

2666

de **Roberto Bolaño**

mise en scène **Julien Gosselin**

Cie Si vous pouviez lécher mon cœur

10 septembre – 16 octobre 2016

Berthier 17^e

ODEON

Théâtre de l'Europe

DOSSIER D'ACCOMPAGNEMENT



2666 © Simon Gosselin

SERVICE DU DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS PUBLIC DE L'ENSEIGNEMENT

Clémence Bordier / 01 44 85 40 39
clemence.bordier@theatre-odeon.fr

Coralba Marrocco / 01 44 85 41 18
coralba.marrocco@theatre-odeon.fr

HORAIRES

intégrales les samedis et dimanches à 11h
en deux soirées consécutives les mercredis
et jeudis à 18h

Ateliers Berthier
1 rue André Suarès (angle du bd Berthier)
Paris 17^e

SOMMAIRE

Générique du spectacle (ci-contre)

INTRODUCTION

NOTE D'INTENTION PAR JULIEN GOSSELIN

1^{re} PARTIE

2666, « UNE OASIS D'HORREUR DANS UN DÉSERT D'ENNUI! »

- Résumé du texte
- Extraits d'entretiens avec Julien Gosselin
- Extrait de *2666*
- Bref parcours dans une œuvre labyrinthique
extraits d'articles sur *2666* et courts extraits du texte

2^e PARTIE

**LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES, 2666,
DÉFIS LITTÉRAIRES ET SCÉNIQUES**

- Autour de *2666*, entretien avec Julien Gosselin
- Autour des *Particules élémentaires*, extraits d'un article consacré
au spectacle

QUELQUES REPÈRES

**SUR ROBERTO BOLAÑO ET LA COMPAGNIE SI VOUS POUVIEZ
LÉCHER MON CŒUR**

2666

d'après 2666 de Roberto Bolaño
mise en scène Julien Gosselin

10 septembre – 16 octobre
Berthier 17^e



avec le Festival
d'Automne à Paris

avec

Rémi Alexandre
Guillaume Bachelé
Adama Diop
Joseph Drouet
Denis Eyriey
Antoine Ferron
Noémie Gantier
Carine Goron
Alexandre Lecroc-Lecerf
Frédéric Leidgens
Caroline Mounier
Victoria Quesnel
Tiphaine Raffier

traduction

Robert Amutio
adaptation
Julien Gosselin
scénographie
Hubert Colas
création musicale
Rémi Alexandre
Guillaume Bachelé
création lumière
Nicolas Joubert
création et régie vidéo
Jérémy Bernaert
Pierre Martin
création sonore
Julien Feryn
costumes
Caroline Tavernier

certaines scènes de ce spectacle
peuvent heurter la sensibilité
des plus jeunes

assistant stagiaire
à la mise en scène
Kaspar Tainturier-Fink
assistante aux costumes
Angélique Legrand
régie générale
Antoine Guilloux
régie son et HF
Mélicha Jouvin
régie lumière
Nicolas Joubert
Arnaud Godest
régie plateau
Guillaume Lepert
Simon Haratyk
assistant à la scénographie
Frédéric Viénot
conseil dispositif vidéo
Mehdi Toutain-Lopez
suivi technique
Julien Boizard
stagiaire régie générale
Julie Gicquel

administration / production
Eugénie Tesson
logistique
Emmanuel Mourmant

construction du décor
Ateliers du Théâtre National
de Strasbourg

et l'équipe technique de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Based on the book 2666 / Copyright
© 2004, The Heirs of Roberto Bolaño
All rights reserved / Texte publié aux
éditions Bourgois (2008)

créé les

18 et 25 juin 2016 au
Phénix – Scène Nationale
de Valenciennes

production

Si vous pouviez lécher mon cœur,
Le Phénix – Scène Nationale de
Valenciennes, Théâtre National
de Strasbourg, Odéon-Théâtre
de l'Europe, Festival d'Avignon,
Théâtre national de Toulouse,
MC2: Grenoble, Stadsschouwburg –
Amsterdam, La Filature Scène natio-
nale – Mulhouse, Le Quartz – Scène
nationale de Brest

aide à la production

Dicréam, SACD Beaumarchais
avec le soutien exceptionnel
de la DGCA
avec le soutien
de La Friche de la Belle de Mai –
Marseille, Montevideo, Centre de
créations contemporaines – Marseille,
Le Grand Sud – Lille

Si vous pouviez lécher mon cœur
est conventionné par le Ministère de
la Culture et de la Communication /
DRAC Nord-Pas de Calais, le Conseil
Régional Hauts-de-France et subven-
tionné par le Conseil Général du Pas
de Calais et la Ville de Lille

Si vous pouviez lécher mon cœur
et Julien Gosselin sont associés et en
résidence au Phénix – Scène Natio-
nale de Valenciennes, et associés au
Théâtre national de Toulouse et au
Théâtre National de Strasbourg

remerciements

Carolina Lopez, Vincent Macaigne,
Dominique Bourgois, Laurent Poutrel,
Dominique Lecoyer, François Morice,
François Clainquart, Adrien Descamps

INTRODUCTION

NOTE D'INTENTION

PAR JULIEN GOSSELIN

À la fin de la première série de représentations des *Particules élémentaires* au Festival d'Avignon, j'ai réuni toute l'équipe du spectacle, acteurs, actrices, techniciens. Je leur ai demandé s'ils étaient prêts à me suivre sur le prochain spectacle. Je ne savais pas encore de quoi il s'agirait, mais je savais, je leur ai dit, que je chercherai quelque chose qui représenterait un défi me paraissant au moins aussi insurmontable que celui d'adapter Houellebecq au théâtre.

Tous ont accepté. Je devais alors me mettre en quête de ce matériau là. En travaillant sur les *Particules*, je me suis rendu compte que ce qui me plaisait dans le livre, au-delà de la langue, des thématiques, de la force poétique, du rapport étroit avec la société contemporaine, c'était la dimension énorme, immense, la volonté qu'a Houellebecq d'embrasser tout un monde, le défi littéraire, la tentative de saisir plusieurs époques, plusieurs temps. Ce que j'aimais chez lui, c'était la volonté d'un écrivain français d'écrire un roman total, pas un roman de chambre, pas une autofiction exigüe. Alors, j'ai cherché, dans les auteurs contemporains, avait fait le même genre de tentatives.

Et je suis tombé sur *2666*, sur Roberto Bolaño.

2666 a été publié en France quelques années après la mort de Bolaño, survenue en 2003. Imaginé au départ par l'auteur comme une suite de cinq livres distincts, il a paru en un seul et unique volume de plus de mille pages. Dans les cinq parties qui le composent, on rencontre à la fois quatre universitaires européens en quête d'un mystérieux écrivain allemand dont on ne connaît pas le visage, un professeur espagnol qui entend des voix et se prend pour Marcel Duchamp, un journaliste new-yorkais parti couvrir un combat de boxe au Mexique, des policiers mexicains englués dans les innombrables meurtres commis à la frontière avec les États-Unis dans une ville qui pourrait être Ciudad Juárez, puis un jeune Allemand, né dans les années 20, qui pourrait devenir auteur de romans. Le livre parle beaucoup, tente presque de parler de tout, digresse souvent, sur la Seconde Guerre mondiale, sur les prisons mexicaines, sur une voyante star de la télévision, sur la télépathie dans les civilisations mayas, sur une femme à la recherche d'un poète qu'elle a aimé, sur un fou qui fait des films comme Robert Rodriguez, sur les paysages et les rues, la nuit, au Mexique, dans le nord de l'Allemagne, à Londres, à New-York, à Barcelone.

Il dit la force de la littérature, la force de la poésie, mais raconte aussi l'échec de celle-ci face à la violence.

