

LES 7 MOTS DU G5 : 2010

laurent contamin

Suffocation / Dérèglement / Loin / Le jour la nuit / Tissu / (E)puiser / Décalage

Grille d'analyse :

- ce qui me vient spontanément dans le rapport entre le mot et mon écriture ;
- les harmoniques du mot, et leur éventuel développement ;
- un focus sur l'application du mot dans une de mes pièces, **Sténopé**¹.

Remarque liminaire : j'ai regroupé certains mots qui me semblaient proches.

1 – LOIN (décalage)

Loin, bien sûr.

Loin *forcément* (et lui rendre hommage à elle, déjà, poser ça en premier jalon², son Gibraltar, son Tarquinia, son Quillebeuf, son Hiroshima, son nom de Venise dans Calcutta désert, son vice-consul de Lahore, Nevers aussi, les bords de Loire moderato, Taormina, et plus que tout les trois déclinaisons géographiques d'Aurélia Steiner, comme s'il suffisait de changer de point du monde (Berlin, Melbourne, Vancouver) pour changer d'histoire... Comme si toute l'écriture était contenue dans le lointain du lieu où ça s'écrit, où ça s'inscrit... mais « en premier lieu », son espace matriciel du bout du monde, l'espace de Duras, ce Pacifique lointain, pour lequel chacun de ses textes est, peut-être, une tentative de barrage, de cadrage, ici et maintenant, fin de la parenthèse, ouf).

¹ J'ai choisi **Sténopé** de manière un peu arbitraire, mais aussi parce que c'est la pièce qui, parmi celles qui me semblent les plus pertinentes, n'a jamais été montée, sauf à la radio et de nombreuses lectures publiques ; elle est sans doute celle qui m'est la plus chère, et c'est aussi pour moi l'occasion de ne pas la laisser partir lentement vers l'oubli (la mort, donc)

² puisqu'elle est pour beaucoup dans le fait que je me sois mis à écrire

Ça se passe loin, chez moi aussi, aucune de mes pièces je pense ne se passe à Paris. Elles sont d'un loin plus ou moins loin : la Côte d'Opale, la Provence, la Chalosse, Brest, la Pologne, l'Irak, le Mali, le Pacifique sud, l'Argentine, le Congo³... Besoin d'éloigner ma fiction. De la décaler. Changer de référentiel. C'est cet écart qui peut, sans doute, mettre en marche l'écriture.

Je ne sais pas pourquoi : pour me dépayser ? Me faire voir du pays ? Empêcher la tentation autobiographique ? Préférer plutôt mettre de l'air, sans doute, « trianguler », pour qu'entre mon référentiel d'espace et celui de ma pièce les personnages aient, au sens strict du terme, « du champ » (du champ libre, du champ électromagnétique – pour trajectoires de particules élémentaires)

Et dans ces lieux lointains, je place des personnages qui ont un degré d'éloignement qui leur est propre, par rapport à ce lieu : certains sont du cru, d'autres viennent d'ailleurs. Si la pièce existe, bien souvent, c'est dans ce spectre des coefficients d'éloignement de mes personnages. Peut-être que ce sont les capacités d'adaptation de « l'immigré », « l'intrus », « le nouveau » qui vont être mises en jeu ? Peut-être que ça va être la résistance au changement, au dérèglement de la part de « ceux » d'ici par rapport au neuf en germe apporté par « l'autre » ? Oui, c'est sans doute, dans la dualité ici / loin, tout simplement la dualité le même / l'autre qui est en jeu ; ismèité / altérité, et toute la déclinaison identitaire, « je est un autre », etc...

Peut-être aussi qu'avec son dépaysement, son éloignement, se pose pour le protagoniste de manière plus aiguë sa raison d'être au monde : qu'est-ce que je fais là ? Il y a cette question de la place : place à trouver, place à laisser, place à prendre,... L'enjeu de la parole, du regard, du geste dans ces « stratégies » ? Pièces « machines », donc⁴ ?

