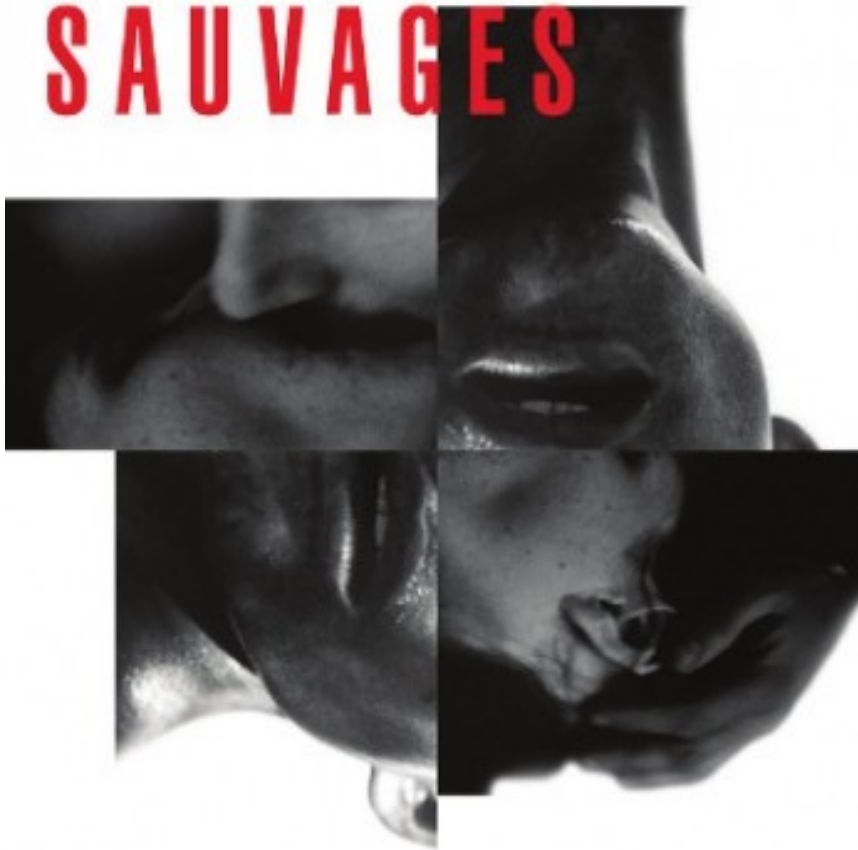


Dossier pédagogique  
Les palmiers sauvages

Théâtre de l'Europe  
direction Stéphane Braunschweig

LES PALMIERS  
SAUVAGES



N  
O  
III  
D  
O

3 – 25 juin 2016

William Faulkner  
Séverine Chavrier

Séverine Chavrier  
Laurent Papot  
Déborah Rouach

www.theatre-europe.fr

#Palmierssauvages

Berthier 17<sup>e</sup>

01 44 85 10 10  
theatre-europe.fr



## **Sommaire**

### **I-Présentation**

- 1-Le texte
- 2-L'adaptation de Séverine Chavrier

### **II-Violence et nature**

- 1-Autour des *Palmiers sauvages*, extrait de la note d'intention et du texte de William Faulkner
- 2-L'écriture américaine et la nature, extraits d'un texte de Gilles Deleuze et de *Walden ou la vie dans les bois* de Henry David Thoreau

### **III-Trajet et vagabondage**

- 1-Chez Faulkner
- 2-Dans la littérature américaine, extraits d'œuvres de Jack Kerouac

### **IV-Écritures sonores**

- 1-Le son en littérature et chez Faulkner
- 2-Le parcours de Séverine Chavrier
- 3-Le son au théâtre, extrait de *Qu'est-ce que le théâtre ?*

