

ODÉON

THÉÂTRE

direction
Stéphane Braunschweig

DE L'EUROPE

**Pelléas et
Mélisande**

dossier

d'accompagnement

Pelléas et Mélisande

de **Maurice Maeterlinck**
mise en scène **Julie Duclos**

25 février – 21 mars 2020

Ateliers Berthier 17^e

durée 1h50

avec
Mélisande
Alix Riemer
Pelléas
Matthieu Sampaer
Golaud
Vincent Dissez
Arkël
Philippe Duclos
Geneviève
Stéphanie Marc
Le médecin
Émilien Tessier
Yniold
Clément Baudouin
(les 21, 22, 29 février /
1, 7, 8, 14, 15, 21 mars)
en alternance avec
Sacha Huyghe
(les 23, 25, 26 février /
3, 4, 10, 11, 17, 18 mars)
en alternance avec
Elliott Le Mouël
(les 27, 28 février /
5, 6, 12, 13, 19, 20 mars)

scénographie
Hélène Jourdan
lumière
Mathilde Chamoux
vidéo
Quentin Vigier
son
Quentin Dumay
costumes
Caroline Tavernier
assistante à la mise en scène
Calypso Baquey
régie générale
Sébastien Mathé
régie vidéo
Eve Liot
régie son
Lola Etieue
régie plateau
David Thébaut
avec les voix d'Émilien Tessier le portier et
les voix des élèves de la promotion X du TNB
Olga Abolina, Amélie Grätias, Clara Bretheau,
Laure Blatter, Raphaëlle Rousseau,
Hinda Abdelaoui, Salomé Scotto,
Mathilde Viseux, Alice Kudlak, Lalou Wysocka
les servantes
et l'équipe technique de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe

créé le 5 juillet 2019 à la FabricA,
Festival d'Avignon
production Compagnie L'In-quarto
coproduction Théâtre national
de Bretagne – Rennes, Odéon-
Théâtre de l'Europe, Comédie
de Reims, CDN de Besançon
Franche-Comté, Festival d'Avignon,
Les Célestins – Théâtre de Lyon,
Comédie de Caen – CDN
de Normandie, La Filature scène
nationale – Mulhouse
avec la participation des ateliers du CDN
de Besançon Franche-Comté, du
Théâtre du Nord – centre dramatique
national, de la Comédie de Caen – CDN
de Normandie
avec le soutien du ministère de la
Culture – DRAC Île-de-France, de la
Région Île-de-France et de la SPEDIDAM
résidences à la FabricA du Festival
d'Avignon, Théâtre national de Bretagne,
Odéon-Théâtre de l'Europe
Julie Duclos est artiste associée
au Théâtre national de Bretagne
Le texte de la pièce *Pelléas et Mélisande*,
de Maurice Maeterlinck, mis en scène
par Julie Duclos, est publié aux éditions
d'Arnaud Rykner, collection Folio théâtre
(n°199), Gallimard, février 2020

Ateliers Berthier

1 rue André Suarès (angle du Bd Berthier), Paris 17^e
Métro et RER C Porte de Clichy
Tram ligne T3b Porte de Clichy, Tribunal de Paris

Sommaire

Introduction

1^{re} partie, voyage dans les limbes du théâtre de Maurice Maeterlinck

Monter *Pelléas et Mélisande* aujourd'hui

"Maeterlinck, à voix nue." Entretien avec Julie Duclos

"Une catastrophe semble proche, imminente" par Julie Duclos

"Climat. Et si la fin du monde était une bonne nouvelle ?" extrait d'un article du *Courrier international*

Un amour tragique

L'événement : Mélisande, l'étrangère par Julie Duclos

"Ta voix... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres", extrait de *Pelléas et Mélisande*

"Réveil de l'âme" par Maurice Maeterlinck

Un dialogue avec l'inconnu

L'histoire : les amants, le tragique, l'inconnu, par Julie Duclos

Un projet pour le théâtre, l'informulé, par Maurice Maeterlinck

Extrait de *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck

Le tragique quotidien

L'écriture : la pièce et l'opéra, le silence, par Julie Duclos

"Faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre", par Maurice Maeterlinck

Dramaturgie de l'invisible, extrait de *Qu'est-ce que le théâtre ?*

2^e partie, le travail de mise en scène

L'espace

Scénographie, cadrages, invisible par Julie Duclos

Sources d'inspiration

Entre théâtre et cinéma

Qu'est-ce qu'on voit ? Extrait de *Pelléas et Mélisande*

Les images : cinéma, fiction et réalité par Julie Duclos

Le monologue intérieur, extrait d'un entretien avec Krystian Lupa

Julie Duclos et la compagnie L'In-quarto

De l'écriture de plateau aux textes contemporains et classiques, par Julie Duclos

Mises en scène : *May day* et *Nos Serments*

Biographies

Maurice Maeterlinck

Julie Duclos

Introduction

Mélisande est une jeune femme en fuite. Au prince Golaud qui la découvre en pleurs dans la forêt et lui déclare son statut et sa généalogie, elle répond venir d'ailleurs. Et c'est de cet être – et non d'une histoire – que Golaud tombe amoureux, s'occupant d'elle, l'épousant et l'emmenant dans le château de son grand-père. Là, Mélisande rencontre Pelléas, le demi-frère du Prince. Tout est dit. Ou plutôt tout est non-dit, suggestion et projection... Un terrain fertile pour que s'y déploient l'amour interdit et sa chute violente. Une structure entre terre et ciel que Julie Duclos a souhaité habiter. Car à l'instar de l'écriture de Maurice Maeterlinck, les personnages sont "concrets et poétiques", et souvent silencieux. Pour les deviner, la metteuse en scène a imaginé une scénographie où le théâtre et le cinéma s'entremêlent, multiplient les plans, les axes et les angles. Un procédé dramaturgique qui donne lieu à de multiples révélations et élévations et qui rappelle que le symboliste belge a toujours cherché à voir le monde par-delà les apparences.



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

1^{re} partie

**Voyage dans les
limbes du théâtre
de Maurice Maeterlinck**

Monter *Pelléas et Mélisande* aujourd'hui

“Maeterlinck, à voix nue”. Entretien avec Julie Duclos

Le choix d'un auteur tel que Maeterlinck, chez une metteuse en scène de votre génération, n'est pas si courant. Comment en êtes-vous arrivée à lui ?

Avec beaucoup d'évidence, parce qu'il s'inscrivait dans un chemin. Mes trois premiers projets (*Fragments d'un discours amoureux*, *Masculin / Féminin*, *Nos Serments*) étaient des écritures de plateau, indissociables d'une bande d'acteurs rencontrés au Conservatoire et avec qui j'ai inventé mes outils de recherche, ma façon de travailler et de mettre en scène. J'ai ensuite monté *MayDay* de Dorothee Zumstein, une pièce inspirée d'un fait divers, sur l'enfance, la mémoire, une remontée dans le temps à travers plusieurs générations de femmes. Au-delà du sujet, j'avais été frappée par la structure du texte, très fragmentée, qui rejoignait ma manière de fabriquer le théâtre, de l'écrire. Le fragment, le collage, le montage, ont toujours été très présents dans mon travail. *MayDay* était aussi une œuvre suscitant des visions en permanence, ce qui a été très stimulant théâtralement. *Pelléas et Mélisande* arrive dans cette continuité. C'est une œuvre poétique, très spirituelle. C'est ce qui m'a attirée en premier lieu. Elle provoque des images et, dès lors, appelle de la mise en scène.

L'écriture ne vous paraît pas datée ?