Harmoniques : Dans « loin », j'entends aussi son contraire, « près ». Mon besoin d'être au plus proche de mes personnages, quand ils parlent, quand ils agissent. Mon besoin de m'échauffer avant d'écrire. Je crois que là, il faut parler du souffle, comment j'écris « avec le souffle » de mes personnages. Là qu'il faut chercher mes tentatives typographiques (« / », passages à la ligne, parenthèses). Pulsions / sensations. Moi vers le monde / le monde vers moi.

Je tombe sur cette phrase de Gilles Ortlieb qui réussit à exprimer ce que je n'arrive pas à dire quand il parle de ce « sentiment d'absence au monde, ou de son étrangeté, et qui s'accompagne d'une (...) acuité de la perception à laquelle tous les sens participent, aux aguets ». (Il paraît qu'en allemand, il y a

³ Exception notable : *Devenir le ciel* qui se passe lors d'une chute, sans doute à Paris. Mais il est symptomatique que lorsque le personnage touche le « ici », le sol, il en meure. Et la pièce étant sa chute, elle est un rapprochement cynique de sa « terre » et de sa mort, irrémédiablement liées. Exception qui tendrait à confirmer « la règle du loin », donc.

⁴ cf. Vinaver

un mot pour dire tout ça). Il y aurait, dans le couple proche / loin, quelque chose de ça. « ... comme si les hommes ne pouvaient être proches que dans une sorte de distance... » Merleau Ponty.

Quand j'entends « loin », deuxième harmonique, j'entends aussi « l'oïnt », le béni par l'onction, c'est-à-dire l'élu, le choisi par... qui on voudra, un dieu, le destin, la nature. Quelqu'un qui est « marqué ». Dont l'histoire est déjà écrite, partiellement ou totalement. Un destin dont s'affranchir. Comment écrire l'histoire de quelqu'un dont l'histoire est écrite ? Il me semble qu'il n'y a rien de plus passionnant, précisément. Car l'écrit devient alors la mise en œuvre de la liberté de l'individu par rapport à son histoire (je suis ce que je fais, je fais ce que je suis, je deviens ce que je suis,... et à nouveau les téguments du « je est un autre »)

Quand j'entends « loin », j'entends aussi « le Loing », Moret-sur-Loing. Grez-sur-Loing. Barbizon. L'intuition impressionniste chez les peintres. Ce livre magnifique de Philippe Delerm, **Sundborn ou les Jours de Lumière**, cette communauté scandinave qui s'exile sur les bords du Loing pour savourer, fêter la lumière et en rendre compte. Et ces aller-retour incessants entre deux ailleurs, le Danemark et les bords du Loing. Le Nord et le Sud. L'impressionnisme m'intéresse dans la mesure où il cherche à « éloigner » l'image réelle du paysage pour rendre compte non pas du réel lui-même, mais de la lumière du réel. Et cet éloignement du peintre, ce décalage par rapport au réel permet le rapprochement du spectateur avec ce même paysage par le biais de la peinture. Je ne sais pas quel parallèle je pourrais trouver à cette notion de lumière en peinture pour l'écriture. Je veux à tout prix éviter le mot énergie⁵ : peut-être n'est-ce pas tant raconter une histoire réelle qui m'intéresse, mais précisément raconter ce que cette question de coefficient d'éloignement, de rage de trouver sa place, de désir (oui, en fait tout est question de désir) d'abolir le loin pour en faire du proche, ce désir donc, à défaut de parler d'énergie, ce que ce désir fait aux protagonistes réels et à leur histoire. Ce serait davantage des pièces impressionnistes, donc, des pièces non sur le réel, mais sur le désir appliqué au réel. Interroger du coup, puisqu'on en est à l'impressionnisme et à la lumière miroitante des bords du Loing, et, à la même époque, de l'apparition du théâtre dit « moderne » (d'ailleurs à l'époque Strindberg, l'un de pères du théâtre moderne, est installé là, aux bords du Loing), ce qu'il y a de « paysage »⁶ dans mes pièces ?