Pour l'adapter au théâtre, je vais conserver la structure de l'œuvre, les cinq parties. Bolaño essaye de cloisonner fortement les histoires, mais laisse aussi entrevoir au lecteur la possibilité de croisement à l'intérieur de celles-ci, possibilité qui se verra parfois confirmée, souvent désactivée. Le spectacle qui naîtra de cette adaptation durera entre huit et neuf heures. Je veux qu'il soit pour le spectateur ce qu'il est pour le lecteur, énorme, infini, jouissif, pénible parfois. Je veux le concevoir comme une expérience totale, une traversée commune entre les acteurs et le public,

en en gardant sa force et sa complexité. Il y aura entre quinze et vingt acteurs au plateau qui seront, comme c'est toujours le cas dans notre travail, tour-à-tour musiciens, performers, narrateurs quand il le faudra, ou personnages. Je veux réunir tous les outils nécessaires à la tentative de somme théâtrale que nous faisons, dans la scénographie, dans la lumière, le son ou la vidéo. Comme c'était le cas avec *Les Particules élémentaires*, je suis certain que ce roman, la langue de ce roman, peut résonner avec une puissance incroyable sur un plateau de théâtre. Je fais le pari que nous pourrons, dans cette traversée gigantesque, essayer de dire à notre tour ce que Bolaño écrit dans son livre *Amuleto*: «*un cimetière de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte ou inexistante, aux aquosités indifférentes d'un œil qui en voulant oublier quelque chose a fini par tout oublier.*»

Julien Gosselin

1^{re} PARTIE

2666, « UNE OASIS D’HORREUR DANS UN DÉSERT D’ENNUI!¹ »

1 / Vers de Charles Baudelaire, issu du poème *Le Voyage*, en exergue à 2666.

Résumé du texte

I / LA PARTIE DES CRITIQUES

À la fin des années 90, quatre universitaires trentenaires, une Anglaise, un Français, un Espagnol et un Italien, partent à la recherche de celui qu’ils considèrent comme le plus grand écrivain allemand du vingtième siècle, Benno von Archimboldi. Très peu de gens l’ont déjà rencontré, et personne ne semble connaître sa véritable identité. Leur quête les mènera à Santa Teresa, ville à la frontière du Mexique et des États-Unis.

II / LA PARTIE D’AMALFITANO

À Santa Teresa, un autre universitaire les accueille, Amalfitano. Il a quitté l’Espagne et s’est installé à Santa Teresa avec sa fille Rosa, adolescente. Il replonge dans son passé, au moment où sa femme, Lola, les a abandonné lui et sa fille, pour partir sur les traces d’un poète. Amalfitano commence à entendre une voix à l’intérieur de lui-même. Il dessine depuis peu, de manière automatique, des schémas complexes mettant en relation des grands penseurs de manière hasardeuse. Il regarde par la fenêtre voler le livre qu’il a accroché à un fil à linge, « *pour voir comment il résiste au mauvais temps, aux assauts de cette nature désertique* ».

III / LA PARTIE DE FATE

À Harlem, un jeune journaliste afro-américain vient de perdre sa mère. Son rédacteur en chef l’appelle pour aller couvrir un combat de boxe qui se déroule à Santa Teresa. Là-bas, entre les fêtes et les bagarres, il rencontre la jeune Rosa, fille d’Amalfitano et débute en secret une enquête sur une série de meurtres qui se déroule dans la ville.

IV / LA PARTIE DES CRIMES

À Santa Teresa, plusieurs centaines de jeunes filles sont retrouvées mortes dans les terrains vagues. Les journaux annoncent tous les jours de nouvelles morts, toutes plus violentes les unes que les autres. Dans le même temps, un homme profane des églises, la mafia locale cherche à se protéger. La police recherche le meurtrier. Elle suit la piste d’un allemand, gérant d’un magasin d’informatique : Klaus Reiter.

V / LA PARTIE D’ARCHIMBOLDI

Hans Reiter naît en Allemagne en 1920. Il s’engage dans l’armée allemande au cours de la Seconde Guerre mondiale, déserte, mène une vie de bohème, rencontre plusieurs femmes, et commence à écrire. Sa vie est longue, dense, toujours cachée. Un jour, Reiter prend un billet d’avion et s’envole pour le Mexique.

Extraits d'entretiens avec Julien Gosselin

Voici deux extraits d'entretiens avec le metteur en scène où il évoque son rapport au roman de Roberto Bolaño.

EXTRAIT N°1

Pourquoi ce roman-là ?

Julien Gosselin. Quand *2666* est sorti en France, en 2008, je lisais des magazines comme *Chronic'art*, qui faisait de vrais longs papiers sur des auteurs que j'aime, Don DeLillo, William T. Vollmann, Thomas Pynchon... Pour *2666*, je me souviens qu'ils avaient titré: «*Le premier grand roman du XXI^e siècle*». Un de mes amis qui l'avait lu m'en a parlé. Je l'ai commencé, et dès le début, j'ai su que je pouvais avoir les armes pour le porter au théâtre.

Qu'est-ce qui vous a particulièrement intéressé dans ce roman ?

J'aime être face à des auteurs qui osent des sujets monumentaux, ou plus grands qu'eux. Et Robert Bolaño parle d'une apocalypse qui pourrait recouvrir le monde.

À travers quelle histoire ?

Il y a une multitude d'histoires dans *2666*. Pour les raconter, il faut raconter la première partie du roman. Quatre universitaires européens sont fous d'un auteur allemand dont on ne connaît rien, sinon qu'il est né en 1920, qu'il a été jeune pendant la seconde guerre mondiale, et qu'il a pris pour pseudonyme le nom de Benno von Archimboldi. Les universitaires, qui sont prêts à tout pour le retrouver, suivent une piste qui les amène au Mexique: l'écrivain vivrait dans une ville frontière avec les États-Unis, où depuis une vingtaine d'années sont commis des centaines de meurtres sur de jeunes femmes.

Cette ville, qui s'appelle Santa Teresa dans le roman, c'est Ciudad Juárez, où effectivement des centaines de femmes ont été tuées ou ont disparu, dans les années 1990 et 2000, sans que ces meurtres soient élucidés. Étiez-vous au courant ?

Oui, mais de très loin. J'ai lu des livres sur le sujet, en particulier *Des os dans le désert*, de Sergio Gonzales Rodrigues. Roberto Bolaño s'est inspiré de ce livre pour «La part des crimes», qui occupe une place centrale dans *2666*. Il a d'ailleurs donné le nom de Sergio Gonzalez dans son livre à un journaliste qui enquête sur le sujet. Bolaño reprend la thèse de Sergio Gonzales Rodrigues: ce n'est pas un, ou des *serial killers* qui ont tué, c'est la corruption généralisée au Mexique, où les narcotrafiquants sont liés à l'État, qui fait que de jeunes ouvrières sont violées, tuées et abandonnées dans le désert. Mais Bolaño va encore plus loin: il montre que le mal ne règne pas que dans l'État mexicain, il règne sur le monde entier.

Julien Gosselin, propos recueillis par Brigitte Salino, «J'aime les auteurs qui osent des sujets plus grands qu'eux» in *Le Monde* du 28/06/16.

Au-delà de l'intrigue portée dans 2666, un autre combat semble être sous-jacent, lequel ?