Il est vrai qu'un titre comme *Pelléas et Mélisande* peut lancer sur une fausse piste. L'opéra de Debussy est très souvent monté, ce qui a eu pour effet d'occulter la pièce. On a tendance à penser qu'elle est désuète. On se représente un style surchargé, précieux, des imageries médiévales en tout genre – lacs, tourelles gothiques dans la brume et ainsi de suite. Il y a certes dans *Pelléas* un château, une épée et une forêt obscure, mais l'écriture de Maeterlinck ne flotte pas dans un nuage métaphorique, elle est très ancrée dans le réel. C'est ce qui fait sa force. C'est même pour moi un théâtre de la porosité au monde. Quand nous étions en répétitions, nous mesurions sans cesse combien la pièce fait écho à notre siècle, est en phase avec notre inquiétude collective. *Pelléas et Mélisande* sont deux êtres inquiets, reliés au tragique de l'existence, ils évoluent dans un monde qui paraît sur le point d'être englouti. Le château du roi Arkël est au bord de l'effondrement. Une guerre est imminente. Les pauvres affamés se réfugient dans des grottes... C'est comme si les personnages vivaient sous la menace d'une fin à venir, sans savoir quand ni comment elle aura lieu. Presque une atmosphère de fin des temps, rappelant le film *Melancholia*, de Lars von Trier. Et notre époque est obsédée comme aucune autre par cette perspective. L'écriture est très moderne, étonnamment simple et concrète. Elle procède aussi par échos, par répétitions et suspensions. Maeterlinck fait sans cesse ricocher les mots et les images, comme s'il laissait de l'air autour des paroles pour faire résonner le silence.

Par exemple ?

C'est permanent ! Presque toutes les phrases se terminent par des points de suspension. La force de son écriture tient à sa charge de silence, pareille à un courant souterrain qui aurait sa vie propre. Maeterlinck a d'ailleurs consacré au silence tout un chapitre de son livre *Le Trésor des humbles*. Son écriture rejoint beaucoup mon travail, car la question de l'invisible, qui est au cœur de son théâtre, a toujours été centrale dans ce que je fais avec les acteurs, par l'importance que nous accordons aux paysages qui sous-tendent un texte, l'attention que nous portons à ce qui ne se voit pas, ce qui est caché, ou non-dit, la puissance du monologue intérieur en tant que flux souterrain qui guide les comportements.

Justement, comment avez-vous abordé cette pièce avec les acteurs ?

Nous avons commencé par des improvisations très concrètes autour des personnages et des situations, pour ouvrir les imaginaires au-delà des frontières du texte et découvrir les paysages contenus ou appelés par lui.

Cela a pris différentes formes : écriture de lettres, interviews de personnages... Il était essentiel d'enraciner tout de suite les personnages dans le réel, de les sortir de la

littérature, en quelque sorte. Nous avons donc travaillé sur les enjeux profonds entre les personnages – que veulent-ils les uns des autres, qu'attendent-ils, quelles sont leurs relations ? Par quoi sont-ils reliés, au-delà des mots ? Les situations qu'ils traversent dans la pièce sont des situations de la vie, des vécus que nous partageons tous. Ouvrir le spectacle par du cinéma, en filmant la scène où Golaud rencontre Mélisande dans la forêt, à la nuit tombante, était aussi une manière d'ancrer la situation dans notre monde contemporain. Ce qui n'empêche pas tous les effets d'étrangeté, qui tiennent à la singularité même de la situation, et au mystère de Mélisande, dont on ne sait rien. Ce théâtre est puissant parce qu'il est concret et métaphorique en même temps. Cela peut paraître paradoxal, mais cette tension électrise la pièce.

Cette opposition dont vous parlez, entre le quotidien et l'étrangeté, quelle forme dramatique prend-elle ?

Je parlerais plutôt de coexistence. L'écriture est entre ciel et terre. Cela suppose, pour les acteurs, de contenir en permanence la dimension spirituelle et poétique du texte tout en restant prosaïque. D'ailleurs, c'est presque le sujet de toute la pièce, puisque cette tension entre le visible, le connu, et cette "autre dimension", est d'une certaine façon ce qui rend fou Golaud. Golaud veut voir et entendre, il voudrait que tout se joue sur ce plan-là, mais il sent bien qu'il se passe tout autre chose. Il en vient à demander à son propre enfant : mais qu'est-ce qu'ils font, il faut qu'ils fassent quelque chose ! Il se comporte un peu comme un spectateur de la pièce qui s'impatierait, ne supportant pas l'idée que la vérité du rapport entre Pelléas et Mélisande lui échappe, restera jusqu'au bout hors de sa portée.

Golaud veut accéder à l'intimité de la relation entre Pelléas et Mélisande...

C'est cela. Mais l'intime est inaccessible. Et pourtant, c'est cette dimension que nous devons faire apparaître sur le plateau ! J'ai senti très tôt qu'il faudrait l'appui de la lumière, du son, de la vidéo et de l'espace, pour faire émerger ces mondes intimes, rendre palpable l'étrangeté qui, chez Maeterlinck, surgit toujours de l'ordinaire. Cette pièce est un défi permanent à la mise en scène, notamment en termes d'espace : Maeterlinck passe librement, comme au cinéma, d'une forêt à une grotte, de l'intérieur à l'extérieur. Nous devons créer une scénographie qui soit à la fois réaliste et laisse assez d'air pour ne pas tout illustrer. Représenter l'invisible, c'est aussi lui laisser des marges par où respirer. Cela peut tenir à quelques notes, à peine entendues, pendant une scène. De petits signes qui vont aider les spectateurs à se connecter aux "sphères" de l'invisible dont parle Maeterlinck, et où tout se passe, comme il dit, "en réalité".

Ce n'est pas facile !

C'est vrai. Toute l'équipe s'est fortement impliquée pour trouver un diapason. De mon côté, je suis arrivée avec certaines intuitions. À la fois sur ce qu'il fallait éviter et sur certains points de départ : l'ouverture de telle scène par le recours au cinéma, tel aspect d'un costume, telle couleur rythmique ou musicale. Des images pouvant surgir, inspirées de Tarkovski ou de Bergman. D'autres images à fuir à tout prix, comme les clichés du fantastique ou de la *fantasy*, genre "château abandonné". Je voulais une grammaire du sauvage, des choses brutes.

Revenons à l'espace. Maeterlinck a situé ses scènes dans des tableaux à peine ébauchés : une grotte où d'abord l'on n'entre pas, une mer dont l'horizon échappe...

Oui. Il nous a fallu beaucoup d'échanges en amont pour inventer, avec Hélène Jourdan, une scénographie qui puisse esquisser sans fixer, jouer des communications entre plans intérieurs et extérieurs. Inventer un espace capable de s'ouvrir sur un cosmos à l'image de la qualité presque épique de cette écriture. Les personnages sont reliés en permanence à quelque chose de plus grand qu'eux, poussés par des forces que j'appellerais cosmiques, des puissances qui rôdent autour d'eux et les dépassent. On n'est pas dans une petite histoire, entre quatre murs avec deux personnes. C'est beaucoup plus vaste, et cela nous regarde tous. Pour autant, je ne voulais pas d'une abstraction simplificatrice. Je tenais à ce qu'il y ait des éléments concrets, des sources de lumière identifiables, une fenêtre par exemple, comme dans les toiles d'Hammershøi, un peintre danois qui m'a beaucoup inspirée... Il ne fallait pas que le plateau s'articule une fois pour toutes en zones distinctes, ici la grotte, là la forêt. Je voulais d'un espace capable d'en contenir plusieurs, et qui soit en mouvement, permettant des effets de gros plan, ou de travelling, comme au cinéma. Il y a une forme

de suspense dans la pièce, on se demande sans cesse comment cela va tourner. D'où ce besoin d'une scénographie qui se transforme, qui "avance", au rythme des événements. Nous avons créé un objet volontairement très foisonnant, par l'articulation des panneaux mouvants à l'étage, tulles pour la vidéo permettant des transparences et opacités, etc., puis tout le travail en répétitions a consisté à agencer tout cela, c'est-à-dire, au final, tendre vers une forme d'épuration, parce que l'écriture nous l'imposait.

Une écriture du dépouillement, donc ?