### **V-Parcours artistiques**

- 1-Portrait de l'artiste en jeune femme
- 2-L'autoportrait de l'écrivain

## I-Présentation

### 1-Le texte

C'est enfin le plus audacieusement expérimental des romans de Faulkner. Il est en effet constitué de deux histoires, « Les palmiers sauvages » et « Vieux Père », racontant respectivement la vie tragique des amants Harry Wilbourne et Charlotte Rittenmeyer en 1937-1938 et les aventures héroï-comiques d'un forçat, d'une femme anonyme et d'un enfant sur le Mississippi pendant la fantastique crue de 1927 ; chacune compte cinq chapitres, non numérotés, alternant régulièrement : un chapitre de « Palmiers sauvages », un chapitre de « Vieux Père », etc. Or aucun fait, aucun personnage n'est commun aux deux récits, séparés dans le présent de l'action par un écart de dix ans. Ils ne sauraient cependant être détachés l'un de l'autre : les jeux de parallélisme et de contrepoint, les correspondances *élémentales* et thématiques et les renversements ironiques sont entre eux si nombreux que l'un et l'autre ne font sens que dans leur perspective réciproque. Ce roman à double intrigue est donc une expérience nouvelle dans la carrière de son auteur, et jusqu'alors semble-t-il, dans l'histoire du roman, du moins sous cette forme systématique.

Extrait de la préface par François Pitavy de *Si je t'oublie Jérusalem*, p10, William Faulkner, traduit de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1939.

« Quand l'homme qui s'appelait Harry fit la connaissance de Charlotte Rittenmeyer, il était interne dans un hôpital de la Nouvelle-Orléans ». C'est le jour de son anniversaire. Leur rencontre est la mise à feu d'une bombe, ou plutôt elle en est déjà l'explosion. Il a vingt-sept ans, elle en a moins de vingt-cinq. Harry n'a jamais connu l'amour, s'étant voué corps et âme à ses études ; Charlotte est mariée, a deux petites filles. À sept ans, elle est tombée dans les flammes, elle en porte encore les cicatrices. Pourquoi lui-dit elle cela, à lui, dès la première fois ? Pourquoi cette intimité immédiate qui claque comme un coup de feu ? Est-ce qu'elle-même le sait ? Elle pratique la sculpture parce qu'elle aime faire « des choses qu'on peut toucher, qu'on peut prendre, des choses qui pèsent dans la main, dont on peut regarder l'envers, qui déplacent l'air et qui déplacent l'eau, et si vous les laissez tomber, c'est votre pied qui se brise et non la forme de l'objet ». Quelques jours plus tard, Charlotte Rittenmeyer quitte tout au nom de son amour pour Harry ; Harry Wilbourne interrompt son internat de médecine pour s'enfuir avec Charlotte. Ainsi commence – ligne de fuite, fuite en avant, avant-goût de la mort – une course à l'abîme qui va en quelques mois pousser le couple de La Nouvelle-Orléans à Chicago, puis « dans le Wisconsin et à nouveau à Chicago, en Utah et à San Antonio et de nouveau à La Nouvelle-Orléans », d'un chalet au bord d'un lac à une cabane perdue dans les neiges près d'une mine à demi abandonnée, jusqu'à un bungalow au bord de la mer, traversé par le bruissement du vent dans les palmiers sauvages...

La règle des amants : s'attarder quelque part mais ne jamais s'installer, ne jamais renoncer au mouvement perpétuel. La seule chose qui importe, celle à laquelle il faut tout sacrifier, c'est de se tenir ensemble dans l'amour, sans autre demeure. Charlotte et Harry ne veulent rien posséder – rien, à part leur désir dévorant l'un pour l'autre. Pour eux, le lien qui les unit doit se vivre comme un arrachement de chaque instant à tous les pièges de la respectabilité. L'un des dogmes de leur credo passionnel pourrait s'énoncer : il ne faut surtout pas que l'économie domestique... Charlotte se jette sans réserve dans l'aventure ; Harry, lui, se débat avec les démons de la norme. L'amante entraîne l'amant avec elle, à corps perdu, comme en un creuset où se consumer ensemble pour fondre le métal de l'utopie. Harry finira par apprendre (car ce voyage est aussi initiatique) qu'il n'est pour eux pas de retour possible. Et pourtant, en attendant de parvenir au point final, il faut bien vivre – il faut trouver le moyen de fournir ses conditions de subsistance à cette sauvage œuvre-vie qu'est un tel amour, alors même qu'il se veut inconditionnel, aussi absolu que la mort. Mais comment ? »

Daniel Loayza,



## 2-L'adaptation de Séverine Chavrier :

« Elle choisit un gîte pour y installer non pas nous mais l'amour ».