La question du roman n'est pas tellement de savoir qui est le meurtrier mais de sentir la bataille de la littérature avec la violence du réel. Je ne suis pas romantique dans cette affaire, mais je suis d'accord avec Bolaño sur ce point : si la lutte que livre la littérature est puissante, elle ne dépasse pourtant pas le réel dans sa puissance. Je pense que la violence du réel est beaucoup plus forte que la violence de la fiction. La seule – et grande – beauté de la littérature réside dans sa bataille. Ce n'est pas la victoire ou la défaite face au réel qui importe, c'est l'effort lui-même. Ce thème peut paraître récurrent dans la littérature mais Roberto Bolaño le pousse très loin. C'est pourquoi il y a tant de personnages de poètes et de peintres qui se tranchent la main ou qui se font du mal dans 2666. À un moment, la tentative de se battre contre la violence du monde en marche par des moyens artistiques donne naissance à une œuvre mais, au fond, la fiction perd à chaque fois. C'est la raison pour laquelle le roman peut être déceptif : s'il se termine, et l'enquête avec lui, c'est que la violence du réel est plus forte.

Extrait de 2666

Cette « bataille de la littérature avec la violence du réel » est évoquée à plusieurs reprises dans le roman. Extrait de « La partie des critiques » qui offre un portrait de la littérature mexicaine.

La littérature au Mexique, c'est comme un jardin d'enfants, une garderie, un *Kindergarten*, une petite école, je ne sais pas si vous pouvez le comprendre. Le climat est agréable, il y a du soleil, on peut sortir de la maison, s'asseoir dans un jardin et ouvrir un livre de Valéry, peut-être l'écrivain le plus lu des écrivains mexicains, puis aller chez des amis et bavarder. Votre ombre, cependant, ne vous suit plus. À un moment ou à un autre, elle vous a silencieusement abandonné. Vous, vous faites comme si vous ne vous en étiez pas aperçu, mais bien sûr vous vous en êtes aperçu, votre foutue ombre ne vous accompagne plus, mais, bon, ceci peut s'expliquer de nombreuses façons, la position du soleil, le degré d'inconscience que le soleil provoque dans les têtes sans couvre-chef, la quantité d'alcool ingérée, le mouvement de tanks souterrains que fait la douleur, la peur de choses plus contingentes, une maladie qui s'insinue, la vanité blessée, le désir d'être convenable au moins une fois dans la vie. Ce qui est certain c'est que votre ombre se perd et vous, pour le moment, vous l'oubliez.

Et c'est ainsi que vous arrivez, sans ombre, à une sorte de scène et vous vous mettez à traduire ou à réinterpréter ou à chanter la réalité. La scène proprement dite est une avant-scène et au fond de l'avant-scène il y a un tuyau énorme, quelque chose comme une mine ou l'entrée d'une mine de proportions gigantesques. Disons que c'est une caverne. Mais nous pouvons aussi dire que c'est une mine. De la bouche de la mine sortent des bruits inintelligibles. Des onomatopées, des phonèmes furibonds ou séducteurs ou séduisamment furibonds ou bien peut-être seulement des murmures, des chuchotements et des gémissements. Ce qui est certain c'est que personne ne voit, je veux dire voir réellement, l'entrée de la mine. Une machine, un jeu d'ombres et de lumières, une manipulation dans le temps dérobent le véritable contour de l'entrée au regard des spectateurs.

En réalité, seuls les spectateurs les plus proches de l'avant-scène, collés à la fosse d'orchestre, peuvent voir, derrière l'épais filet de camouflage, le contour de quelque chose, pas le véritable contour, mais bien du moins le contour de quelque chose. Les autres spectateurs ne voient rien au-delà de l'avant-scène et on pourrait dire que ça ne les intéresse pas non plus. De leur côté, les intellectuels sans ombre sont toujours de dos et par conséquent, à moins qu'ils aient des yeux dans la nuque, il leur est impossible de voir quoi que ce soit. Eux, ils ne font qu'entendre les bruits qui sortent du fond de la mine. Ils les traduisent ou les réinterprètent ou les recréent. Leur travail, il va sans dire, est extrêmement pauvre. Ils emploient la rhétorique là où l'on a l'intuition d'un ouragan, ils essaient d'être éloquents là où ils pressentent la furie déchaînée, ils essaient de s'en tenir à la métrique là où ne subsiste qu'un silence assourdissant et inutile. Ils disent piou, piou, piou, ouah, ouah, ouah, miaou, miaou, miaou, parce qu'ils sont incapables d'imaginer un animal de proportions colossales ou l'absence de cet animal.

La scène sur laquelle ils travaillent, d'un autre côté, est très jolie, très bien pensée, très coquette, mais ses dimensions, au fil du temps, diminuent. Ce rétrécissement de la scène ne l'affaiblit pas.

Elle est de plus en plus petite, et les parterres sont moins importants et les spectateurs, naturellement, moins nombreux. À côté de cette scène, évidemment, il y a d'autres scènes. Des scènes nouvelles qui se sont agrandies avec le temps. Il y a la scène de la peinture, qui est énorme, dont les spectateurs sont peu nombreux mais tous, pour le dire d'une façon ou d'une autre, élégants. Il y a la scène du cinéma et de la télévision. Là, la capacité des lieux est énorme et toujours employée, l'avant-scène croît à un bon rythme année après année. À certaines occasions, les interprètes de la scène des intellectuels passent, comme acteurs invités, sur la scène de la télévision.

Sur cette scène, l'entrée de la mine est la même, avec un très léger changement de perspective, quoique peut-être le camouflage soit plus dense et, paradoxalement, empreint d'un humour mystérieux et cependant nauséabond. Ce camouflage humoristique, naturellement, se prête à quantité d'interprétations, qui finalement se réduisent toujours à deux, pour que soit plus facile pour le public ou pour l'œil collectif du public. Dans certains cas, les intellectuels s'installent pour toujours sur l'avant-scène de la télévision. De l'entrée de la mine, des rugissements continuent à sortir et les intellectuels, à mal les interpréter. En réalité, eux, qui sont en théorie les maîtres du langage, ne sont même pas capables de l'enrichir. Leurs meilleures paroles sont des paroles empruntées, qu'ils entendent dire aux spectateurs du premier rang. Ces spectateurs, d'habitude, on les appelle flagellants. Ils sont malades et, tous les certains temps, ils inventent des paroles atroces et leur indice de mortalité est élevé. Lorsque la journée de travail s'achève, on ferme les théâtres, on obture les entrées des mines avec de grandes plaques d'acier. Les intellectuels se retirent. La lune est grosse et l'air nocturne est d'une pureté telle qu'on croirait pouvoir s'en nourrir. Dans certains établissements, l'on entend des chansons dont les notes parviennent dans les rues. Parfois un intellectuel s'écarte de son chemin et pénètre dans l'un de ces établissements et boit du mezcal. Il pense alors à ce qu'il se passerait si un jour il. Mais non. Il ne pense rien. Il ne fait que boire et chanter. Parfois quelqu'un croit voir un écrivain allemand légendaire. En réalité il n'a vu qu'une ombre, en certaines occasions il n'a vu que sa propre ombre qui chaque soir retourne chez lui, pour éviter que l'intellectuel ne claque ou ne se pendre au portail. Mais lui jure qu'il a vu un écrivain allemand et dans cette certitude il condense son propre bonheur, son ordre, son vertige, son sens de la fête. Le lendemain matin il fait beau. Le soleil crépite, mais il ne brûle pas. On peut sortir de chez soi raisonnablement tranquille, traînant son ombre, s'arrêter dans un parc et lire quelques pages de Valéry. Et ainsi de suite jusqu'à la fin.

Bref parcours dans une œuvre labyrinthique

Voici quelques pistes de réflexion – loin d'être exhaustives – sur 2666 réalisées à partir d'articles consacrés à l'œuvre ultime de Roberto Bolaño et de courts extraits du texte.