Tout à fait. C'est un très beau mot. C'est peut-être ce que je cherche d'ailleurs avec les acteurs. Une forme de vérité et de simplicité. Chez Maeterlinck, c'est la chose la plus simple et la plus quotidienne qui contient le plus de magie. Ce qu'il appelle le "tragique quotidien". Il a cette phrase très belle : "Faut-il absolument hurler comme les Atrides pour qu'un dieu se montre en notre vie, et ne vient-il jamais s'asseoir sous l'immobilité de notre lampe ?". Il faut prendre la peine de regarder la petite chose, pour voir qu'elle est immense. C'est cela, le dépouillement de Maeterlinck. Il met à nu notre être, à condition qu'on veuille bien l'entendre.

Propos recueillis par Daniel Loayza, Saint-Ouen, 28 janvier 2020

"Une catastrophe semble proche, imminente"

Je suis frappée par l'actualité de cette pièce. Elle date de 1892, et n'est aucunement une pièce désuète ou datée. C'est une écriture poétique, qui se situe hors du temps. Hormis certains éléments faisant référence à un temps moyenâgeux (l'épée, le château), l'écriture n'est pas marquée par un contexte particulier, quelque chose en elle dépasse le temps. Monter cette pièce ne pose donc pas de questions "d'adaptation" à notre époque, on n'y sent pas l'écart entre une société en particulier et la nôtre, l'enjeu n'est pas là. L'écriture est simple et concrète, elle fonctionne immédiatement pour tous, aujourd'hui. Elle est accessible et, surtout, elle résonne intensément avec les questionnements de notre monde.

Pelléas et Mélisande a une forte puissance métaphorique, c'est ce qui la relie à nous. Il est question d'un monde au bord de l'effondrement. "Tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde", dit Golaud à Pelléas. Des guerres et des révoltes sont imminentes : le mariage de Golaud avec une princesse était censé régler "de vieilles haines", et Arkël, le roi d'Allemonde, interdit à Pelléas de quitter le royaume, "à l'heure où nos ennemis se réveillent et où le peuple meurt de faim et murmure autour de nous". On trouve des vieillards endormis dans des grottes, frappés par la famine. "On vient encore de trouver un paysan mort de faim, le long de la mer", dira Golaud. Une catastrophe semble proche, imminente. Les personnages vivent en permanence sous le joug d'un effondrement à venir. Ils sont déjà frappés par le destin qui les attend, la mort rôde partout, y compris la leur.

Il me paraît nécessaire de rencontrer cela. C'est l'histoire d'un amour et d'un destin tragique à l'intérieur de ce paysage-là. Même si, chez Maeterlinck, tout fonctionne par écho, il n'en reste pas moins que ces données sont cruciales, et énoncées par les personnages eux-mêmes, dictant leur conduite. Ce paysage de ruine ne peut que rencontrer notre propre inquiétude, celle dans laquelle le monde est plongé actuellement.

C'est peut-être la première fois dans l'histoire de l'humanité qu'il est question d'"effondrement", d'un monde au bord de la dissolution, courant à sa perte. Ce fantasme millénaire (la fin du monde) est devenu une réalité. Nous entrons dans une ère nouvelle, où l'on nous dit qu'une fin de l'Homme est possible. Qu'il faut s'y préparer. Le monde entier est dans une forme d'attente, tels les personnages de Maeterlinck, d'une chose à venir, inconnue, marchant vers une catastrophe dont nous sommes responsables et dont nous ignorons quand et comment elle aura lieu. L'humanité semble entrer dans un deuil blanc, on se prépare à la mort pour y survivre mieux. Les abeilles disparaissent. Ces abeilles si chères à Maeterlinck, qui écrivit méticuleusement (et scientifiquement) *La Vie des abeilles* (mais aussi *La Vie des fourmis* et *La Vie des termites*). Si les abeilles se meurent, c'est toute une microsociété qui disparaît avec elle ; événement annonciateur de la nôtre ?

La pièce *Pelléas et Mélisande* n'est pas sans lien avec le film *Melancholia* de Lars von Trier, pure méditation sur l'existence et la mort, à travers le motif d'une fin du monde imminente. A l'heure où nous sommes, il me paraît évident que l'œuvre de Maeterlinck offre une parole ayant la capacité de nous atteindre directement, en phase avec notre inquiétude collective. C'est un théâtre de la porosité au monde, qui nous apporte, par là, une forme de spiritualité, dont nous avons tant besoin.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle



Photo du film *Melancholia* de Lars von Trier (sorti en 2011).
Le film commence par le mariage de Justine et Michael. Ils donnent une somptueuse réception dans la maison de la sœur de Justine et de son beau-frère. Pendant ce temps, la planète Melancholia fonce vers la Terre....

Climat. Et si la fin du monde était une bonne nouvelle ?

Extrait d'un article du *New Yorker*, paru en français dans *Courrier international*

Effondrement, collapsologie, désastre... Le vocabulaire de la catastrophe est de plus en plus présent. Trop ? Loin d'être paralysante, la peur est vue par certains comme notre meilleure chance de passer à l'action – et donc de pouvoir construire un monde meilleur. “La situation est pire, bien pire que vous ne l'imaginez”, écrit David Wallace-Wells en guise d'introduction à *La Terre inhabitable. Vivre avec 4 °C de plus*, son dernier livre [récemment traduit chez Robert Laffont] à propos de l'impact du dérèglement climatique sur notre quotidien.

Dans des villes devenues étouffantes, le bitume des routes commencera à fondre, et le métal des voies ferrées à se distordre. Une augmentation des températures de 5 °C plongerait l'essentiel de notre planète dans un état de sécheresse permanente [dans le pire des scénarios développé en 2014 dans le dernier rapport d'évaluation du Giec – le Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat –, la hausse des températures atteindra 4,8 °C en 2100 par rapport à la période 1986-2005]. Et si le niveau des océans augmente de 6 mètres – une projection optimiste –, près de 375 millions d'êtres humains verront leur habitat noyé sous les eaux. [La possibilité d'une élévation des océans de 6 mètres par rapport à leur niveau actuel a été avancée dans un article paru en juin 2018 dans la revue *Nature Géoscience* – soit un niveau près de 6 fois supérieur à celui projeté par le Giec dans le pire des scénarios développés dans son rapport spécial sur les océans daté de septembre 2019].

Certaines de ces images apocalyptiques ne sont pas des projections dans l'avenir, mais des constats récents : lors de l'incendie de Camp Fire qui a ravagé la Californie à la fin de l'année 2018, des rescapés ont été contraints, pour fuir l'avancée des flammes, de “courir le sprint entre des voitures en pleine explosion, leurs baskets fondant sur l'asphalte”.

La teneur de ce livre ne devrait pas surprendre grand monde. Nous nous dirigeons vers – ou plutôt nous sommes entrés dans – une ère de pénurie d'eau, d'incendies destructeurs, de hausse du niveau des mers et de phénomènes climatiques extrêmes. Lire ce livre nous

amène à nous poser de graves questions sur notre avenir : quand la ville où j'habite sera-t-elle menacée par les eaux ? Où devrai-je aller m'installer ? Où vivront mes futurs enfants ? Devrais-je seulement avoir des enfants ?

La plus grande bataille de l'histoire de l'humanité

David Wallace-Wells tient toutefois à ne pas céder au fatalisme. Dans un entretien donné à la radio publique américaine NPR, il reconnaissait que "chaque minuscule augmentation de la température a des conséquences" et que nous ne pouvons pas arrêter le processus du réchauffement planétaire, mais maîtriser ses effets de manière à ce qu'il ne produise pas un avenir totalement apocalyptique, mais "seulement difficile".

Il y a quelques années, j'ai demandé à Bill McKibben, auteur militant et spécialiste du climat, comment il faisait pour résister à la tentation de la dépression, sachant le nombre d'heures qu'il consacrait à ces questions. Il m'a répondu que le secret était simplement de lutter ; que la situation n'était désespérante que si l'on pensait que l'on ne pouvait absolument rien y faire. "C'est la plus grande bataille de l'histoire de l'humanité, son issue aura des conséquences à l'échelle des temps géologiques, et c'est maintenant qu'il faut la mener."

