréquemment dans les livres d'histoire du théâtre, se situe bien évidemment dans un cadre plus large. Le XIXe siècle connaît un bouleversement dans tous les domaines. Il n'est pas étonnant que le théâtre en soit affecté. L'avènement du capitalisme et de ses valeurs adjointes provoquent de telles mutations sociales que les besoins des groupes et des individus changent.

Du point de vue de la considération du désir, plus d'un siècle auparavant, les philosophes avaient entrepris de le reconsidérer d'un point de vue positif. Après avoir été longtemps l'opprobre des censeurs, partisans de la recherche d'un bonheur ascétique, d'une quiétude où primerait la sagesse raisonnable, on entend de plus en plus de penseurs en faire l'éloge. On se rappellera de Julie dans la *Nouvelle Héloïse*, écrivant à Saint Preux : « le bonheur m'ennuie ». Le désir, même s'il se base sur l'hypothèse d'une satisfaction qui pourrait n'être qu'illusion et n'ajouter à l'âme qu'un tourment de plus, est sans doute préférable à une vie vécue dans sa monotonie et le confort bourgeois de la tranquillité. « Le pays des chimères, dit Rousseau, est seul digne d'être habité. » De la même manière, un peu plus tard, Kierkegaard, dans le *Journal du Séducteur* dira : « que de jouissance à être ainsi secoué sur une eau agitée – que de jouissance à être secoué soi-même. ».

Les romantiques ont porté assez haut cette gloire du trouble de l'âme, le désir fait la grandeur de l'individu, il est la marque de la subjectivité et du plaisir de voir, de se voir, dans le temps projeté. (Les visionnaires, les génies, sont ainsi célébrés par leur grand Désir !). Ce point de vue arrive peut-être à son point culminant quand il est soutenu par la philosophie de Nietzsche. L'épanouissement de l'être, la richesse de la vie intérieure passe par l'acceptation de la guérilla des désirs, par l'éloge de ce que la morale condamne : la volupté, la soif de pouvoir et l'égoïsme.

Et parallèlement à ce mouvement, paradoxalement, son contraire se manifeste dans un doute. Dans un contexte de l'expansion industrielle où le désir est saisi par le marché, où l'individu est sollicité en tant que consommateur de désir, la subjectivité est mise en question : est-ce bien moi qui désire ou bien un ensemble auquel j'appartiens ? Qu'est-ce que je désire vraiment et qu'est-ce qui m'est propre ? Si le fait de désirer me fait sentir que je vis, que je suis en mouvement, que je suis un être qui va et devient, que se passe-t-il si ce désir n'est pas mien, si ce désir est un produit qui m'est imposé ? Et si nos désirs étaient aussi creux que ceux d'Emma Bovary, prise au piège, comme le dit Flaubert, de « vouloir à tout prix sentir le parfum des citrons sous les branches d'un pommier » ? Et s'ils n'étaient que communs ou collectifs ? Et si nous étions, à ce moment-là, tombés malades du désir ? La crise du désir réside peut-être bien là : au moment où le désir, aliéné, se révèle dans son impersonnalité, quand le désir cesse de s'appartenir pour devenir désir de l'autre, désir « comme » l'autre...



¹Voilà, nous arrivons à la crise du désir dont nous souhaitons parler. Nous partons du constat selon lequel, dans le théâtre classique, (comme on le sait, profondément marqué par les théories d'Aristote concernant le primat de l'action dramatique sur tous les autres éléments de composition d'une pièce de théâtre), le mouvement des pièces est assujéti au désir. Son objet est clairement exposé, qu'il soit matériel (un objet à chercher, un éventail ou un chapeau de paille d'Italie, par exemple...) ou immatériel (désir de pouvoir, désir de vengeance, désir de reconnaissance, désir d'amour ; il est le prétexte de toute action, et motive intrigues et quiproquos.

C'est à partir du moment où, à la fin du XIXe siècle, les dramaturges se détournent de l'action dramatique traditionnelle, que le désir se voit réévalué. Son objet ne se formule plus de

la même manière. Il apparaît difficile à concevoir, douteux, incertain. Les personnages des pièces, privés de grandes actions dramatiques, sont ramenés à leur quotidien. On présente des morceaux de vie aux traits réalistes, où les personnages sont engoncés dans la pesanteur de leur milieu et peinent à en sortir. Le désir d'aller à Moscou, par exemple, pour les trois sœurs de Tchekhov, n'est qu'un rêve inopérant. Le temps est ralenti, la dynamique presque morte. On voit s'émietter les personnages, réduits de plus en plus à l'état de figures, de silhouettes, de spectres. Pour ceux qui, comme Peer Gynt ou L'Inconnu du *Chemin de Damas*, partent à la découverte d'eux-mêmes, le désir de se trouver ne fait qu'aboutir sur des impasses, des pelures d'oignon ou des carcasses vides.