« UNE MÉDITATION SUR LE MAL, SUR LA MORT, SUR L'HISTOIRE »

[...] C'est un univers sans contours thématiques ou géographiques précis que dessine 2666 : au fil des cinq parties qui composent le roman, on se promène des deux côtés de l'Atlantique ; on voyage dans le XX^e siècle européen et américain ; on s'attache, le temps de quelques centaines de pages, à des personnages (universitaires, flics, voyous, journalistes...) que l'on recroisera peut-être ultérieurement, ou pas ; on s'interroge sans fin sur ce qui constitue le nœud central de l'intrigue, on hésite et on ne parvient jamais à répondre avec assurance. Deux hypothèses se détachent pourtant, comme deux motifs insistants. Un homme : Benno von Archimboldi, écrivain allemand né en 1920 et aussi secret qu'un Salinger. Un lieu : la ville mexicaine (fictive) de Santa Teresa, dans le désert de Sonora, théâtre au cours des années 1990 d'une série hallucinante d'assassinats de jeunes femmes, demeurés impunis. L'écrivain allemand et la ville mexicaine sont les deux sujets investigation apparents du roman. Lequel, cependant, n'en finit pas de digresser et proliférer de fascinante façon, s'autorisant tous les développements et les changements de points de vue, les embardees encyclopédiques et poétiques, les fausses pistes et les impasses, les jeux de miroirs et d'échos. Semblant épouser souvent les codes du roman noir pour mieux glisser par instants vers les marges du fantastique ou du symbolisme.

Quel rapport y a-t-il entre l'énigmatique Archimboldi et la sinistre bourgade mexicaine de Santa Teresa, inspirée à Bolaño par l'authentique Ciudad Juárez et ses meurtres de femmes inexplicables ? On ne le saura – et encore ! – qu'aux paragraphes ultimes du roman, mais entre-temps, la lente, violente et tragique déambulation de Bolaño aura été l'occasion d'une superbe et mouvante méditation sur le mal, sur la mort, sur l'histoire. Sur la création aussi, la littérature en particulier, à laquelle revient de prendre en charge la déchirante mélancolie humaine que génère cette barbarie sans fin, ce désastre permanent, ce chaos indescriptible qu'est et demeurera indéfiniment le monde. Tant qu'il y aura des hommes.

« CE CHIFFRE ÉNIGMATIQUE, 2666 »

[...] Il y a le titre. Ce chiffre énigmatique, 2666 – une date en réalité –, qui agit comme un point de fuite à partir duquel s'ordonne les différentes parties du roman. Sans ce point de fuite, la perspective de l'ensemble resterait faussée, non résolue, suspendue dans le néant.

Dans l'une de ses abondantes notes relatives à 2666, Bolaño indique l'existence dans l'œuvre d'un « centre caché », qui se dissimulerait sous ce que l'on peut considérer être son « centre physique », pour le dire d'une certaine manière. Il y a des raisons de penser que ce centre physique est la ville de Santa Teresa, transposition fidèle de Ciudad Juárez, à la frontière du Mexique et des États-Unis. C'est là que convergent, finalement, les cinq parties du roman ; c'est là qu'ont lieu les crimes qui constituent son impressionnante toile de fond (des crimes dont un personnage dit dans un passage du roman qu'en « *eux se cache le secret du monde* »). Ce centre caché, ne serait-il pas justement indiqué par cette date, 2666, qui recouvre comme le protégeant le roman tout entier ?

L'écriture de 2666 occupa Bolaño les dernières années de sa vie. Mais la conception et le plan du roman étaient bien antérieurs, et on peut reconnaître rétroactivement ses premiers signes d'existence dans tel ou tel livre de Bolaño [...]. Il suffira d'en indiquer un, très éloquent, qui surgit dans *Amuleto*, en 1999. Le personnage central, Auxilio Lacouture, raconte comment un soir elle avait suivi Arturo Belano et Ernesto San Epifanio dans leur marche vers la colonia Guerrero, à Mexico :

« [...] Ensuite nous avons commencé à marcher sur l'avenue Guerrero, eux un peu plus lentement qu'avant, et moi un peu plus rapidement qu'avant, cette heure-là Guerrero ayant tout l'allure d'un cimetière, pas un cimetière de 1974, ni un cimetière de 1968, ni même un cimetière de 1975, mais un cimetière de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte ou inexistante, les aquosités indifférentes d'un œil qui en voulant oublier quelque chose a fini par tout oublier. »

Ignacio Echevarria, exécuteur testamentaire « Note à la première édition de 2666 » in 2666, op. Cit., p. 1357-1358.

LA PARTIE DES CRIMES

La partie des crimes énonce le triste sort des victimes et les circonstances de découverte des corps. Le scandale du mal se donne avant tout comme un « symptôme » ou le « signe » d'une époque où le pauvre est exploité, le corps de la femme bafoué, le puissant protégé : c'est notre miroir, la manifestation de l'absurdité de la mondialisation économique. Le prix à payer est d'une part l'oubli de la dignité humaine mais d'autre part, et c'est là un des coups portés par Bolaño, une propension à l'indifférence pour la survie, véritable familiarisation avec le mal. Le scandale de la mort se dissout dès lors qu'il s'inscrit dans le circuit de l'information, se réduisant à de simples faits objectifs. Bien que ces femmes meurent à la frontière, tout se passe comme si elles mouraient dans un autre monde, une galaxie oubliée.

Nicolas Léger², « Roberto Bolaño : 2666 ou les maléfices de la mondialisation » in *Esprit*, Éditions Esprit, 2013/12 (Décembre), p. 59-69.

² / Nicolas Léger est enseignant et journaliste littéraire. Il a travaillé sur l'impossibilité de l'écriture dans les œuvres de Stig Dagerman et de Francis Scott Fitzgerald et s'intéresse aux rapports entre philosophie et littérature.

Extrait de 2666, « La partie des crimes »

La morte fut trouvée dans un petit terrain vague dans la colonia La Flores. Elle portait un tee-shirt blanc à manches longues et une jupe de couleur jaune, trop grande qui descendait jusqu'aux genoux. Des enfants qui jouaient dans le terrain la trouvèrent et avertirent leurs parents. La mère de l'un d'entre eux téléphona à la police, qui arriva sur les lieux au bout d'une demi-heure.

[...]

Ceci arriva en 1993. En janvier 1993. À partir de cette morte, on commença à compter les assassinats de femmes. Mais il y en avait eu sans doute d'autres avant. La première morte s'appelait Esperanza Gomez Saldana et avait treize ans. Mais ce n'était pas sans doute la première morte. C'est peut-être par commodité, parce qu'elle était la première assassinée de l'année 1993, qu'elle se retrouve en tête de la liste. Même si, sûrement, en 1992, d'autres moururent. D'autres qui restèrent hors de la liste ou que jamais personne ne trouva, enterrées dans des fosses communes dans le désert, ou leurs cendres dispersées au milieu de la nuit, lorsque même qui celui les sème ne sait dans quel lieu il se trouve.

Roberto Bolaño, 2666, « La partie des crimes », op. Cit., p. 536.

Pour aller plus loin sur la question des crimes de femmes perpétrés à Ciudad Juárez vous pouvez consulter notamment :

- Le roman *Des os dans le désert* de Sergio Gonzalez Rodriguez, traduit en français par Isabelle Gugnion, 2007, Broché.
- Le reportage, « Ciudad Juárez, capitale des filles disparues », par Emmanuelle Steels, envoyée spéciale, in *Libération*, 25 avril 2016, consultable avec le lien suivant : http://www.liberation.fr/planete/2016/04/25/ciudad-juarez-capitale-des-filles-disparues_1448584
- La pièce *La Maison de la force (Tétralogie du sang)*, d'Angelica Lidell, traduit par Christella Vasserot, Les Solitaires Intempestifs.