Rachel Riederer, Climat. Et si la fin du monde était une bonne nouvelle ?, Courrier international (20/11/19), <https://www.courrierinternational.com/article/climat-et-si-la-fin-du-monde-etait-une-bonne-nouvelle>

À écouter

Écologie et environnement, la théorie de l'effondrement, la collapsologie, est-elle juste une fantaisie sans fondement ?

<https://www.franceculture.fr/ecologie-et-environnement/theorie-de-leffondrement-la-collapsologie-est-elle-juste-une-fantaisie-sans-fondementw>

Un amour tragique

L'événement : Mélisande, l'étrangère

Tout commence par la découverte d'une jeune femme, perdue dans la forêt, pleurant au bord d'une fontaine. C'est Mélisande. Elle est sauvage comme une bête blessée.

Ne me touchez pas ! Ne me touchez pas !

sont ses premiers mots, adressés à Golaud.

- *Qui est-ce qui vous a fait du mal ?*

- *Tous ! Tous !*

répond Mélisande.

- *Quel mal vous a-t-on fait ?*

- *Je ne veux pas le dire ! Je ne peux pas le dire !...*

- *Voyons ; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous ?*

- *Je me suis enfuie !... enfuie...*

- *D'où êtes-vous ? Où êtes-vous née ?*

- *Oh ! oh ! loin d'ici...loin...loin...*

Mélisande porte en elle une énigme. Elle vient d'ailleurs. On ne sait d'où, de quel pays. On saura seulement qu'elle a beaucoup souffert, qu'elle a vu des choses épouvantables, trop grandes pour elle, si grandes que Golaud dira ne pas oser l'interroger. Elle a fui, portant en elle une histoire dont on ne saura rien. On peut voir dans cette figure de l'exil une métaphore poétique et, bien sûr, politique. Libre au spectateur d'en saisir l'écho, puisque l'écriture fonctionne ainsi. Mais c'est aussi une donnée très concrète, posée dès la première scène. Quand la pièce commence, Mélisande est une étrangère, qui a déjà souffert, sans doute déjà aimé. C'est peut-être son mystère qui exercera sur Pelléas une sorte de fascination. Quel chemin a-t-elle parcouru pour arriver jusque- là ? Qu'a-t-elle vécu ? D'où vient-elle ? Que fuit-elle ? Des massacres, des guerres, des persécutions ? C'est une exilée. Si Mélisande n'est pas une métaphore, une femme légendaire ou une émanation romantique, elle pourrait être une de ces femmes, que nous pourrions croiser aujourd'hui, quelque part dans le monde. L'amour entre Pelléas et Mélisande n'est pas classique ni bourgeois, c'est un amour tragique, où les amants semblent reliés par la mort qui plane au-dessus d'eux. "Oh ! Toutes les étoiles tombent !" dira Pelléas, dans les bras de Mélisande. Pour Maurice Maeterlinck, l'amour, le langage amoureux, est un moyen d'élévation. Il permet de découvrir, dans ce monde qui meurt, une étincelle de possible, même si celle-ci sera fauchée.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

“Ta voix... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres”, extrait de Pelléas et Mélisande (acte 4)

Pelléas. - *Il l'embrasse brusquement.* Je t'aime...

Mélisande. *à voix basse.* - Je t'aime aussi...

Pelléas. - Oh ! Qu'as-tu dit, Mélisande. Je ne l'ai presque pas entendu !...
On a brisé la glace avec des fers rougis !... Tu dis cela d'une voix qui vient
du bout du monde !... Je ne t'ai presque pas entendue... Tu m'aimes ? -
Tu m'aimes aussi ?... Depuis quand m'aimes-tu ?

Mélisande. - Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu...

Pelléas. - Oh ! comme tu dis cela !... On dirait que ta voix a passé sur la mer
au printemps !... je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici... on dirait qu'il a plu sur
mon coeur ! Tu dis cela si franchement !... Comme un ange qu'on interroge !...
Je ne puis pas le croire, Mélisande !... Pourquoi m'aimerais-tu ? - Mais
pourquoi m'aimes-tu ? - Est-ce vrai ce que tu dis ? - Tu ne me trompes pas ?
- Tu ne mens pas un peu, pour me faire sourire ?...

Mélisande. - Non; je ne mens jamais; je ne mens qu'à ton frère...

Pelléas. - Oh ! comme tu dis cela !... Ta voix ! ta voix... Elle est plus fraîche et plus
franche que l'eau !... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres !... On dirait
de l'eau pure sur mes mains... Donne-moi, donne-moi tes mains... Oh ! tes
mains sont petites !... Je ne savais pas que tu étais si belle !... Je n'avais
jamais rien vu d'aussi beau, avant toi... J'étais inquiet, je cherchais partout
dans la maison... je cherchais partout dans la campagne... Et je ne trouvais
pas la beauté... Et maintenant je t'ai trouvée !... Je t'ai trouvée !... Je ne
crois pas qu'il y ait sur la terre une femme plus belle !... Où es-tu ? - Je ne
t'entends plus respirer...

Mélisande. - C'est que je te regarde...

Pelléas. - Pourquoi me regardes-tu si gravement ? - Nous sommes déjà dans l'ombre.
Il fait trop noir sous cet arbre. Viens dans la lumière. Nous ne pouvons pas
voir combien nous sommes heureux. Viens, viens; il nous reste si peu de temps...

Mélisande. - Non, non; restons ici... Je suis plus près de toi dans l'obscurité...

Pelléas. - Où sont tes yeux ? - Tu ne vas pas me fuir ? - Tu ne songes pas à moi
en ce moment.

Mélisande. - Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi...

Pelléas. - Tu regardais ailleurs...

Mélisande. - Je te voyais ailleurs...

Pelléas. - Tu es distraite... Qu'as-tu donc ? - Tu ne me sembles pas heureuse...

Mélisande. - Si, si; je suis heureuse, mais je suis triste...

Pelléas. - On est triste, souvent, quand on s'aime...

Mélisande. - Je pleure toujours lorsque je songe à toi...

Pelléas. - Moi aussi... moi aussi, Mélisande... Je suis tout près de toi; je pleure de joie
et cependant... (*Il l'embrasse encore.*) - Tu es étrange quand je t'embrasse
ainsi... Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...

Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte 4, scène IV

Réveil de l'âme

Un temps viendra peut-être, et bien des choses annoncent qu'il approche, un temps
viendra peut-être où nos âmes s'apercevront sans l'intermédiaire de nos sens. Il est certain
que le domaine de l'âme s'étend chaque jour davantage. Elle est bien plus près de
notre être visible et prend à tous nos actes une part bien plus grande qu'il y a deux ou trois
siècles. On dirait que nous approchons d'une période spirituelle. Il y a dans l'histoire un
certain nombre de périodes analogues, où l'âme, obéissant à des lois inconnues, remonte,
pour ainsi dire, à la surface de l'humanité et manifeste plus directement son existence
et sa puissance. Cette existence et cette puissance se révèlent de mille manières inattendues
et diverses. Il semble qu'en ces moments l'humanité ait été sur le point de soulever un peu

le lourd fardeau de la matière. Il y règne une sorte de soulagement spirituel; et les lois de la nature les plus dures et les plus inflexibles fléchissent çà et là. Les hommes sont plus près d'eux-mêmes et plus près de leurs frères; ils se regardent et s'aiment plus gravement et plus intimement. Ils comprennent plus tendrement et plus profondément, l'enfant, la femme, les animaux, les plantes et les choses. Les statues, les peintures, les écrits qu'ils nous ont laissés ne sont peut-être pas parfaits; mais je ne sais quelle puissance et quelles grâces secrètes y demeurent à jamais vivantes et captives. Il devait y avoir, dans les regards des êtres, une fraternité et des espérances mystérieuses; et l'on trouve partout, à côté des traces de la vie ordinaire, les traces ondoyantes d'une autre vie qu'on ne s'explique pas.

Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, 1896



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

Un dialogue avec l'inconnu

L'histoire : les amants, le tragique, l'inconnu

(...) La trame est extrêmement simple, ce qui frappe n'est pas tant l'histoire que l'impression de tragique qui rôde, comme si les personnages n'étaient pas maîtres de leur destin. "Voilà, voilà !... Ce n'est plus nous qui le voulons !... Tout est perdu, tout est sauvé !" dira Pelléas à Mélisande. Comme si une force invisible fabriquait l'histoire, enveloppait les personnages, pour s'abattre sur eux. L'amour défendu entre Pelléas et Mélisande, la jalousie de Golaud à en devenir fou – il surveille, surprend, interdit – tous les motifs du drame amoureux sont réunis, mais s'effectuent en dehors de toute psychologie, comme si les faits renvoyaient toujours à quelque chose de plus vaste.

"En somme, voici ce que je voudrais faire", écrit Maeterlinck en 1898, "METTRE DES GENS EN SCÈNE DANS DES CIRCONSTANCES ORDINAIRES et humainement possibles (puisqu'on sera longtemps encore obligé de ruser) mais les y mettre DE FAÇON QUE par un imperceptible déplacement de l'angle de vision habituel, APPARAISSENT CLAIREMENT LEURS RELATIONS AVEC L'INCONNU."

Monter *Pelléas et Mélisande* demande, à mon sens, une dimension esthétique forte, un geste de mise en scène faisant converger le son, la lumière, la scénographie, la vidéo, et le jeu d'acteur, comme une orchestration, pour faire surgir cet *inconnu* dont parle Maeterlinck, *l'indicible* renvoyant chacun au mystère de l'existence.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle



Pelléas et Mélisande, © Simon Gosselin

Un projet pour le théâtre, l'informulé

JE VOUDRAIS ÉTUDIER TOUT CE QUI EST INFORMULÉ DANS UNE EXISTENCE, TOUT CE QUI N'A PAS D'EXPRESSION DANS LA MORT OU DANS LA VIE, TOUT CE QUI CHERCHE UNE VOIX DANS UN COEUR. Je voudrais me pencher sur l'instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexplicées, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil, où malgré la trop puissante influence des souvenirs diurnes, il nous est donné d'entrevoir par moments une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif sur toutes les puissances inconnues de notre âme... [...] CET INCONNU PREND LE PLUS SOUVENT LA FORME DE LA MORT.

LA PRÉSENCE INFINIE, TÉNÉBREUSE, HYPOCRITEMENT ACTIVE DE LA MORT REMPLIT TOUS LES INTERSTICES DU POÈME. Au problème de l'existence il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement. Du reste, c'est une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux, simplement parce qu'ils se tiennent moins tranquilles que les plus misérables, et que tout mouvement trop brusque dans la nuit attire son attention.

Maurice Maeterlinck in *De La Princesse Maleine à La Princesse Isabelle, essai sur le théâtre de Maeterlinck*, par Paul Gorceix, in *Œuvres II, Théâtre, tome 1*, de Maurice Maeterlinck, Éditions Complexe, 1999

Extrait de *La Mort de Tintagiles...* (acte 5)

Maurice Maeterlinck écrit en 1894 *La Mort de Tintagiles*. C'est un conte cruel dans lequel la mort – annoncée dès le titre – est omniprésente. La Reine veut le jeune Tintagiles et finira par l'arracher à sa soeur Ygraine, dont la résistance, le courage et la force ne suffiront pas pour sauver l'enfant.

On entend frapper à petits coups de l'autre côté de la porte, puis la voix de Tintagiles se perçoit très faiblement, à travers les battants de fer.

Tintagiles. - Sœur Ygraine, sœur Ygraine-

Ygraine. - Tintagiles!- Quoi ? - quoi ?... Tintagiles, est-ce toi ?...

Tintagiles. -Ouvre vite, ouvre vite !... Elle est là !...

Ygraine. -Oh ! oh !... Qui ?... Tintagiles, mon petit Tintagiles... tu m'entends ?...
Qu'y a-t-il ? Qu'est-il donc arrivé ? - Tintagiles !... On ne t'a pas fait mal ? -
Où es-tu ?... es-tu là ? -

Tintagiles. -Sœur Ygraine, sœur Ygraine !... Je vais mourir si tu ne m'ouvres pas.

Ygraine. -Attends, j'essaye, attends... J'ouvre, j'ouvre...

Tintagiles. -Mais tu ne me comprends pas... Sœur Ygraine ! - Il n'y a pas de temps ! -
Elle n'a pas pu me retenir... Je l'ai frappée, frappée... j'ai couru... Vite, vite,
elle arrive !...

Ygraine. -Je viens, je viens... où est-elle ?...

Tintagiles. -Je ne vois rien - mais j'entends - Oh ! j'ai peur, sœur Ygraine, j'ai peur ! -
Vite, vite ! - Ouvre vite ! - pour l'amour du bon Dieu, sœur Ygraine !

Ygraine. *tâtant anxieusement la porte.*-Je suis sûre de trouver... attends un peu...
une minute... un moment...

Tintagiles. -Je ne peux plus, sœur Ygraine... Elle souffle derrière moi-

Ygraine. -Ce n'est rien, Tintagiles, mon petit Tintagiles, n'aie pas peur... c'est que je
n'y vois pas...

Tintagiles. -Mais si; je vois bien ta lumière... Il fait clair près de toi, sœur Ygraine...
Ici, je n'y vois plus...

Ygraine. -Tu me vois, Tintagiles ? Où est-ce que l'on voit ? Il n'y a pas de fente...

Tintagiles. -Si, si, il y en a une, mais elle est si petite !...

Ygraine. -De quel côté ? ici ? - dis, dis... c'est peut-être par là ?

Tintagiles. -Ici, ici... Tu n'entends pas ? Je frappe-

Ygraine. -Ici ?

Tintagiles. -Plus haut- Mais elle est si petite !... On ne peut pas y passer une aiguille !...

Ygraine. -N'aie pas peur, je suis là -

Tintagiles. -Oh ! j'entends, sœur Ygraine !... Tire ! tire ! Il faut tirer ! Elle arrive !...
si tu pouvais ouvrir un peu... un petit peu- car je suis si petit !...

Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, Actes Sud, coll. "Babel", acte 5

À écouter

Podcast de France culture : *La Mort de Tintagiles* de Maurice Maeterlinck

Précédé de *Pour un tombeau d'Anatole* de Stéphane Mallarmé

D'après la mise en scène de Denis Podalydès, de la Comédie Française

www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/cycle-maurice-maeterlinck-12-la-mort-de-tintagiles

Un tragique quotidien

L'écriture : la pièce et l'opéra, le silence

On sait que Debussy a fait de la pièce *Pelléas et Mélisande* un opéra, ce qui en fit même oublier son auteur. C'est encore le cas aujourd'hui, l'opéra est énormément monté, la pièce ne l'est pas. En entendant le titre de la pièce, on se réfère souvent à l'opéra, pensant parfois tenir l'original. Il y a même cette idée reçue que l'opéra serait comme le perfectionnement de la pièce.

Rappelons que l'œuvre de Debussy est avant tout une lecture de la pièce, voire une adaptation. Debussy a coupé plusieurs scènes essentielles (la partie la plus métaphorique de l'œuvre), resserrant ainsi l'attention sur le trio amoureux. Il s'agit donc, en réalité, de deux œuvres différentes.

Dans l'opéra, la partie instrumentale est très belle. Debussy semble faire entendre, par la musique, les battements de cœur, ou les accélérations internes des personnages. Le parlé-chanté voulu par Debussy, mêlé à la partition instrumentale, fait surgir tout le lyrisme de l'écriture de Maeterlinck, on pourrait même dire qu'il l'amplifie.

Aborder le texte "nu", c'est-à-dire le texte originel et théâtral, est une autre démarche. Quand on lit la pièce, on découvre une écriture étonnamment simple et concrète. Elle n'est pas aussi lyrique et romantique que l'opéra, le ton n'y est pas si précieux. Le simple fait que la parole soit musicale recouvre une dimension de l'œuvre de Maeterlinck qui me paraît fondamentale, à savoir la part du silence. Chez Maeterlinck, tout se révèle dans le silence, la parole n'est intéressante qu'en ce qu'elle fait entendre les silences sous-jacents. Maeterlinck a dédié tout un chapitre au silence - qu'il relie au thème de l'amour, dans *Le Trésor des humbles*, sorte de manifeste de son théâtre, où il écrit : "La parole est du temps, le silence de l'éternité".