Tenace et insatiable, il s'appuie sur une faille, celle de l'insatisfaction fondamentale de l'homme et s'avère toujours tragique. Petit à petit, l'expression du désir, comme projection dynamique en vue d'un devenir, s'étiolé. Dans le théâtre meurtri de la deuxième moitié du XXe siècle, le désir n'est presque plus nommé. Toujours intimement recherché, il n'est plus avoué, plus accepté et parfois même plus éprouvé, plus senti du tout. Un doute terrifiant concernant l'aveu du désir peut être dans un monde qui s'en sert, qui le détourne comme une valeur marchande. La peur d'être dépossédé de son désir comme dépossédé de sa vie. Thème privilégié du théâtre, la question de la mort est inévitablement liée à celle du désir. Si le sentiment de vie réside dans la force dynamique du désir et que celle-ci est mise en péril, alors il est compréhensible que celui qui ne désire pas, ou plus, puisse douter de son existence même. Et c'est dans la violence d'un rapport frontal avec le corps de l'autre que l'on recherche le moyen de le faire sortir, de l'exprimer enfin, comme un gage de vie, de (sur)vie, un retour angoissé à la pulsion, faute de mieux, pour se sentir un et vivant...

¹ Photographie ci-contre – Jakob Aue Sobol, *I, Tocko*

AU SEIN DU DOCTORAT SACRe

Le projet « **Crise du désir, états de suspension, espaces d'incertitude** » a été sélectionné pour faire l'objet d'une étude dans le cadre du doctorat SACRe (Science, Arts, Création, Recherche) proposé par l'établissement Paris Science et Lettres. A ce titre, je fais partie d'un laboratoire de recherche transdisciplinaire constitué d'artistes issus de l'école des Beaux-Arts de Paris, de l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, du Conservatoire National Supérieur de Musique, du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et de l'Ecole Normale Supérieure (Rue d'Ulm).

Les pièces du cycle sont :

Tête d'Or de Paul Claudel

Les Yeux bleus cheveux noirs de Marguerite Duras

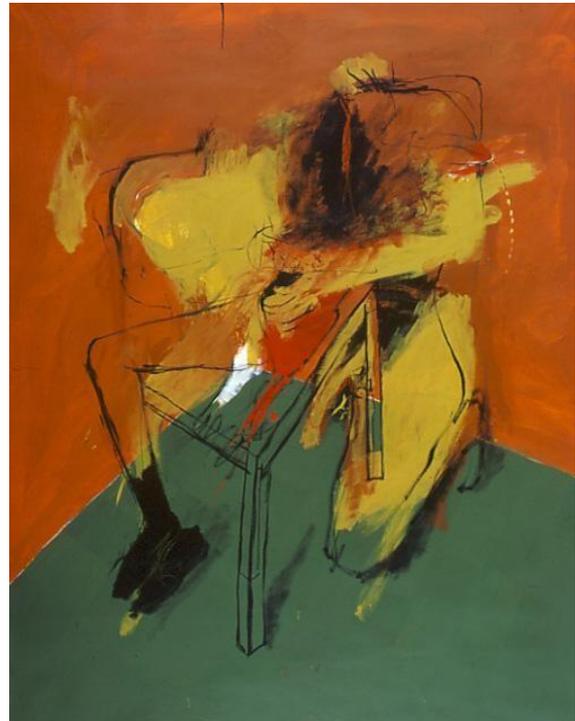
Détails de Lars Noren

Manque de Sarah Kane

Dans la solitude des champs de coton de Bernard Marie Koltès.

L'objectif de ce regroupement de textes et d'auteurs est d'associer une approche théorique, une réflexion approfondie sur l'art théâtral, son histoire, ses pratiques, des modes de représentation, et une approche pratique rigoureuse qui se déploie sur le mode de l'expérimentation. La pluralité des voix portées sur le sujet permettra d'en expérimenter les facettes, de mettre en perspectives des états du monde suspendus dans les textes

Pour chacune de ces pièces, des collaborations sont envisagées avec des artistes d'autres disciplines. Ainsi, pour *Tête d'Or*, Lyncéus-théâtre invite la vidéaste Véronique Caye à participer à l'élaboration du travail en apportant son savoir-faire et son regard sur les nouvelles technologies numériques. De la même manière, pour *Et, dans le regard, la tristesse d'un paysage de nuit*, pièce adaptée des *Yeux bleus cheveux noirs* de Marguerite Duras, c'est le compositeur Aurélien Dumont qui rejoint la compagnie pour réfléchir à un dispositif sonore lié à ses recherches commencées à l'IRCAM. ²



² Photographie ci-contre – Vahe Berberian, *How many like me*

COMPAGNIE LYNCÉUS – THÉÂTRE

10 rue Francis Kerautret
22520 BINIC
Lynceustheatre@gmail.com
06 98 09 55 07