PERSONNAGES-NOMADES

[...] L'éclatement du monde en une infinité de subjectivités résonne dans 2666 en un concert disharmonieux et inquiétant de personnages-nomades. Qu'ils soient européens, mexicains, chiliens, américains, les êtres sont renvoyés à leur solitude essentielle, leurs cicatrices ou leurs espoirs passés, leur désarroi présent et leur désespoir à venir. Les universitaires européens à la recherche de l'écrivain Archimboldi se retrouveront face à eux-mêmes dans le désert mexicain, le professeur Amalfitano dialoguera avec une voix d'outre-tombe et le journaliste Fate perdra pied dans l'univers des narcotrafiquants. Santa Teresa les renvoie à leur propre image, c'est-à-dire un maelstrom de pulsions et de désirs et à la vacuité de leur liberté, les plongeant dans un malaise profond.

Ces vacillements se dévoilent au fil de dialogues à des comptoirs de bars, sur des terrasses d'hôtels, au cours d'appels téléphoniques nocturnes ou dans des restaurants autoroutiers au milieu de nulle part. La mondialisation n'offre plus que des espaces de transition où le temps se suspend et met les individus face à leur angoisse. Ces confessions forment un jeu narratif de poupée russe : se créer une polyphonie si riche et si intense que le récit lui-même dégage la complexité, l'opacité même du rapport humain.

Nicolas Léger, « Roberto Bolaño : 2666 ou les maléfices de la mondialisation » op. Cit.

2666 : « HISTOIRE DÉRÉGLÉE » OU « HISTOIRE DÉMONTÉE ET REMONTÉE »

Le monde s'apparente à un cimetière infini dans 2666 : Santa teresa et ses crimes, Chelmino et l'extermination des juifs d'Europe, ou encore une crypte mythique sous le château de Dracula en Transylvanie où des dignitaires SS descendent pour remonter tel des prêtres d'une caverne des mystères. L'horreur irrigue notre monde et émerge des oasis que tout voyageur rencontre dans son errance : s'ouvre alors une quête indéfinie pour l'homme, celle du secret du mal.

[...]

Il n'y a pas de sens enfoui du monde à découvrir : Bolaño nous enseigne, avec humour, qu'il faut le créer. Cette création nécessite un réagencement à l'image de celui en jeu dans le rêve. C'est d'ailleurs au creux d'un songe du personnage Amalfitano exilé à Santa Teresa que se donne peut-être l'une des clés de 2666 comme récit de la mondialisation :

Il rêva d'une voix de femme, [...] qui lui parlait de signes et de nombres et de quelque chose qu'Amalfitano ne comprenait pas et que la voix de son rêve appelait « histoire dérégulée » ou « histoire démontée et remontée », même si évidemment, l'histoire remontée se transformait en autre chose, en un commentaire dans la marge, en une note savante, en un éclat de rire qui tardait à s'éteindre et sautait d'une roche andésite à une rhyolite et ensuite un tuf calcaire, et de cet ensemble de roches préhistoriques surgissait une sorte de vif-argent, le miroir américain, disait la voix, le triste miroir américain de la richesse et de la pauvreté, des continuelles métamorphoses inutiles, le miroir qui naviguait et dont les voiles sont la souffrance.³

3 / Roberto Bolaño, 2666, « La partie d'Amalfitano », op. Cit., p. 318.

2666, en quelque façon, est ce processus alchimique et tellurique : la forme romanesque ample, foisonnante, et son élasticité temporelle et spatiale permettent ce morcellement de l'histoire et sa remise en perspective. Mais la vertu de ce pouvoir littéraire n'est pas explicative, elle est figurative. La lecture du roman de Bolaño arrache le lecteur de sa contemporanéité et le met face à l'obsolescence de tout finalité historique. Il n'y a pas de finalité de l'histoire, il y a répétition et il est bon de s'en apercevoir pour ne pas mourir happé par le présent. Les voiles de souffrances sont celles de la traite des Noirs du XIX^e siècle évoquée dès la troisième partie du roman, et elles ont aussi flotté dans les contrées de la vieille Europe, théâtre des deux conflits mondiaux. L'errance des soldats, les exactions, les viols, le désarroi, rien n'est épargné au lecteur.

« L'AMBITION INSENSÉE DE TOTALITÉ »

L'envergure de 2666 est indissociable de la conception d'origine de toutes ses parties, de la volonté de prise de risque qui les anime également, et de son ambition insensée de totalité. Sur ce point, il suffira de rappeler le passage de 2666 où, après une conversation avec un pharmacien amateur de lecture, Amalfitano, l'un des personnages du roman, réfléchit sans cacher sa déception au prestige croissant des romans brefs, clos [...] au détriment des œuvres les plus importantes, ambitieuses et audacieuses [...]. *« Quel triste paradoxe, pensa Amalfitano. Même les pharmaciens cultivés ne se risquent plus aux grandes œuvres, imparfaites, torrentielles, celles qui ouvrent des chemins dans l'inconnu. Ils choisissent les exercices parfaits des grands maîtres. Ou ce qui revient au même : ils veulent voir les grands maîtres dans des séances d'escrimes d'entraînement, mais ne veulent rien savoir des vrais combats, où les grandes maîtres luttent contre ça, ce ça qui nous terrifie tous, ce ça qui effraie et charge cornes baissées, et il y a du sang et des blessures mortelles et de la puanteur ».*⁴

4 / Roberto Bolaño, 2666, op. Cit., p. 349.

Ignacio Echevarria, « Note à la première édition de 2666 », op. Cit., p. 1356-1357

« ADIEU, DONC. »

Une dernière remarque, qu'il n'est peut-être pas inutile de faire ici. Parmi les notes de Bolaño relatives à 2666, on peut lire, dans un fragment isolé : *« Le narrateur de 2666 est Arturo Bolaño. »* Puis, dans une autre note, il ajoute avec l'indication *« pour la fin de 2666 »* : *« Et voilà tout, mes amis. J'ai tout fait, j'ai tout vécu. Si j'avais des forces, je me mettrais à pleurer. Je prends congé de vous. Arturo Belano ».*
Adieu, donc.

Ignacio Echevarria, « Note à la première édition de 2666 », op. Cit., p.1358-1359.

2^e PARTIE

LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES, 2666, DÉFIS LITTÉRAIRES ET SCÉNIQUES

Autour de 2666

ENTRETIEN AVEC JULIEN GOSSELIN

Après avoir mis en scène *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, vous dites avoir cherché un texte aussi «énorme». Comment en êtes-vous arrivé au choix de 2666 ?

Julien Gosselin : Je cherchais une œuvre qui soit plus riche encore, plus totale dans sa construction. Cela annonçait un livre épais, un spectacle long, mais ce n'était pas un critère de départ. Dans *Les Particules élémentaires*, l'exploration thématique était gigantesque. C'est ce que j'aime quand je lis un roman et je voulais retrouver la même dimension. Il fallait donc que je trouve un récit qui me paraisse aussi intéressant de ce point de vue et qui me paraisse aussi fort poétiquement. En fait, indifféremment de la longueur ou de la nature du texte, ce que je cherche chaque fois à mettre en scène, c'est quelque chose qui soit impossible ou dont la complexité me paraisse, au moins un temps, insurmontable. Cela place les acteurs dans une zone d'excitation très forte. Et pour moi, cela promet un attachement dans la durée et une intensité dans l'envie qui ne pourraient tenir si le texte coulait de source. C'est d'ailleurs pourquoi j'ai du mal à travailler des pièces de théâtre; les pièces contemporaines d'envergure sont très peu nombreuses. Depuis longtemps je me disais qu'il fallait que je lise Roberto Bolaño et plus je lisais *2666*, plus je pensais: «*Oui, c'est cela. Le roman me plaît énormément, il m'émeut beaucoup et en même temps c'est impossible, comment pourrai-je en faire un spectacle ?*» C'est donc un élan qui mêle une répulsion du côté de la raison à une envie absolue du côté des sens.

Quels éléments vous ont particulièrement saisi à la lecture de 2666 ?