La beauté de l'écriture tient à sa simplicité, et à sa façon d'être en suspension permanente, comme pour laisser la place à ce qui n'est pas dit, laisser résonner ce qui vient d'être dit. Le cœur de l'écriture de Maeterlinck, c'est l'invisible. Ses points de suspension sont comme des abîmes, ils laissent entendre. Ce n'est pas le personnage qui laisse entendre (nous ne sommes pas dans une écriture du *sous-entendu*), c'est tout le paysage que chaque être porte en lui qui déborde et se déploie dans le silence. Ce sont les pensées non dites qui ont soudain leur vie propre, qui circulent entre les êtres, les corps, dans l'espace. Cette dimension est essentielle dans la pièce. Il faut, pour l'éclairer, la présence des acteurs, les modulations de leurs voix parlées pour, comme dans la vie, faire sentir ce qui se dit au-delà des mots, inscrire la parole dans le temps de la vie pour sentir, à partir de là, tous les silences qu'elle enveloppe.

Maurice Maeterlinck qualifiait son écriture de "tragique quotidien", j'aime beaucoup cette expression, pour ce qu'elle a de paradoxal. Elle nous rappelle qu'il y a besoin de l'ordinaire pour faire surgir la dimension tragique. De la même manière, le travail avec les acteurs devra tenir compte de ce paradoxe, ou de cette conjonction : contenir la dimension spirituelle et poétique du texte tout en restant prosaïque.

L'écriture de Maeterlinck est entre ciel et terre. Si elle est incarnée avec ce sens-là, le spectateur ne pourra qu'entrer lui aussi dans cette écoute. C'est une expérience qui lui est proposée, comme un voyage, dans le tragique de la vie. Non parce que les événements vont s'avérer tragiques en eux-mêmes mais parce que, sous chaque phrase, semble s'exprimer, à l'insu de ceux qui les disent, toute la profondeur de leur vie, tout le tragique de l'existence (si l'on veut bien l'entendre, le voir ou le sentir). Je pense à cette phrase de Maeterlinck, qui résume à elle seule toute la force de son théâtre : "Faut-il absolument hurler comme les Atrides pour qu'un Dieu se montre en notre vie et ne vient-il jamais s'asseoir sous l'immobilité de notre lampe ?"

Dès lors, le travail sur les paysages intérieurs (que j'ai toujours mené avec les acteurs), inscrivant les situations de la vie dans l'ici et maintenant, sera plus que jamais nécessaire pour aborder cette œuvre.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle.



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

“Faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le seul fait de vivre”

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n’est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n’est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s’agit plus ici de la lutte déterminée d’un être contre un être, de la lutte d’un désir contre un autre désir ou de l’éternel combat de la passion et du devoir. Il s’agirait plutôt de faire voir ce qu’il y a d’étonnant dans le fait seul de vivre. Il s’agirait plutôt de faire voir l’existence d’une âme en elle-même, au milieu d’une immensité qui n’est jamais inactive. Il s’agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l’être et de sa destinée. Il s’agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d’un être qui s’approche ou s’éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. Il s’agirait encore de nous montrer et de nous faire entendre mille choses analogues que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant. (...) Faut-il absolument hurler comme les Atrides pour qu’un Dieu éternel se montre en notre vie et ne vient-il jamais s’asseoir sous l’immobilité de notre lampe ?

Maurice Maeterlinck, “Le tragique quotidien”, *Le Trésor des humbles*, 1896.

Dramaturgie de l’invisible

C’est au tournant des XIX^e et XX^e siècles que la forme dramatique entre en contradiction avec de nouveaux contenus représentatifs, entraînant ce que Peter Szondi a pu appeler la “crise du drame” : dans la boîte à illusion, la sphère du conflit intersubjectif qui est propre au drame se voit ainsi perturbée de l’intérieur, que ce soit avec la dramaturgie analytique d’Ibsen, la mise en crise de la communication et du dialogue chez Tchekhov, la tentation d’une dramaturgie subjective chez Strindberg, ou encore la nécessité de représenter les forces sociales (Hauptmann)... Ou encore, chez Maeterlinck, la présence de la mort et la nécessité symboliste de représenter d’autres “dimensions”, celle de l’informulé, de l’inconscient, des puissances inconnues de l’âme et du monde (...).

Il s’agit, chez Maeterlinck, de faire de la scène le lieu où peuvent être ressentis “le chant mystérieux de l’infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l’éternité qui gronde à l’horizon, la destinée ou la fatalité qu’on aperçoit intérieurement sans que l’on puisse dire

à quels signes on le reconnaît", comme il l'écrit dans *Le Trésor des humbles* (1896). Et il apparaît nécessaire que "la marche du temps et bien d'autres marches plus secrètes deviennent enfin visibles" afin d'"atteindre des fibres plus profondes que le coup de poignard des drames ordinaires. (...) N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre ?". Dramaturgie de l'invisible, ouverture sur l'étrangeté de l'âme (et du cosmos), et non représentation pseudo-objective des conflits interpersonnels pour leur intérêt propre, dramaturgie de la situation et non plus à proprement parler de l'action, le "tragique quotidien" que revendique Maeterlinck dans ses pièces (*Intérieur, Les Aveugles...*) et la notion a priori paradoxale de "drame statique" décalent radicalement les enjeux et les principes de la représentation dramatique traditionnelle. (...) Du primat de l'action aux conceptions purement mimétiques du dialogue et de la temporalité, tous les fondements de la représentation dramatique sont mis en crise dès lors qu'il s'agit de faire de la scène le lieu de l'expérience d'autres catégories de la perception et d'autres aspects du réel.

Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, coll. Folio Essais. 2007.

2^e partie



Le travail de mise en scène

À voir

Julie Duclos, conférence de presse autour de *Pelléas et Mélisande*,
entretien avec Laurent Goumarre, Festival d'Avignon 2019
[https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pelleas-et-Melisande-26352/
videos/media/Julie-Duclos-pour-Pelleas-et-Melisande-73e-Festival-d-Avignon](https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Pelleas-et-Melisande-26352/videos/media/Julie-Duclos-pour-Pelleas-et-Melisande-73e-Festival-d-Avignon)

L'espace



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

Scénographie, cadrages, invisible

Où sommes-nous, véritablement ? Tout se passe dans un château, reposant sur des eaux mortes, entouré de forêts où l'on ne voit jamais le soleil, de grottes où l'on croise des vieillards endormis, frappés par la famine. C'est un monde en ruine, entouré par la mort. Le château sent la mort, littéralement, ses fondations sont au bord de craquer. La pièce s'ouvre d'ailleurs sur cette impuissance : "Nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci (...) versez toute l'eau du déluge, vous n'en viendrez jamais à bout...".

La question des lieux est capitale dans la pièce. Maeterlinck nous fait passer en un instant (comme au cinéma) de la chambre d'un château à une fontaine dans la forêt, à une grotte, ou dans des souterrains. L'histoire de Pelléas et de Mélisande, jusqu'à sa fin tragique, s'inscrit dans ce monde-là, comme si le destin des personnages était inséparable des lieux dans lesquels ils évoluent. Dès lors, comment suivre ce mouvement, passer de lieu en lieu, sans pour autant tout représenter ?

Le travail sur la scénographie a été important pour concevoir un espace qui puisse être à la fois concret et métaphorique. Dans la pièce, il est sans cesse question de hauteurs et de vide. Nous avons imaginé une structure à un étage, à l'intérieur de laquelle des panneaux coulissants rappellent les mouvements de travelling du cinéma, donnant la possibilité de changer de plan ou de transformer les espaces à vue.