*Les palmiers sauvages*, William Faulkner,

### **A propos des *Palmiers sauvages***

En tant que metteuse en scène de sa propre compagnie, La Sérénade Interrompue, Séverine Chavrier travaille un théâtre ancré dans la littérature, et qui fait matière de tout: la musique, la voix, le corps, la vidéo, la scénographie. Avec cette particularité que tout se construit depuis le plateau, avec les acteurs et les musiciens.

Sa prochaine création est une plongée dans le monde singulier de William Faulkner, peintre impitoyable des mouvements de l'âme humaine. Onzième roman du grand auteur américain, *Les Palmiers sauvages* décrit la passion brutale de deux êtres en rupture de ban. Charlotte Rittenmeyer quitte son mari, ses enfants et sa vie tranquillement bourgeoise pour aimer Harry ; Harry Wilbourne interrompt son internat de médecine pour fuguer avec Charlotte. Leur amour se transforme en une descente aux enfers, avec toutes les dimensions du mythe tragique: damnation, expiation, rédemption. Charlotte meurt, Harry est enfermé. Séverine Chavrier: «Faulkner met en question l'amour absolu. Est-ce qu'à force d'aimer l'amour, on ne finit pas par oublier d'aimer l'autre? Est-ce qu'une passion vécue comme une œuvre d'art n'est pas une entreprise solitaire, vouée à l'échec?»

Personnage féminin particulièrement fascinant, l'amante «aux yeux jaunes» qui «porte de vrais

pantalons d'homme» se présente comme une artiste et s'engage dans un dévouement total à l'amour. Sa passion est sans retour. Lui écrit des romans pornographiques commerciaux, et rêve silencieusement de retrouver sa vie asexuée d'avant leur rencontre. Dans ce roman, Faulkner met en scène les deux versants de la pratique artistique: il exorcise ainsi ses peurs en montrant la trivialité du travail et la vanité des illusions financières. La réflexion sur l'art est un des moteurs de ce roman très sensuel, terrien, plein d'odeurs, de bruits, de silences. Et qui se donne comme une cavalcade dans de multiples paysages.

La metteuse en scène veut rendre sur le plateau la sensualité des éléments, la puissance de la nature traversée. Son adaptation se cale sur chacun des lieux du roman, et prend comme guide les moments de lucidité tranchante qui sont donnés à chaque personnage à un moment ou un autre. Des intuitions qui apparaissent en italique sur la page de Faulkner, et qui doivent trouver leur réalité scénique : ses moments de vérité sont comme le squelette de l'histoire.

Séverine Chavier: «Il s'agira d'inventer une langue entre ces personnages. Avec des gestes, des silences, des manières d'adresses spécifiques. Il s'agira de trouver une forme d'érotisme et de musicalité. Une recherche qui sera menée en improvisation avec les comédiens.»

*Les Palmiers sauvages* sera une histoire d'amour et de son improbabilité, couleurs qui traversaient déjà les mises en scènes précédentes de Séverine Chavier, *Épousailles et repréailles* (2010), *Série B* (2011) et *Plage ultime* (2012) au Festival d'Avignon puis au Théâtre Nanterre-Amandiers.

### **Note d'intention**

Si *Les Palmiers Sauvages* est excentré dans l'œuvre de Faulkner, l'histoire demeure faulknérienne. Elle met en jeu cette relation à soi, à autrui, au même, à l'autre, à l'étranger dont Faulkner a exploré les linéaments et les butées entre les membres d'une famille, à l'intérieur des demeures, des domaines, des foyers, voire tout au fond de la conscience de ses personnages, ou de ce qui en tient lieu.

Le roman retrace une fugue-fuite dans le monde intermédiaire où confine l'adultère et une romance de littérature de gare, l'œuvre prend une dimension mythique, chimérique: malédiction, damnation, expiation, rédemption... Vouée à l'exigeante religion de l'amour, refusant de donner la vie, captive de sa culture, Charlotte voue les amants à un angélisme mortel, à l'amour à mort. Qui se révélera être un amour de la mort. Elle ne voit pas que cette fuite en avant est un enfermement, que cette exigence quasi nietzschéenne à cultiver un art de vivre et d'aimer, dans le face à face nu de deux êtres désarmés, se révèle être un art de mourir.

Chez Faulkner, l'hyperromantisme, loin de Werther et de Bovary, devient minéral et tue la vie: à force d'aimer l'amour, on finit par perdre la trace de l'autre, par le nier, par perdre la viabilité de cet amour. L'amour comme absolu - qui ne s'abaisse à chercher les conditions de sa survie. L'amour qui laisse l'identité se confondre avec l'identification: je suis ce que je lis du devenir de l'autre...