Le traitement est extrêmement poétique. Roberto Bolaño ose la digression au fil du livre mais aussi stylistiquement, au sein même de ses phrases. Quelque chose de l'ordre du «légèrement trop» hante le roman. Je suis très sensible à cela. Et puis la construction en cinq parties m'intéresse: dans un livre comme dans un spectacle, j'aime que la structure soit très visible. Nous projetons sur la scène les titres des parties du roman qui sont les parties du spectacle. Le spectateur est conscient de la façon dont le spectacle se construit sous ses yeux. Ce qui me plaît aussi dans *2666*, c'est la possibilité de formes de théâtre extrêmement diverses. Chaque partie offre des registres différents. Je pressentais que leur prise en charge allait être très jouissive pour nous et pour le spectateur. J'ai été frappé par le passage dont le titre est extrait, qui figure dans un autre roman de Bolaño, *Amuleto*: «*à cette heure-là [l'avenue] ayant tout l'allure d'un cimetière, pas un cimetière de 1974, [...] mais un cimetière de l'année 2666, un cimetière oublié sous une paupière morte ou inexistante, les aquosités indifférentes d'un œil qui en voulant oublier quelque chose a fini par tout oublier.*» C'est mystérieux, c'est tragique, c'est poétique.

Votre spectacle constitue-t-il une sorte d'épreuve pour le spectateur ?

Je n'avais jamais vu les choses de cette façon mais oui. D'ailleurs, n'est-ce pas le but de tout metteur en scène ? Je pense qu'aucun n'espère que le spectateur restera au repos en assistant à son spectacle. Au moment de découvrir une création de Romeo Castellucci, le plus grand selon moi, on ne reste pas tranquille, en se disant : «Ca va passer, tout ira bien» ! Je ne crois pas qu'on puisse choisir de monter des œuvres majeures et d'en faire une expérience théâtrale molle. Travailler sur des romans totaux répond à l'idée que le spectateur doit plonger et, oui, peut-être un moment peiner, dans le monde qu'on lui présente. Le théâtre ne peut pas être guilleret pour aborder ce thème et, d'un autre côté, je refuse tout aspect moralisateur qui voudrait que les acteurs égrainent gravement le nom des mortes dans le silence. Je cherche la pureté de cette violence, telle que Bolaño la décrit. Une épreuve s'impose. J'ai envie d'amener le spectateur à une forme de patience littéraire. Il y a des moments très efficaces dans le spectacle mais il y a des moments où nous plaçons le public dans une position d'attente devant la littérature ; une position de lecteur, qui induit une pénétration complète de l'œuvre artistique.

La fidélité au roman lui-même n'est pas en jeu ici. Quand je trouve qu'un roman est magnifique, j'ai envie que le spectateur le trouve aussi magnifique. J'essaie donc de trouver l'endroit de transformation juste – parce que la transformation est nécessaire – pour que le public ressente quelque chose qui soit semblable à ce que j'ai ressenti. Par ailleurs, en tant que spectateur, je n'aime pas qu'on m'offre un simple cadeau à déballer. J'aime la difficulté, que ma place soit mise en jeu et qu'il y ait quelque chose à endurer ; non seulement sur le plan intellectuel mais sur le plan physique. Par exemple, j'aimerais retrouver plus souvent au théâtre la dimension d'un concert ; l'aspect extrêmement puissant et direct de ce qui est livré sur la scène et l'engagement réclamé pour le recevoir : la position verticale, le volume, la promiscuité, la charge et la décharge énergétiques. En tant que spectateur, je cherche cette force et j'aime que le public la ressente.

Qu'est-ce qu'entraîne cette endurance ?

Quand je travaille avec les acteurs, je me rends compte que j'aime lier deux zones qui se touchent très rarement. La première est intellectuelle, extrêmement fine, extrêmement précise, elle vise la pure poésie. Par exemple, dans le spectacle, il y a de longs monologues qui sont dits sans son, sans musique, de manière très simple. Là je veux que le spectateur éprouve une émotion intellectuelle, presque comme une émotion de lecteur. Je veux que le théâtre soit au moins aussi intéressant qu'un livre. Si je suis déçu au théâtre, c'est souvent parce que le spectacle est en dessous de l'œuvre littéraire ; Racine, par exemple : alors que c'est sublime à la lecture, c'est quand même souvent très mauvais quand on le voit ! La deuxième zone, c'est un immédiat physique – qui est lié généralement à la musique, l'art le plus fort pour apporter ça –, c'est-à-dire une émotion qui ne soit plus intellectuelle mais qui soit presque animale, purement sensorielle. On l'aborde par la puissance sonore et par le volume. Il ne s'agit pas d'atteindre une limite ; c'est seulement lié à la volonté d'émouvoir avec intensité et de provoquer une réaction corporelle. L'adjonction de ces deux zones, en tant que spectateur comme en tant que metteur en scène, me procure une émotion qui me paraît être le point le plus juste.



2666 © Simon Gosselin



2666 © Simon Gosselin

Autour des *Particules élémentaires*

Le précédent spectacle de Julien Gosselin et de sa compagnie «Si vous pouviez lécher mon cœur» était l'adaptation d'un autre roman, *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq. Pour la revue *Alternatives Théâtrales*, Yannick Mancel⁵ a tenté de mettre à jour quelques lignes de force du spectacle. On retrouve ces caractéristiques avec *2666*, où Julien Gosselin poursuit ses recherches sur le théâtre-récit, la place de la vidéo et du son, le statut mouvant de l'acteur... Extraits de l'article sur *Les Particules élémentaires*.

5 / Yannick Mancel est depuis 1998 conseiller artistique et littéraire au Théâtre du Nord. Il enseigne l'histoire du théâtre et de la dramaturgie à l'Université Charles-de-Gaulle, Lille III, ainsi qu'à l'École professionnelle Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre du Nord. Il est membre du comité de rédaction d'*Alternatives théâtrales*.

THÉÂTRE-RÉCIT

Jusqu'en 1975, l'adaptation du roman au théâtre était exclusivement réduite au dialogue. Il fallait faire passer à la moulinette de l'échange de répliques tout ce qui dans le roman – description et narration – constituait la spécificité du récit. [...]

1975 est à ce titre une date qui fait rupture. C'est la date à laquelle Antoine Vitez prit l'initiative un peu folle et totalement inédite de rendre hommage à Louis Aragon à travers l'une de ses œuvres, *Les Cloches de Bâle*, en en exhibant de façon quasi brechtienne et sur un mode ludique toutes les caractéristiques romanesques – description et narration comprises.

«*Tentative de théâtre-récit*, confie Vitez dans le programme du spectacle [...]. *Partant de l'idée que le théâtre n'est pas nécessairement ce qui s'écrit à la première ou à la deuxième personne. On peut prendre aussi la troisième, et la prose romanesque elle-même. Prendre. Le théâtre prend son bien où il se trouve c'est ce qui le caractérise, il prend, il détourne* [...].

Notre récit théâtral tentera de faire vivre les personnes en scène sans considérer leur sexe comme une donnée allant de soi, et dans leur relation avec des objets en nombre rare, symboliques, que notre imagination chargera de tout le paysage romanesque. [...]

Ce théâtre-ci est un théâtre indirect. Un théâtre du microcosme [...]. Et nous tenterons une fois encore de répondre à la question-vertige que se pose l'acteur. Comment jouer tout ? Le tout ? Et pas seulement des personnages, mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ?» [...]

L'acteur peut alors tour à tour se faire récitant, narrateur ou conteur, puis personnage en monologue ou en dialogue, subjectif, incarné, passer insensiblement, par rupture ou par glissement, de la troisième à la première personne, dans un sens puis dans un autre, allers et retours incessants qui déstabilisent le spectateur dans son confort psychologique, mais excitent en compensation son imaginaire et le maintiennent en état jubilatoire d'intelligence critique.