Concernant Sténopé : C'est l'histoire d'un homme, Tyko Asplund, qui vient d'ailleurs, mais même de plusieurs ailleurs (Europe, on dirait un Français, c'est la langue qu'il parle en tout cas ; mais il porte un nom norvégien, et il arrive

⁵ souvent mot tarte à la crème utilisé de manière tragiquement creuse par les gens de spectacle et de culture

⁶ cf. note 4

du Rwanda, il est remonté on ne sait comment du Rwanda au Mali. Il a erré, a refusé la proposition de son agence photographique de partir en Thaïlande faire un reportage sur les mines anti-personnel) : c'est comme s'il était saturé d'ailleurs. Trop de loin. (Trop de loin tue le loin ?) Et il atterrit dans un arbre, dans la brousse, au pays dogon. Le pays dogon est un lieu au contraire saturé d'ici. Le peuple est attaché à un territoire très restreint (une falaise) et s'est construit une culture (coutumière, rituelle, cosmogonique...) qui justifie l'existence comme ancrée dans cet « ici »⁷.

Sténopé est donc l'histoire d'un homme saturé de loin dans un lieu saturé d'ici. Il apporte une perturbation, un dérèglement. De fait, il s'avère qu'il est le Messie attendu (puisqu'il porte son jumeau en lui, signe pour les Dogon de l'effacement de la tache originelle) et que, donc, la construction de la culture dogon touche à son terme : que donc l'attachement à l'ici va cesser. Parallèlement, on comprend que de son côté, il souhaite finalement s'installer ici, que par conséquent de son côté un « ici » est en train d'infléchir son « trop de loin » : bref, un équilibre est en train de s'amorcer entre le protagoniste et le lieu de la pièce, avec moins de loin d'un côté, moins d'ici de l'autre. Mais c'est compter sans Langevin (l'ange vint), un autre « venu d'ailleurs » qui empêche la résolution de cette tension entre le loin et l'ici. Bain de sang, gâchis, tout s'effondre. Une piste est tout de même donnée à la fin avec le départ de Bako, lui qui était chevrier, détenteur du « ici » dogon, s'en va, vers le Sénégal semblerait-il. Ouf, l'exil, le germe d'exil, la part d'exil, le potentiel d'échappement est sauf...

Rahat Lek : « Adolescent / monté à Paris, j'ai commencé par photographier les couleurs à Barbès (les fruits les tissus) les sourires (il n'y a que là) / épuisé ça / Caulaincourt : je marchais vers le sud sur le viaduc de Caulaincourt comme un fleuve mais c'est un cimetière sous le viaduc / flânais au-dessus des tombes / martelais de mes pieds je suis vivant je suis vivant et

Vous savez je marchais comme ça je pressentais / Barbès ou Caulaincourt / raccourcir une distance avec mes jambes mais quelle distance quelle éternité de distance / de proche en proche ? » (p. 100)

2 – TISSU (le jour la nuit)

Réfléchir sur le tissu, c'est d'abord pour moi la question du vêtement. Du costume. Je ne me suis jamais posé la question de l'habillement de mes personnages. Je n'ai jamais donné de précisions dans ce sens, que ce soit

⁷ C'est, à l'instar des Hébreux, un peuple qui vient d'ailleurs (sans doute de l'ouest), mais qui n'a pas gardé la mémoire de cet ailleurs (on pense pourtant que la migration est assez récente, sans doute au quatorzième siècle) : le loin a été oublié.

dans le descriptif des personnages en chapeau de la pièce, ou au gré des didascalies. Ça ne m'intéresse pas vraiment.

Un costume, pourtant, ce n'est pas qu'une question esthétique, au théâtre, je sais bien. C'est aussi une part importante du parti-pris dramaturgique – au même titre que le décor – et, pour le comédien, sa manière de se tenir, de marcher, de se baisser, de courir, d'êtreindre, etc... qui va en être influencée. Sa corporéité. Ça devrait m'intéresser, mais je dois reconnaître que décidément, non, à mon grand dam, non.