«A propos des *Palmiers sauvages*, et note d'intention »  
dossier de présentation du spectacle réalisé par Le Théâtre Vidy-Lausanne.

Quelques extraits des *Palmiers sauvages* :

« Il pensa *Ce n'est pas le romantisme de l'amour illicite qui les attire, ce n'est pas l'idée passionnée de deux êtres maudits et condamnés, isolés et à jamais dressés contre le monde et Dieu et l'irrévocable qui attire les hommes, c'est que l'idée de l'amour illicite leur apparaît comme un défit, parce qu'elles ont un désir irrésistible (et la conviction inébranlable qu'elles peuvent y parvenir, de*

*même qu'elles croient toutes qu'elles peuvent diriger avec succès une pension de famille) de prendre l'amour illicite et de le rendre respectable, de prendre Lothari lui-même, de couper ses boucles de célibataire endurci qui les ont prises au piège et de lui donner toute l'apparence de respectabilité qu'ont les hachis de viande et les trains de banlieue du lundi ».*

*Les palmiers sauvages*, William Faulkner, traduit de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1939, p103

« - Ainsi, ce n'est pas en moi que tu crois, que tu as confiance, c'est en l'amour » Elle le regarda.  
« Je ne dis pas moi seulement, mais n'importe quel homme.

- Oui, c'est en l'amour. On dit que l'amour entre deux êtres meurt. Ce n'est pas vrai, il ne meurt pas. Tout simplement il vous quitte, il s'en va, si on n'est pas assez bon, si on n'est pas assez digne de lui. Il ne meurt pas ; ce sont les gens qui meurent. »

*Les palmiers sauvages*, William Faulkner, op. Cit., p104





## II-Nature et Violence

### 1-Autour des *Palmiers sauvages*

C'est une cavalcade venteuse dans «un vent sans horaires, sans lois, imprévisible, venant de nulle part et n'allant nulle part, comme un attelage emballé à travers une plaine déserte». Il y a une fonction topique du paysage chez Faulkner. Ni bucolique, ni idyllique, ni fantastique, fantôme mais pas fantomatique. Comment rendre sur scène ces traces ou signes d'une histoire naturelle en décomposition à l'image des paysages dont la multiplication des angles de vue ne donnera jamais qu'un aperçu tronqué?

Bruits, brises, odeurs, rivières, glycines, taillis, futaies enveloppent les protagonistes, odeurs puissantes, lumières particulières et participent de leurs fixations, de leurs pressentiments, de leurs douleurs immobiles. «Ces États-Unis d'Amérique où la civilisation naissait sous la hutte et allait mourir dans les bois», disait Tocqueville. C'est cette sensualité des éléments, puissante, qu'il faudra chercher à rendre au plateau, une des gageures de ce travail. Deleuze le souligne bien: «La nature n'est pas forme, mais processus de mise en relation: elle invente une polyphonie».

«A propos des Palmiers sauvages, et note d'intention »  
dossier de présentation du spectacle réalisé par Le Théâtre Vidy-Lausanne.

« Assis, il contemplait ce qu'il venait de faire, heureux, amusé, étonné devant l'astuce qui lui avait permis d'amener Dieu et la Nature, cette gaspilleuse ennemie de toute mathématique, féconde à l'excès, foncièrement désordonnée, illogique et sans ordre.

*Les palmiers sauvages*, William Faulkner, op. Cit., p.135

Le palmier devant la fenêtre s'agita bruyamment, et juste avant l'aube, annoncée par un grain violent, la queue du cyclone s'abattit. Pas le cyclone même, qui galopait quelque part dans le golfe du Mexique, mais la queue seulement, un mouvement de crinière en passant, poussant contre les rives dix pieds d'eaux jaunes et bourbeuses qui restèrent vingt heures sans descendre, traversant féroce le palmier sauvage et affolé qui faisait toujours le même bruit sec, passant au-dessus du toit de la cellule, si bien que pendant toute cette seconde nuit il entendit le mugissement des vagues contre le brise-lames dans l'obscurité assourdissante, et la bouée qui gargouillait maintenant entre deux beuglements ; il croyait même entendre le grondement de l'eau qui en ruisselait chaque fois qu'elle remontait à la surface entre deux grands cris étouffés, la pluie continuant de fouetter jusqu'à l'aube mais avec moins de violence maintenant, puis envahissant la plaine, poussée par le vent d'est.