Cet audacieux héritage, Julien Gosselin l'a reçu par transmission indirecte de plusieurs manières différentes. [...] Et pour le mieux revendiquer, il (se) lance un défi doublement provocateur : il choisit une œuvre récente (1998) dont le projet monumental rivalise secrètement avec les grands modèles du passé que peuvent être *la Comédie humaine* ou *Les Rougon Macquart* [...].

Cela donne quatre heures de spectacle, deux fois deux heures avec entracte, où alternent tous les styles d'écriture, dramatiques ou non : dialogues du quotidien, monologues littéraires, polyphonies chorales, discours historiques, philosophique, épistémologique et scientifique, narration, description, *talk-show* télévisé bilingue, archive d'émission de jeu, note encyclopédique anonyme façon Wikipédia, poèmes, paroles de chanson pop anglophone, etc.

ÉCRANS

[L']écran géant complète un dispositif scénique en tension entre «naturalisme» – de vrais meubles, de vrais objets du quotidien – et «suggestion» – un minimalisme qui convoque en permanence la métonymie. Non seulement il introduit le numérique et le multimédia comme adjuvants harmonieux de l'esthétique scénique, mais il s'affirme aussi comme extension démesurément agrandie de la page imprimée – celle du livre des origines –, de la lucarne du poste de télévision, voire de l'écran de l'ordinateur et de tous ses dérivés à venir...

C'est l'écran qui, par exemple, accueille en les assénant, la plupart du temps comme des coups de poing, les didascalies conservées dans la brochure. Le titre des parties du roman par exemple: le royaume perdu, les moments étranges... [...]

Reprenant une vieille technique artisanale du théâtre élisabéthain – les fameuses pancartes –, Erwin Piscator puis Bertold Brecht, dans l'Allemagne des années 20, avaient à leur tour réactivé ce procédé sous la forme de projections, convaincus que le séquençage par les mots favorisent pour le spectateur l'intelligence du processus narratif et dramatique. Parfois l'écran, tel un téléscripneur, peut même dérouler le texte d'un paragraphe, d'un commentaire théorique ou d'un poème, rappelant ainsi l'origine textuelle du spectacle et introduisant par un autre code de représentation un élément de distanciation qui nous désaliène de l'identification romanesque aux personnages et à la fable.

ROCK AND POP

Si l'on parle de paysage ou d'espace scénique pour ce qui concerne la vue du spectateur, il faut aussi pour ce spectacle insister sur la concurrence et/ou la complémentarité qu'y déploie l'espace sonore et musical pour son ouïe. Spectacle-oratorio, récital, concert, opéra-rock sont des notions qu'en tendance Julien Gosselin maîtrise déjà depuis ses deux premiers spectacles – *Gênes 01* de Fausto Paravidino en 2010 et *Tristesse animal noir* d'Anja Hilling en 2011 – où déjà guitares, sèches ou électriques, basse, batterie, piano et synthétiseur avaient obtenu droit de cité sur le plateau.

DRAMATIS PERSONÆ

Selon le principe même du théâtre-récit, la choralité n'interdit pas l'individuation de chacun des choreutes en personnage singulier. Bien au contraire, elle l'implique. Comme au jazz, chacun des musiciens fondus dans la formation se détache tout à tour en solo avant de regagner le groupe et d'y jouer de nouveau sa partition d'accompagnement anonyme ou plus discrète.

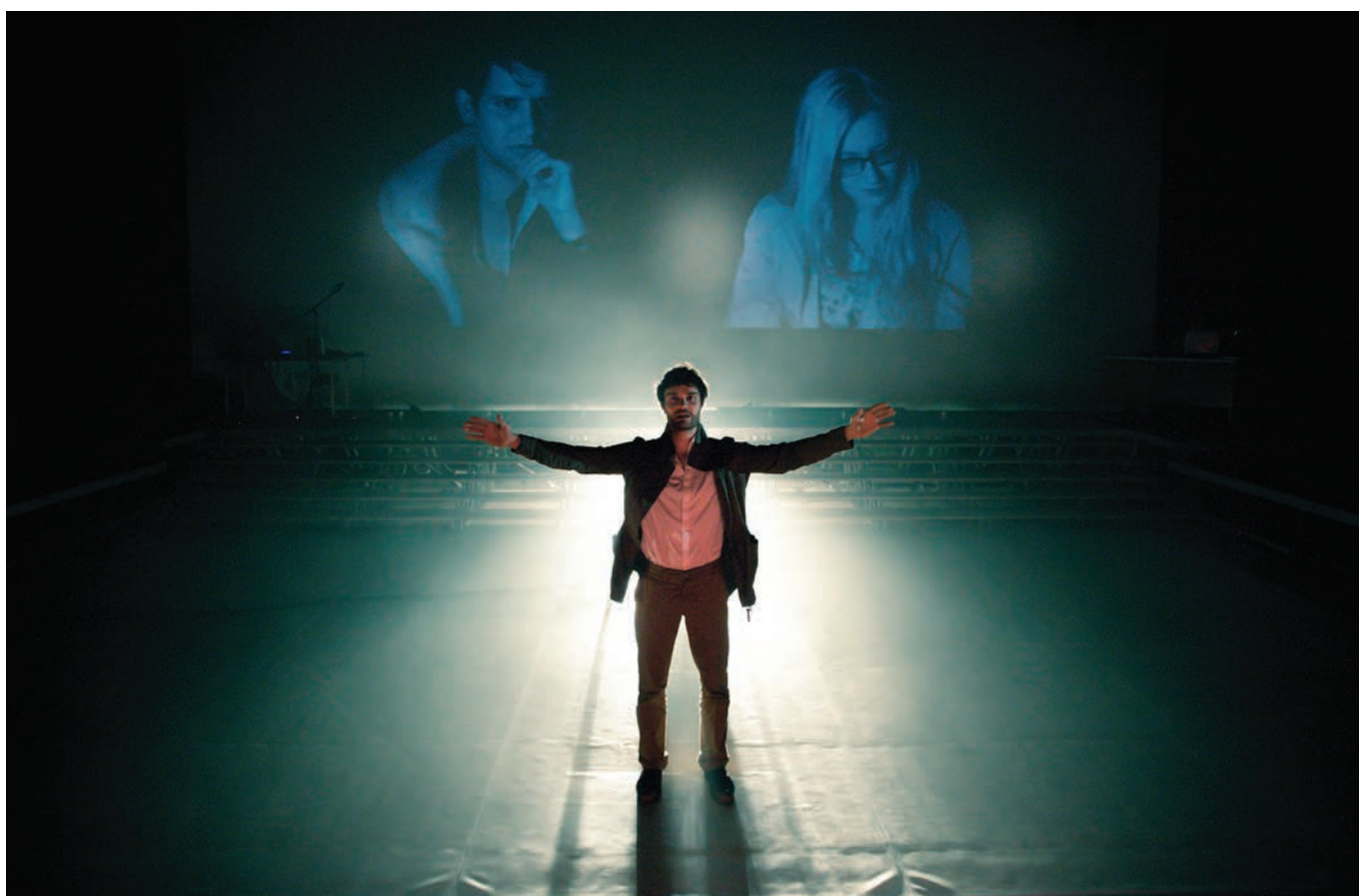
Pour mener à bien ces allers-retours entre chœur et personnage, Julien Gosselin, si méfiant à l'égard des bouffissures pâteuses de la psychologie dramatique, préfère acérer le trait, quitte à le grossir et le charger un peu. [...]

Spectacle marathon donc, pléthorique et généreux, qui joue sur la longueur et la durée, une histoire de vies croisées, qui non seulement nous révèle, s'il en était besoin, la dynamique d'écriture de Michel Houellebecq, la performativité de sa langue, mais peut-être aussi son désir inconscient – latent ? Refoulé ? de théâtralité.