Le tissu comme trame de la pièce, les intrigues qui s'enchevêtrent, la tresse narrative. Oui. Il y a plusieurs fils, c'est vrai : ainsi dans [Veillée d'Armes](#), chaque personnage a son fil qu'il déroule, qu'il tire, et c'est l'ensemble de ces fils tressés ensemble qui fait la pièce. Là-dessus, Shakespeare m'a énormément apporté. Je suis fasciné comme dans beaucoup de ses pièces, notamment ses tragédies, c'est précisément l'incompatibilité de ces fils qui forment le nœud du drame. Ainsi dans [Roméo et Juliette](#), ainsi dans [Othello](#), ainsi dans [Hamlet](#), etc. C'est la multiplicité de désirs contradictoires qui donne le moteur et crée la temporalité propre à la pièce.

« Le moment humain par excellence est celui où une vie tissée de hasards se retourne sur elle-même, se ressaisit et s'exprime ». Toujours Merleau-Ponty...

Harmoniques : J'entends « tissu de mensonge ». Interroger la part de mensonge dans mes pièces. Mes personnages mentent-ils ? Puisque je parlais [d'Othello](#), est-ce que j'ai des personnages « à la Iago » ? Pas vraiment, mais par contre j'ai des transfuges, oui, ça c'est très clair : Alou dans [Sténopé](#), Fabrice dans [Dédicace](#), mon intérêt pour Bellérophon dans [Devenir le ciel](#), et en tête de liste, Gosia [d'Hérodiade](#) (le rôle titre !) qui pactise avec l'ennemi en beauté.

Et moi, ma part de mensonge ? Ma part de vérité dans ce que j'écris ? C'est assez fictionnel, il me semble (grâce entre autres au dépaysement que je m'impose, voir l'article « loin »). Deux pièces très proches de moi : [Dédicace](#) et [Veillée d'Armes](#). Elles sont toutes deux situées dans un de mes « lieux matriciels », autour du Cap Gris-Nez, et le lieu a irrigué sa vérité, a imposé une vérité autobiographique à l'ensemble de la pièce (comme quoi je fais bien d'éloigner mes référentiels le reste du temps).

Une chose étrange avec [La Cigalière](#) : une vérité a posteriori. Ecrite à 20 ans, elle s'avérait être prémonitoire, puisque je me suis retrouvé 20 ans plus tard, à 40 ans (i.e l'âge d'Alex, le personnage principal), confronté à la vente de ma maison de famille, à mes neveux et nièces, aux acquéreurs etc. Ironie du sort : cette pièce qui avait croupi 19 ans dans un tiroir venait d'être éditée et s'est créée au même moment, un mois avant la promesse de vente de la « vraie » maison.

Concernant **Sténopé** : Le tissu, chez les Dogon, c'est le travail des femmes. Ce sont elles qui filent, qui tissent. Ce n'est pas le cas dans beaucoup de pays africains, mais chez les Dogon, oui. Il y a deux femmes dans **Sténopé**, Marthe Bouillon-Baker et Iréli. Aucune d'elles ne file. La première est une vieille ethnologue européenne en « fin de vie », en tout cas elle s'est installée ici pour y finir sa vie, l'autre est la « yassiguiné », elle a un statut différent des autres femmes du village, elle n'est pas soumise aux codes sociaux traditionnels. La question du tissu est donc totalement évacuée de la pièce. Les seuls costumes qui sont évoqués, ce sont d'une part une cagoule (donnée à Bako par Langevin pour le simulacre filmé de demande de rançon), d'autre part une serviette, portée sur la tête au début de la pièce par Bako. Ce sont donc davantage des coiffes. On parle aussi du masque, assez fréquemment puisque le sigui approche. Coiffes, masques : le visage et la tête. Ce sont les seuls costumes qui comptent, peut-être, au fond, pour moi.