*Les palmiers sauvages*, William Faulkner, op.cit., p327

### 2-L'écriture américaine et la Nature

En Amérique, l'écriture est naturellement *convulsive* : « ce ne sont que des morceaux du véritable affolement, de la chaleur, de la fumée et de l'excitation de cette époque ». [ndlr Whitman] Mais la « convulsivité », comme le précise Whitman, ne caractérise pas moins l'époque et le pays que l'écriture. Si le fragment est l'inné américain, c'est parce que l'Amérique elle-même est faite d'Etats fédérés et de peuples divers immigrants (minorités) : partout collection de fragments, hantée par la menace de la Sécession, c'est-à-dire la guerre. L'expérience de l'écrivain américain est inséparable de l'expérience américaine, même quand il ne parle pas de l'Amérique.

[...]

La loi du fragment vaut pour la Nature comme pour l'Histoire, pour la Terre comme pour la Guerre,



pour le bien comme pour le mal. Entre la Guerre et la Nature, il y a bien une cause commune : la Nature avance en procession, par sections, comme les corps d'armée. « Procession » de corbeaux, de bourdons. Mais s'il est vrai que le fragment est partout donné, de la façon la plus spontanée, nous avons vu qu'un tout ou un analogue de tout n'en devaient pas moins être conquis, et même inventés.

[...]

La littérature américaine a pour objet la mise en relation des aspects les plus divers de la géographie des États-Unis, Mississippi, Rocheuses et Prairies, et de leurs histoires, luttes, amour, évolution. Des relations en nombre de plus en plus grand, et de qualité de plus en plus fine, c'est comme le moteur de la Nature et de l'Histoire.

[...]

Des contrastes et des complémentarités, non pas donnés mais toujours nouveaux, constituent la relation des couleurs ; et Whitman a sans doute fait une des littératures les plus coloristes qui puissent exister. Des contrepoints et des répons, constamment renouvelés, inventés, constituent la relation des sons ou le chant des oiseaux, que Whitman décrit merveilleusement. La Nature n'est pas forme, mais processus de mise en relation : elle invente une polyphonie, elle n'est pas totalité mais réunion, « conclave », « assemblée plénière ». La Nature est inséparable de tous les processus de commensalité, convivialité, qui ne sont pas des données préexistantes, mais s'élaborent entre vivants hétérogènes de manière à créer un tissu de relations mouvantes, qui font que la mélodie d'une partie intervient comme motif dans la mélodie d'un autre (l'abeille et la fleur). Les relations ne sont pas intérieures à un Tout, c'est plutôt le tout qui découle des relations extérieures à tel moment, et qui varie avec elles. Partout les rapports de contrepoint sont à inventer et conditionnent l'évolution.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*,  
Chapitre « Whitman »,  
Editions de Minuit, 1993

Lorsque pour la première fois je fixai ma demeure dans les bois, c'est-à-dire commençai à y passer mes nuits aussi bien que mes jours, ce qui, par hasard, tomba le jour anniversaire de l'Indépendance, le 4 juillet 1845, ma maison, non terminée pour l'hiver, n'était qu'une simple protection contre la pluie, sans plâtrage ni cheminée, les murs en étant de planches raboteuses, passées au pinceau des intempéries, avec de larges fentes, ce qui la rendait fraîche la nuit. Les étais verticaux nouvellement taillés, la porte fraîchement rabotée et l'emplacement des fenêtres lui donnaient un air propre et aéré, surtout le matin, alors que la charpente en était saturée de rosée au point de me laisser croire que vers midi il en exsuderait quelque forme sucrée. A mon imagination elle contera au cours de la journée plus ou moins de ce caractère auroral, me rappelant certaine maison sur une montagne, que j'avais visitée l'année précédente. C'était, celle-ci, une case exposée au grand air, non plâtrée, faite pour recevoir un dieu en voyage, et où pouvait une déesse laisser sa robe traîner. Les vents qui passaient au-dessus de mon logis, étaient de ceux qui courent à la cime des monts, porteurs des accents brisés, ou des parties célestes seulement, de la musique terrestre. Le vent du matin souffle à jamais, le poème de la création est ininterrompu ; mais rares sont les oreilles qui l'entendent. L'Olympe n'est partout que la capsule de la terre.