Yannic Mancel, «Élémentaire mon cher Julien... à propos des *Particules élémentaires* par le collectif *Si vous pouviez lécher mon coeur*», in *Alternatives théâtrales, Les théâtres de l'émotion*, n° 120, premier trimestre 2014, p. 24 à 29.



Les Particules élémentaires © Simon Gosselin



Les Particules élémentaires © Simon Gosselin

QUELQUES REPÈRES SUR ROBERTO BOLAÑO ET LA COMPAGNIE SI VOUS POUVIEZ LÉCHER MON CŒUR

Roberto Bolaño

Santiago du Chili 1953 – Barcelona 2003

1953 Roberto Bolaño Ávalos naît le 28 avril à Santiago du Chili. Fils de Victoria Ávalos Flores, professeure, et de León Bolaño Carné, transporteur. Son enfance se déroule à Viña del Mar, Quilpué, Cauquenes et Los Angeles.

1968 La famille déménage à Mexico, où l'écrivain vivra les meilleures années de son adolescence. À quinze ans, il décide d'abandonner ses études et de se consacrer à la lecture et à sa vocation d'écrivain.

1973 Il fait un long voyage à travers l'Amérique latine. Il arrive au Chili avec l'intention d'appuyer le gouvernement de Salvador Allende quelques mois avant le coup d'État militaire d'Augusto Pinochet. Il est arrêté pendant un voyage à Concepción. Il est libéré au bout de huit jours grâce à la rencontre, dans le centre de détention, de deux policiers qui étaient d'anciens camarades de classe.

1975 De retour à Mexico, il fonde le Mouvement Infraréaliste avec Mario Santiago, Bruno Montané et d'autres poètes mexicains.

1976 Lecture publique à la librairie Gandhi du premier manifeste infraréaliste «Déjenlo todo nuevamente» rédigé intégralement par Bolaño. Paraît son premier recueil de poèmes *Reinventar el amor*. Il prépare une anthologie de jeunes poètes latino-américains, *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego* qui sera publiée plus tard, en 1979 alors qu'il réside déjà à Barcelone.

1977 Arrive à Barcelone. Après un court séjour dans un appartement de la Gran Vía, il s'installe dans un studio de la rue Tallers. Ce sont les années de la transition démocratique. À cette période commence son immense amitié qui le lie à Antoni García Porta, avec qui il écrira *Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce*, qui recevra le prix Àmbito literario de Narrativa en 1984, une œuvre qui marque les débuts éditoriaux européens de Bolaño en tant que romancier.

1980 Pendant l'été, il travaille comme gardien de nuit au camping Estrella de Mar de Castelldefels. Il déménage à Girona, ville où vivent déjà sa sœur Salomé et son beau-frère.

1981 Rencontre Carolina Lópe, qu'il épouse en 1985.

1983 Remporte le troisième prix du deuxième Premio Alfombra del Ayuntamiento de Valence avec le conte *Le contour de l'œil*. L'écrivain argentin Antonio Di Benedetto remporte le deuxième prix. Cette coïncidence sera à l'origine du conte Sensini avec lequel il obtiendra le Premio Literario Ciudad de San Sebastián en 1997.

1985 Déménage à Blanes où sa mère a ouvert une bijouterie. Carolina López commence à travailler à la mairie de la municipalité, ce qui pousse le couple à s'installer définitivement dans cette ville.

1990 Naît son premier fils, Lautaro.

1992 On lui diagnostique une grave maladie hépatique. La même année, il gagne le prix de poésie Rafael Morales del Ayuntamiento de Talavera de la Reina (Toledo), avec l'ouvrage *Fragmentos de la Universidad*

Desconocida et le prix Ciudad de Toledo avec le roman *La senda de los elefantes*, publiée des années plus tard sous le titre *Monsieur Pain*.

1993 Il publie *La piste de glace* qui remporte le prix du roman Ciudad de Alcalá de Henares 1992.

1994 Remporte le prix littéraire Ciudad de Irán avec *Les chiens romantiques*. À partir de cette date il se consacre exclusivement à la littérature. Il laisse derrière lui les nombreux emplois extra-littéraires qu'il a exercés (plongeur, gardien de camping, vendeur en bijouterie, etc.)

1996 Il publie *La literatura nazie en América* (Editorial Seix Barral) et *Étoile distante* (Editorial Anagrama). À partir de la publication de ces œuvres, Bolaño donnera un livre par an à son éditeur.

1997 Il publie le recueil de contes *Appels téléphoniques* pour lequel il reçoit le prix Municipal de Santiago du Chili.

1998 Il publie *Les détectives sauvages*, œuvre qui remporte le 16^e prix Herrade du roman (1998) et la 11^e édition du prix Rómulo Gallegos (1999). Il rentre au Chili après plus de vingt-cinq ans.

2001 Naît sa fille Alexandra. Bolaño s'est toujours montré très protecteur avec ses enfants : « mon unique patrie. » Il leur a dédié une bonne partie de ses livres ainsi qu'à Carolina López.

2003 Sa mort survient le 14 juillet. Quelques jours plus tard, comme l'écrivain l'avait souhaité, ses cendres sont dispersées dans la baie de Blanes.

2004 Est publié, à titre posthume, son œuvre phare *2666* qui remporte divers prix : Salambó (Barcelone), Ciudad de Barcelona, Municipal de literatura de Santiago de Chile, prix Fundación José Manuel Lara (2005), Altazor (2005) et National Book Critic Circle Award (New York, 2008).

Ultérieurement seront publiés d'autres textes inédits de l'auteur : *Entre parenthèses* (2004), *La Universidad Desconocida* (2007), *Le secret du mal* (2007), *Le Troisième Reich* (2010), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).

La compagnie Si vous pouviez lécher mon cœur

En mai 2009, à leur sortie de l'École professionnelle supérieure d'art dramatique de Lille (EPSAD), Guillaume Bachelé, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Julien Gosselin, Alexandre Lecroc, Victoria Quesnel et Tiphaine Raffier créent le collectif Si vous pouviez lécher mon cœur (SVPLMC).

Leur premier spectacle, *Gênes 01*, d'après Fausto Paravidino, est présenté en 2010 au Théâtre du Nord. Après avoir tourné le spectacle au Théâtre de Vanves et au Théâtre Dijon-Bourgogne, la compagnie s'attaque à la création de son deuxième spectacle.

Ils créent *Tristesse Animal Noir*, texte d'Anja Hilling, au Théâtre de Vanves en octobre 2012, avant de le présenter au Théâtre du Nord.

Repéré à cette occasion par l'équipe du Festival d'Avignon, Si vous pouviez lécher mon cœur s'engage rapidement dans la création des *Particules élémentaires* de Michel Houellebecq, mis en scène par Julien Gosselin. À cette occasion, l'équipe accueille Joseph Drouet, Denis Eyriey, Marine de Missolz et Caroline Mounier. Le spectacle est salué par la critique et le public de l'édition 2013 du Festival. Le spectacle est en tournée durant la saison 2014/2015.

Julien Gosselin et Si vous pouviez lécher mon cœur sont associés au TNT, Théâtre National Toulouse – Midi Pyrénées, au Phénix scène nationale Valenciennes, et au Théâtre National de Strasbourg.

Si vous pouviez lécher mon cœur est subventionné par le MCC, DRAC Nord/Pas-de-Calais, La Région Nord/Pas-de-Calais, Le Conseil Général du Pas-de-Calais et la Ville de Lille. La compagnie bénéficie du soutien d'Institut français pour ses tournées à l'étranger.

Dossier de presse du spectacle 2666, réalisé par la Compagnie.