Sous le tissu, la peau. Il y a évidemment la question du noir et blanc, lié à la photographie primitive (le sténopé), des peaux noires confrontées aux peaux blanches, le positif photographique / son négatif, les questions « d'exposition », de « développement », de « révélateur », de « bain d'arrêt », de « fixateur »... présents dans la plupart de mes pièces. Et la confusion finale, par Langevin (« l'anti-photographe », d'une certaine manière, puisqu'il utilise son revolver comme un appareil photo mais pour dé-créer au lieu de créer), la confusion finale des silhouettes de Rahat Lek et de Bako, puisqu'il voit Tyko « en négatif » : inversion du blanc et du noir, du jour et de la nuit.

Il y a cette phrase de Jeff Buckley, extraite de **Mojo Pin** et mise en exergue : « Touch my skin to keep me whole ». La question du toucher, du contact comme connaissance au sens biblique du terme, métaphore de la rencontre sexuelle. (« Tout connaître afin d'être tout connu », **Partage de Midi**, Claudel). Clairement pour moi, peau prime tissu.

Pourtant, la rencontre de Bako, Alou et Iréli (la seule scène qu'aient en commun, les trois jeunes Dogon), je me rends compte que je l'ai située dans le quartier des teinturiers, à Bamako, c'est-à-dire au bord du Niger, là où sont mis à sécher les tissus teints. Et c'est parmi les toiles qu'ils se rencontrent. Je crois que c'est davantage la notion de teinture, c'est-à-dire d'impression, d'absorption par un tissu d'un pigment autre que le sien, qui m'a guidé dans ce choix. La rencontre se fait au milieu de ces tissus imprimés alors même qu'Alou vient de voir l'échographie du jumeau de Rahat Lek à l'hôpital. A l'écran incrusté de pixels font écho les draps imprimés de couleurs.

Alou : « On va s'acheter une cigarette chacun, Bako / c'est la paix maintenant et tu ne vas pas dormir sur la berge, ni ton âne sous les tissus » (p. 109)

Le hogon : « Rahat Lek a filé, Bako a tissé. Ils disent : traversée ». (p. 118)

Puisque je viens d'évoquer le jour et la nuit dans [Sténopé](#) au sujet des peaux et des tissus, j'enchaîne sur ce thème. Jour / Nuit.

J'ai longtemps écrit la nuit. J'ai commencé à écrire en 1983, de manière d'abord très personnelle, je peux dire que ce n'est devenu une vraie activité qui prenait sens dans mon projet de vie qu'en 1990, et jusqu'en 2002 j'écrivais une fois le jour tombé, de manière finalement assez régulière 3 ou 4 heures durant lesquelles je fumais un paquet de cigarettes. J'aimais, évidemment, cette impression de temps « rien qu'à moi », dégagé des sollicitations extérieures, et l'espèce de puissance occulte que l'activité solitaire, clandestine et nocturne confère (*pendant que vous dormez...* aurait dit Robert Poudérou).

Et puis le 1^{er} janvier 2003, après avoir fumé quasiment mes deux paquets par jour pendant 20 ans, j'ai arrêté net la cigarette. Ça a été un bouleversement physiologique important. Pendant presque 3 ans, je ne pouvais plus écrire la nuit, ou même le soir, d'une part parce que la tentation était trop forte de fumer tant ces deux activités étaient indéfectiblement liées pour moi (l'inspiration / l'aspiration), d'autre part parce que faute de nicotine, je tombais de fatigue et de sommeil à 22h. Ce furent des années de réaménagement d'emploi du temps, couplées avec un travail à triple casquette au TJP qui de toute façon me prenait quasiment tout mon temps. C'est là que j'ai d'une part commencé à écrire plutôt le matin, avant de commencer ma journée, d'autre part à fréquenter les résidences d'écriture, environ une chaque année depuis lors, pour me bloquer, quelques semaines par an, une plage de temps exclusivement réservée à l'écriture.