*Walden ou la vie dans les bois*, Henry David Thoreau, p100, 1922  
traduit de l'américain par L. Fabulet, Editions Gallimard

## Trajet et vagabondage

« Mais qu'importe : la route c'est la vie. »

*Sur la route*, Jack Kerouac, 1957  
Traduit de l'américain par Josée Kamoun,  
Editions Gallimard

### 1-Chez Faulkner

Cinq chapitres, quatre lieux: de l'hôtel à l'atelier de Chicago, puis le chalet dans l'Utah et enfin le bungalow au bord de la mer, ultime paysage, ultime horizon. Tandis que Charlotte agonise, se raconte en flash-back leur histoire d'amour de bruit et de fureur. Un trajet de la vie de bohème au cabanon de plage, abandonné au seul bruit des palmiers sauvages, un trajet de la vie à la mort. On a beaucoup écrit, Deleuze notamment, sur la prescience de la circulation, du trajet dans la littérature américaine, comme si «l'âme ne s'accomplissait qu'en prenant la route». Ici c'est aussi une descente aux enfers, une précarité qui gagne, une sauvagerie, celle de la nature, du corps engrossé qui prend le dessus; un trajet particulièrement clair qui, de libérateur à l'origine, finit par la mort (de Charlotte) et l'enfermement (de Harry) et où chaque étape rature la précédente, où chaque lieu n'offre qu'un éternel bouillon de vie.

«A propos des *Palmiers sauvages*, et note d'intention »  
dossier de présentation du spectacle réalisé par Le Théâtre Vidy-Lausanne.

« Par tempérament, je suis un vagabond et un clochard. Je ne désire pas assez l'argent pour travailler afin d'en avoir. A mon sens, c'est dommage qu'il y ait autant de travail dans le monde. Une des choses les plus tristes, c'est que la seule chose qu'un homme puisse faire huit heures par jour, jour après jour, c'est travailler. On ne peut pas manger huit heures par jour ni boire huit heures par jour, ni faire l'amour huit heures par jour - tout ce que vous pouvez faire pendant huit heures, c'est travailler. Ce qui est la raison pour laquelle l'homme se rend et rend tout le monde misérable et malheureux. »

William Faulkner en 1956 dans *Paris Review. Les entretiens*, tome II,  
traduit de l'anglais par Anne Wicke.  
Christian Bourgois, éditeur 2011 pour la traduction française.

### 2-Dans la littérature américaine

*La vision du métier – ou plutôt de la vie – d'écrivain de Faulkner n'est pas sans rappeler l'auteur américain du XXème siècle Jack Kerouac (1922 – 1969). En effet, les deux hommes tracent leur écriture romanesque tel une route, métaphore d'un chemin de vie se laissant avant tout influencer par les rencontres et vibrant furieusement aux rythmes des envies. Avec eux, le vagabondage prend le sens d'une formidable aventure philosophique et humaine.*

« Rien derrière et tout devant, comme toujours sur la route. »

*Sur la route*, Jack Kerouac, 1957  
Traduit de l'américain par Josée Kamoun,  
Editions Gallimard

À midi, on avait franchi la moitié de la Floride et on roulait entre les collines plantées d'orangers vers la " queue de poêle ", vers Tallahassee et Mobile. On arriva au matin et pas question d'espérer être à la Nouvelle-Orléans avant midi. Nous étions déjà exténués. C'est lorsqu'on le traverse en autocar qu'on se rend compte de l'immensité de ce pays avec ses routes atroces s'étirant entre des villes tout aussi atroces qui se ressemblent toutes quand on les voit par la fenêtre de ces cars de malheur d'où l'on ne peut s'échapper, qui ne vont nulle part, qui s'arrêtent partout (la bonne blague du Greyhound qui stoppe à chaque station) et le pire c'est cette succession de chauffeurs frais et dispos, pétillants d'enthousiasme, qui se relaient tous les deux ou trois cents milles et exhortent les passagers à ne pas s'en faire et à prendre du bon temps. À plusieurs reprises, je me suis retourné vers ma pauvre mère endormie, cruellement crucifiée dans la nuit américaine parce que pas d'argent, pas d'espoir d'en avoir, pas de famille, rien de rien — sauf moi, le fils idiot dont tous les plans finissent par s'engluer dans les ténèbres.