Cette structure sera située en fond de scène, comme un arrière-plan, celui du château, dont on aperçoit les pièces, à l'étage. Le rez-de-chaussée, c'est l'espace des soubassements, du labyrinthe, la part cachée, moite et dangereuse. Une boîte située au rez-de-chaussée agira comme un trompe-l'œil, pouvant se mêler à cette sombre atmosphère ou tantôt faire apparaître une chambre. Comme dans les photographies de Gregory Crewdson, où l'on ne sait plus la différence entre l'intérieur et l'extérieur. Cette boîte pourra avancer jusqu'à l'avant-scène, permettant des effets de gros plan. La mobilité du décor doit nous permettre l'alternance entre l'intérieur et l'extérieur, entre le plan large et le gros plan. Il y aura également un tulle noir de la taille de la structure (12 mètres sur 6), permettant des transparences et des projections d'images en grand, comme au cinéma, ou en cinémascope. Avec Hélène Jourdan, la scénographe, nous avons cherché à ce que l'espace regorge de possibilités, puisse jouer de ce qui est caché, ou révélé, car le monde de Maeterlinck est ainsi fait, empli de non-dits, il y règne un mystère permanent.

Ce sera au travail de l'espace, mais aussi du son, de la vidéo et de la lumière, de faire ressentir ce qui n'est pas dit, ou ce qui se dit au-delà des mots, d'accompagner le monde intérieur des personnages. L'œuvre est une invitation à nous connecter à tout ce qui est de l'ordre de l'invisible. La vidéo peut d'ailleurs permettre cette expérience, en allant capter l'infiniment petit (un geste, un regard), suspendre le temps, le précipiter ou le ralentir, comme pour saisir les infimes mouvements d'une âme.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle

Sources d'inspiration

Comme sources d'inspiration pour la construction de son spectacle et en particulier de sa scénographie, Julie Duclos évoque le photographe américain Gregory Crewdson et certains films du cinéaste russe Andreï Tarkovski, notamment *Stalker*.

Gregory Crewdson (né le 26 septembre 1962 à Brooklyn, New York).

Il réalise des tableaux photographiques de grand format sur l'envers du rêve américain.



Gregory Crewdson, photographie issue de la série *Twilight* 1998-2002



Gregory Crewdson, photographie issue de la série *Beneath the Roses* (2003-2008)

Stalker, réalisé par Andreï Tarkovski (1979), se déroule dans un lieu indéterminé. La "Zone" est une région mystérieuse, dangereuse, où seuls les *Stalkers*, des passeurs, osent s'aventurer. L'un d'eux tente d'emmener un écrivain et un professeur de physique à l'intérieur jusqu'à une chambre où leurs désirs les plus chers pourront être exaucés.



Stalker, réalisé par Andreï Tarkovski, 1979

Entre théâtre et cinéma

Qu'est ce qu'on voit? Extrait de *Pelléas et Mélisande* (acte 3)

- Golaud** – Mais que font-ils ? – Il faut qu'ils fassent quelque chose...
- Yniold** – Ils regardent la lumière.
- Golaud** – Tous les deux ?
- Yniold** – Oui, petit-père.
- Golaud** – Ils ne disent rien ?
- Yniold** – Non, petit-père; ils ne ferment pas les yeux.
- Golaud** – Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ?
- Yniold** – Non, petit-père; ils ne bougent pas.
- Golaud** – Ils sont assis ?
- Yniold** – Non, petit-père; ils sont debout contre le mur.
- Golaud** – Ils ne font pas de gestes ? – Ils ne se regardent pas ? Ils ne font pas de signes ?...
- Yniold** – Non, petit-père. – Oh ! oh ! petit-père, ils ne ferment jamais les yeux...
J'ai terriblement peur...

Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte 3 scène V

Les images : cinéma, fiction et réalité

Acte trois, scène cinq. Le père et le fils sont tapis dans l'ombre. L'enfant regarde vers le château, assis sur les épaules de son père, il doit dire ce qu'il voit. Golaud veut savoir, insiste, Yniold fait ce qu'il peut, avec ses mots. Et nous, spectateurs, que voyons-nous ? Peut-être pourrait-il y avoir une pièce à l'étage, ouverte, où l'on pourrait voir Pelléas et Mélisande, l'un et l'autre *debout contre le mur*, comme le décrit Yniold. Mais alors, que saisissons-nous, simultanément, au-delà des mots de l'enfant ? Ou bien au contraire, que nous apprendrait l'enfant et que nous ne pourrions voir, si cette pièce était fermée, ou hors-champ ? Et que peut la caméra dans tout cela, la seule à pouvoir traverser les murs et faire des gros plans. Faut-il filmer l'enfant qui regarde ? Faut-il révéler ce qui est caché ? Qu'est-ce qui fait si *peur*, est-ce la nature du son venant soudain donner à la scène une dimension inquiétante ? Est-ce la lumière qui rend les corps présents et absents en même temps ? Est-ce tout cela à la fois ?

La pièce, ellipsée en permanence, nous donne parfois l'impression que nous sommes du côté de la coulisse. Les grands événements sont souvent omis, cachés, ou oubliés. Ces "trous" dans le temps et la fiction sont comme une invitation - un défi lancé - à la mise en scène. Que se trame-t-il dans ces espaces aveugles, entre les scènes, qu'arrive-t-il ou qu'est-il arrivé ? Si l'écriture est porteuse d'images, elle nous invite aussi à déplier les nôtres, dans les vides, les silences, les suspensions. Les interstices. Non pour les remplir, mais pour élargir le champ, imaginer ce qui déborde des frontières du texte, de même que les suspensions dans l'écriture nous rappellent en permanence qu'il y a autre chose – un monde entier – entre les mots. La mise en scène, par l'alternance du théâtre et du cinéma (ou sa coexistence), viendra alors révéler cette part enfouie, la déterrer, comme une pelote que l'on déroulerait pour voir jusqu'où elle va.

La part du cinéma sera, une nouvelle fois, importante. Il y aura des scènes pré-enregistrées, filmées avec une équipe de cinéma, dans la forêt. D'autres scènes seront filmées en direct par le vidéaste, sur le plateau, jouant du trouble entre l'image en direct et le tournage, entre les espaces réels et les espaces fictifs. Il me paraît nécessaire de continuer ce travail, mené depuis l'origine, de brouillage entre la réalité et la fiction, de jeu avec les frontières. Ne jamais nier l'appareillage technique, qui vient rappeler que nous sommes au théâtre, que tout est faux, pour en quelque sorte croire à nouveau à la fiction.

Ce spectacle m'apparaît comme une synthèse des précédents, non par une volonté particulière de metteuse en scène, mais parce que la pièce *Pelléas et Mélisande* le permet. C'est pour moi comme l'évidence d'une rencontre. Pour faire entendre cette œuvre dans toute sa force et sa puissance, il y a besoin de grands acteurs, capables de se mesurer à cette langue, concrète et poétique. La direction d'acteurs sera primordiale, comme elle l'a toujours été dans mon travail. C'est-à-dire l'enjeu de la vérité et de l'incarnation, et à partir de là, du temps réel. Sortir les personnages de la littérature, pour qu'ils existent dans le temps de notre vie. Que tout cela puisse paraître improvisé. Et, en même temps, il faudra la précision d'une machinerie théâtrale, proposer une dimension technique et esthétique forte pour que la poésie émerge de l'ordinaire, tel un décolllement ou une opération alchimique, pour atteindre le cœur des spectateurs.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle



Pelléas et Mélisande © Simon Gosselin

Le monologue intérieur

Comme source d'inspiration dans son travail avec les acteurs, Julie Duclos cite régulièrement sa rencontre avec le metteur en scène polonais Krystian Lupa. Il a développé une approche singulière de la direction d'acteurs. L'une des notions-clés de son travail est le monologue intérieur...