La nuit est presque naturelle pour moi au théâtre : au théâtre, il fait noir. C'est un lieu de révélation (*une Chambre noire*), un lieu de visitation, un lieu de marginalité, de clandestinité. Une matrice pour une germination secrète. « Nous avons besoin, dit Jankélévitch, d'un ciel clandestin et d'une causalité féérique qui échappent aux obligations prosaïques du jour ».

Quand j'ai travaillé sur [A la Poursuite du Vent](#), qui se joue en plein air dans les arbres, j'ai toujours gardé en tête l'idée que le spectacle se jouait à *la nuit tombante*. Démarrant le jour pour terminer la nuit. Une manière d'accompagner, ou de franchir, ou de contrecarrer le crépuscule. Et c'était la même chose pour la pièce que j'ai créée à Brangues, aux rencontres claudéliennes, [L'Avion et ses Poètes](#). Je l'ai faite démarrer à 21h30 pour qu'on ait, le temps du spectacle, la fuite du jour.

En salle, c'est généralement le soir que se jouent les pièces de théâtre. A 20h30. C'est très curieux, de jouer en matinée, ou en représentations sur le temps scolaire, de voir en sortant qu'il fait jour. Il y a quelque chose de contre-nature que je ressens toujours. Une surprise : « Tiens, il fait jour ?! » Oui, c'est nocturne, le théâtre. Et je ne suis pas un incondtionnel de la mode des HMI (cf Pascal Rambert) qui reconstituent une lumière dite « diurne » sur le plateau. J'en suis sans doute resté, que ce soit comme auteur, metteur en

scène, acteur ou spectateur, pour ce qui est du théâtre, à l'âge des cavernes.

Harmoniques: **La nuit, je mens...** de Bashung. Voir plus haut «Tissu de mensonge».

« Les théâtres sont obscurs le jour et ne s'illuminent que la nuit. Le soir est leur aurore et la lumière ne leur vient que lorsqu'elle s'éteint au ciel. Ce renversement s'accorde avec leur vie factice. Pendant que la réalité travaille, la fiction dort ». Théophile Gautier. C'est la nuit qu'on peut réinventer le vrai. Et c'est pour ça que j'écris du théâtre.

Concernant Sténopé : C'est durant les trois crépuscules⁸ et nuits qu'ont lieu toutes les scènes importantes. Notamment celle qui inaugure la pièce (qu'on ne voit pas, mais qui est racontée, entre autres par Iréli) de la rencontre entre Tyko et Bako. Ce sont souvent des scènes où les « bons fils »⁹, ceux de la rencontre, de l'ouverture et de la fécondité se tissent, font avancer la machine. Et a contrario, c'est au plein soleil que se manigancent les stratégies inverses. Il me semble que le crépuscule (et sans doute aussi l'aube, mais j'en suis moins familier peut-être¹⁰) porte en germe quelque chose d'une « petite mort »¹¹, qui fait que les questions se font plus pressantes, que la parole est davantage nécessaire. Pour les dogon, la parole amoureuse se dit « parole de nuit ».

3- DEREGLEMENT

C'est une évidence : toute pièce est un dé-règlement. Une pièce de théâtre serait pour moi l'antithèse parfaite d'un règlement. Article 1, article 2, article 3, etc... De même qu'un poème, un roman. Tout œuvre de création, sans doute, vient opposer son poids d'anarchie et de dérèglement. On écrit contre l'ordre. Je renvoie à ce que j'ai écrit en septembre 2009 sur le thème de la déroute.

Harmoniques: dérèglement des sens, dérèglement climatique.

⁸ la pièce dure trois jours

⁹ cf plus haut, « tissu »

¹⁰ C'est d'ailleurs avec l'aube que se clôt la pièce (dernière scène)

¹¹ cf l'angoisse instinctive des bébés à ce moment-là, les taux de suicides qui augmentent, etc.