Le monologue intérieur est une méthode que nous utilisons dans la première phase de notre confrontation avec le personnage, lorsque ce dernier est en train de se créer avec son imaginaire, à travers tout ce qui apparaît lors de notre contact avec le texte, tout ce qui est difficile à percevoir et à exprimer. Lorsqu'on a un premier contact avec le personnage décrit par un auteur, ce qui est essentiel, c'est ce qui n'est pas exprimé. L'acteur ressent un personnage comme un corps, comme un songe, parfois il le ressent sous la forme d'une musique, d'un rire, parfois il éveille un événement de son passé, parfois il ressent ce personnage comme quelqu'un qu'il connaît, un ami, mais en aucun cas, il ne va se mouvoir comme cet ami. Lorsque je perçois le texte de cette façon, c'est comme si je comprenais mieux cet ami de mon passé à travers le théâtre, comme si je ressentais sa présence en moi, son énergie et tout ce dont je ne me suis pas forcément rendu compte lorsque j'étais en contact avec lui. Les premières improvisations, celles à travers lesquelles nous cherchons les personnages et le sens de l'événement, peuvent concerner la scène que nous devons travailler, ou bien quelque chose à côté de la scène qui se passe simultanément dans un autre espace, ou bien qui s'est passé la veille. Quelque chose doit éveiller notre contact

avec la matière scénique. Chaque acteur écrit un ou plusieurs monologues intérieurs, et nous pouvons considérer l'ensemble de ces monologues comme un torrent d'événements psychiques.

Écrire un monologue, c'est expérimenter à la fois un chemin et une technique de l'inspiration, c'est comme entrer dans un jardin et décrire ce que nous voyons. Écrire le monologue est aussi un entraînement pour le corps du personnage. Un acteur sait qu'il ne pourra pas écrire un bon monologue et s'identifier corporellement à son personnage s'il ne se met pas à le tâter à l'intérieur de lui-même, s'il ne se met pas à arpenter la pièce avec les pas du personnage.

Krystian Lupa : *Entretiens avec Jean-Pierre Thibaudat*, avec la collaboration de Béatrice Picon-Vallin, Ewa Pawlikowska, Michel Lisowski, Actes-Sud Papiers, collection "Mettre en scène", 2004

Julie Duclos et la compagnie l'In-Quarto

De l'écriture de plateau aux textes contemporains et classiques

Mes trois premiers projets sont indissociables d'une bande d'acteurs rencontrés au Conservatoire avec qui j'ai inventé mes outils de recherche, ma façon de travailler et de mettre en scène. Partir d'un thème, d'un film ou d'un texte non théâtral, c'était s'aventurer dans un processus où, par le biais des improvisations, allait naître une écriture qui nous soit propre. De cette recherche sont nés mes trois premiers spectacles : *Fragments d'un discours amoureux* d'après Roland Barthes, *Masculin / Féminin* et *Nos Serments*, très librement inspiré par le film *La Maman et la Putain* de Jean Eustache. Au centre de ces spectacles, il y avait l'enjeu d'inventer ma propre dramaturgie, et mes outils pour la direction d'acteurs.

J'ai ensuite monté *MayDay* de Dorothee Zumstein, une pièce inspirée d'un fait divers, sur l'enfance, la mémoire, une remontée dans le temps à travers plusieurs générations de femmes. Au-delà du sujet, j'avais été frappée par la structure du texte, très fragmentée, qui rejoignait ma manière de fabriquer le théâtre, de l'écrire. Le fragment, le collage, le montage, ont toujours été très présents dans mon travail. Avec ce projet, je m'attaquais pour la première fois à une pièce déjà existante. Quand on improvise avec les acteurs, l'écriture se fabrique au fur et à mesure que les choses s'inventent, les répétitions mènent à l'écriture. En présence d'une œuvre, le processus est différent, l'écriture est là et propose un rêve, appelle des visions. C'est presque le mouvement inverse. C'est à cette occasion que j'ai rencontré mes collaborateurs techniques, créateurs son, vidéo, lumières et décors. Déplier les images du texte de Dorothee Zumstein a produit une sorte de tournant esthétique dans mon travail. C'était très stimulant : un nouveau langage s'inventait, on élargissait, par la mise en scène, le champ des possibles.

Monter *Pelléas et Mélisande* s'inscrit dans cette continuité, c'est venu comme une évidence. Je côtoie cette pièce depuis longtemps. L'écriture de Maurice Maeterlinck contient beaucoup de spiritualité. C'est ce qui m'a appelée en premier lieu, tout comme sa dimension poétique. J'y vois un défi à la mise en scène. *Pelléas et Mélisande* est un projet pour l'imaginaire. L'atmosphère d'inquiétante étrangeté qui règne dans son œuvre lui donne toute sa force. Si l'écriture a une portée métaphorique permanente, elle trouve aussi son point d'ancrage dans la réalité, elle est puissante en ce qu'elle nous plonge dans notre contemporanéité.

Julie Duclos, dossier de présentation du spectacle

À consulter

Site de la compagnie <http://in-quarto.com/>

MayDay, création 2017

MayDay est une remontée libre et sauvage dans le temps, une plongée dans la mémoire, c'est-à-dire dans une matière infinie, plus vaste que le souvenir. Tout part d'une interview : pour échapper aux fantômes de son passé, Mary Burns accepte de revenir sur les crimes qu'elle a commis dans son enfance, lorsqu'elle avait dix ans. Sa parole va faire surgir, successivement, d'autres figures féminines : Mary à 10 ans, sa mère, la mère de sa mère. Les voix et images vont s'entremêler, à ciel ouvert. Pour au final, comme au sortir d'un rêve, entrevoir la possibilité d'être, à peu près, en paix avec le présent.



MayDay © Jean-Louis Fernandez

***Nos Serments*, création 2014**

Le scénario de *Nos Serments* est né d'improvisations avec les acteurs. Le souvenir ou la trace d'un film a servi d'inspiration : *La Maman et la Putain* de Jean Eustache. Personnages et situations, avant de se déployer librement, à leur façon, ont été initialement convoqués par ceux du film. Il s'agit ici d'interroger les utopies privées, en arpentant des modèles amoureux hasardeux, embrouillés, dangereux. Il paraît que les promesses n'engagent que ceux qui croient, non ceux qui les font. Qu'en est-il des serments qu'on se fait à soi-même ?



Nos Serments © Elisabeth Carecchio

Biographies

Maurice Maeterlinck (1862-1949)

Poète, dramaturge et essayiste belge francophone, Maurice Maeterlinck se tourne très vite vers l'écriture en publiant ses premiers vers à l'âge de 19 ans. Il doit sa renommée à l'influent critique littéraire Octave Mirbeau qui publie en 1889 un article élogieux à l'égard de son premier drame, *La Princesse Maleine*. Pour le théâtre, il écrit notamment *Les Aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Monna Vanna* (1902) et *L'Oiseau Bleu* (1909). Ses pièces posent les tréteaux du théâtre symboliste et inspirent de nombreux compositeurs d'opéras aux XX^e et XXI^e siècles – dont Debussy pour *Pelléas et Mélisande* (1902). En 1911, il reçoit le Prix Nobel de littérature. Maeterlinck met à distance les conventions esthétiques et poétiques françaises. Il pense le théâtre comme un théâtre de l'âme face au destin, et dont le symbolisme serait la forme la plus poétique pour déchiffrer le monde au-delà des apparences.

Julie Duclos

Formée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Julie Duclos est devenue en quelques années une figure importante de la jeune génération de metteurs en scène français. Avec la Compagnie l'In-Quarto, qu'elle fonde en 2011, elle explore au plateau l'improvisation, le montage, la fragmentation, le rapport entre réel et fiction. Après avoir mis en scène *Fragments d'un discours amoureux* d'après Roland Barthes et *Masculin / Féminin*, elle crée au CDN de Besançon *Nos Serments* (2014), en tournée pendant trois ans en France, à la Colline-Théâtre national notamment, et à l'étranger. En 2017, elle crée *MayDay* de Dorothee Zumstein à La Colline-Théâtre national. Julie Duclos est actuellement associée au Théâtre national de Bretagne et fait partie de l'équipe pédagogique de l'école du TNB. Comédienne de théâtre et de cinéma, elle joue notamment dans *Grâce à Dieu* de François Ozon. *Pelléas et Mélisande* a été créé en juillet 2019 au Festival d'Avignon.