Concernant **Sténopé** : Les tenants des règlements : le hogon (loi tribale), Langevin (loi du marketing), Dianogo (médecine), Marthe (ethnologie). Ils ont le savoir, le pouvoir, l'avoir. En face d'eux, il y a Bako, Tyko et Iréli. Et Alou est dans l'entre-deux, tenté par le marketing et la loi du marché. La pièce est l'histoire du dérèglement apporté par Rahat Lek, qui vient bousculer d'abord la préparation normale du sigui, puis le fondement même du sigui, et des dérèglements induits par ce dérèglement (réactions en chaîne).

Marthe : « La perturbation que j'ai apportée, le levain dans la pâte, on m'en fera justice (...) Vous semblez fatigué, Jean.

Jean Dianogo : Oui : les déplacements. Je n'ai pas une vie réglée ». (p. 31-32)

4- (E)PUISER (suffocation)

Puiser, jusqu'à épuisement, jusqu'à suffocation.

Il faut puiser, bien sûr. Aller chercher dans nos nappes phréatiques, mettre en place les châteaux d'eau. Et puis c'est comme les cultivateurs de maïs l'été, il ne faut pas abuser des tourniquets-arroseurs, ça épuise les nappes phréatiques. Je constate que mes pièces importantes sont espacées pour moi de 3-4 ans à chaque fois. J'en conclus que c'est le temps dont j'ai besoin pour que mes nappes phréatiques se re-remplissent, se reconstituent. Ça ne m'empêche pas, bien sûr, d'écrire entre temps des pièces de commande, des adaptations, d'animer des ateliers etc... Encore que. Il faut puiser sans jamais s'épuiser. Mais toujours *au risque de l'épuisement*. (« Ce qu'il y a à saisir est une dépossession » (Encore et toujours l'ami Maurice !)) C'est un équilibre à trouver, une ligne de crête.

Harmoniques : **A Bout de Souffle** de Godard. Les deux voix, celle de Belmondo et celle de Jean Seberg. Quand j'écris, ce n'est jamais une diction ou une profération comme celle qu'a Belmondo (ou Piccoli dans **le Mépris** etc.) chez Godard, des traits qui sortent droits, durs, comme ça, cette assurance-là¹², ça m'est très étranger, en tant qu'auteur. Je me sens plus proche de la parole « flottante » de Bardot, la parole « étrangère » de Seberg, la parole « questionnante » de Karina. Une parole moins sûre d'elle, plus improbable (au sens statistique de « probabilité de présence »). J'ai compris ça lors de la lecture publique de **Dédicace** par le collectif *A Mots découverts*, grâce à l'interprétation du personnage de Paul par le comédien Nicolas Senty : la parole de Paul et le personnage de Paul sont d'une grande fragilité.

¹² l'image qui me vient, ce sont des « à-plats vocaux »

Sa présence est ténue, il est comme démuné, tout nu. Côme lui dit à un moment : « Ton problème, c'est la faille ». Et c'est exactement ça qu'ils ont joué sur scène. Une faille. Et ce vacarme autour, des langages qui s'auto-alimentent, s'auto-référencent, le discours militaire, le discours de la communication, le discours du fondamentalisme religieux etc... qui vient se cogner contre la parole « faillée », « faillante », im-probable, à bout de souffle. Souvent mon personnage principal est peu bavard.

A Bout de Souffle, c'était aussi un spectacle de Thierry Thieû Niang, une suite de tandems entre un(e) jeune danseur(se) et un(e) « senior » pour lequel il m'avait commandé un texte. Ça s'est joué à Marseille et puis j'ai retravaillé mon texte pour une nuit blanche à Ermont, ça se chuchotait dans des cabanons, entre les buissons du parc de la Mairie, c'était très étrange. Et puis je l'ai à nouveau retravaillé (**Tant de Neige**) pour les Nuits noires de France Inter. C'est mon seul texte qui ait connu « trois vies » : la danse, le hors-les-murs, et la radio.

Concernant **Sténopé** : A l'instar du discours funéraire de **Dédicace** et du monologue final d'Agatha dans **Hérodiade**, à l'instar du long tunnel fragmenté qu'est **Devenir le Ciel, Sténopé** a « son » passage où le souffle (du personnage, du comédien) est mis à rude épreuve. Où la machine pulmonaire, organique se met en marche. Ça décolle. Il s'agit du moment de délire (ou d'extase) de Rahat Lek dans la chambre des masques. A ce moment-là, ce qui est dit n'est plus vraiment connecté au cérébral, à l'intellect, au rationnel. Il y a une partie chez moi d'écriture à la limite de l'écriture automatique dans ces moments-là, ou plutôt d'écriture pulsionnelle, organique, j'aimerais mieux dire ça. C'est évident que mon approche « grotowskienne » du jeu, avec Valia Boulay et Jacques Garsi au Studio 34, Zygmunt Molyk, Rena Mirecka, mais surtout avec Ang Gey Pin, au Centre Grotowski de Wroclaw, a été déterminante dans mon positionnement du rapport entre la voix et le corps : et la jonction entre eux, le souffle au risque de la suffocation. L'état-limite. De même qu'on doit puiser sans épuiser, on doit solliciter le souffle au-delà de ce que l'animal social en fait au quotidien, aller chercher plus profond, terras incognitas (Spinoza : « On ne sait pas ce que peut un corps »), mais pas jusqu'à la suffocation pourtant, bien sûr.

La mode des micros HF qui amplifient artificiellement la voix et le souffle et qui permettent donc un engagement organique minimal (ils s'y mettent tous : Pommerat, Régy, Rancillac...) m'est insupportable. J'ai besoin de savoir d'où vient la voix : non pas des baffles dissimulées derrière les pendrillons ou au-dessus des cintres, mais de l'être humain devant moi, ce corps-là. La déconnexion du souffle-voix d'avec le corps, il m'est difficile de l'accepter. Comme de voir un film en version française. C'est violent.

J'ai l'impression que je ne me départirai jamais de cette certitude, le souffle est ce qui relie la parole au corps. C'est un signe d'engagement, pour moi, au théâtre : la parole théâtrale est une parole qui prend corps. Ça doit ça. Si

la parole et le corps sont déconnectés par des moyens électriques, on peut aller vers du produit culturel. Consommable. *Entertainment*. *Event*. *Buzz*. Ou alors si, d'accord : on fait du Bob Wilson ou du Castelluci, pourquoi pas, une proposition performative à base d'arts plastiques, de lumières, de sons, un travail sur le temps, l'espace, etc... Mais ce n'est pas « le » théâtre : c'est « un » théâtre – qui pose d'ailleurs la question de la place du texte¹³. Et en tout cas ce n'est pas celui auquel je destine à priori mon écriture¹⁴.

Le hogon : « Rahat Lek respirait avec peine, était sorti prendre l'air avant sa longue nuit ». (p. 123).

Le hasard des mots fait bien les choses : l'image qui me vient au moment de boucler ce texte, c'est (et cette image *boucle*, justement, avec le début) le souvenir que j'ai de la suffocation de fin de vie de Marguerite Duras, interviewée chez PPDA dans une de ces émissions dites littéraires (*Vol de Nuit* je crois), un vague foulard masquant l'arrivée de son respirateur artificiel, son tuyau dans la trachée, parlant au plus près de son souffle, des phrases de quelques mots, trois, quatre tout au plus, à bout de souffle vraiment, au seuil de suffoquer.

Laurent Contamin

Pour le G5

¹³ cf la polémique en Avignon en 2005 ou 2006

¹⁴ A l'inverse de Jan Fabre, Robert Pinget déclare que « le théâtre est essentiellement composé de voix et à la limite, il pourrait ne pas être visuel ». A débattre.