*Les anges vagabonds*, Jack Kerouac, Chapitre 66, 1965  
Traduit de l'américain par Michel Deutsch,  
Editions Gallimard.

Il n'avait nulle part, c'est à dire partout, où aller, alors il roulait sa bosse sans trêve sous les étoiles.

*Sur la route*, Jack Kerouac, 1957  
Traduit de l'américain par Josée Kamoun,  
Editions Gallimard

Le hurlement des trains déchire la vallée. Les longs couchants sont rouges. Les noms magiques de la vallée se sont égrenés Manteca, Madera, tous les autres. Bientôt le crépuscule est arrivé, un crépuscule de grappes, un crépuscule de raisins noirs sur les plantations de mandariniers et les longs champs de melons, le soleil couleur des raisins pressés, tailladé de bourgogne, les champs couleur de l'amour et de tous les mystères d'Espagne. J'ai passé ma tête à la vitre, pour respirer à pleins poumons l'air parfumé. C'était le plus beau moment.

*Sur la route*, Jack Kerouac, p. 266, op.cit.

Tout au bout de la route américaine, il y a un homme et une femme qui font l'amour dans une chambre d'hôtel. Je ne voulais rien d'autre.

*Sur la route*, Jack Kerouac, p.415, op.cit.

## IV-Écritures sonores

*Le son, c'est aussi l'absence de son, c'est-à-dire le silence.*

*Qu'est-ce que le théâtre ?*  
Christian Biet, Christophe Triau

### 1 – Le son en littérature et chez Faulkner

Faulkner m'a toujours frappée par la façon dont il travaille avec le son: les cris de Benjy pendant toute la première partie dans *Le Bruit et la Fureur*, les coups de marteau de la construction du cercueil dans *Tandis que j'agonise...* Ici, le bruit du vent qui claque dans les palmiers du bord de mer...

Dans cette écoute du vent, ce silence des éléments, les personnages sont aux prises avec des paroles de conscience et de pressentiment: monologue, ressassement, obsédés jusqu'à la sourde rage que produit la faillite ou l'impuissance à dire, à signifier. Des paroles plus sonores que toutes les autres, tonitruantes dans les consciences, atteignant les autres sens, aveuglantes par la lumière de l'évidence, paralysantes et pourtant cachées, tues. Comme si à partir d'un même matériau, en l'occurrence le langage, s'écrivait et se parlait devant nous une autre langue.

Prises de conscience offerte à tous et à toutes, à un instant donné; Faulkner offre à tous ses personnages cette possibilité d'être un instant voyant, lucide, écrivain. Et comme un acteur ne fait pas autre chose qu'écrire un trajet, il me semble que c'est par la mise en lumière de ces prises de conscience (en italique dans le texte) que le travail doit commencer pour aboutir peut-être à un infini silence de surface.

«A propos des *Palmiers sauvages*, et note d'intention »  
dossier de présentation du spectacle réalisé par Le Théâtre Vidy-Lausanne.

Il y a beaucoup d'indices ou de procédés divers que l'écrivain peut tendre à travers la langue pour en faire un style. Et chaque fois qu'une langue est soumise à de tels traitements créateurs, c'est le langage tout entier qui est porté à sa limite, musique ou silence.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*,  
Chapitre « Whitman »,  
Editions de Minuit , 1993

### 2– La musique chez Séverine Chavrier

Après une hypokhâgne, Séverine Chavrier obtient une médaille d'or et un diplôme du conservatoire de Genève en piano, ainsi qu'un premier prix d'analyse musicale. Puis, Séverine Chavrier suit différents stages où elle se forme auprès de Michel Fau, Félix Prader, Christophe Rauck, Darek Blinski, Rodrigo Garcia. Elle a gardé un goût prononcé pour le mélange des genres. En tant que comédienne ou musicienne, elle multiplie les compagnonnages avec Rodolphe Burger, François Verret et Jean-Louis Martinelli, tout en dirigeant sa propre compagnie, La Sérénade Interrompue, avec laquelle elle développe une approche singulière de la mise en scène, où le théâtre dialogue avec la musique, l'image et la littérature.

Séverine Chavrier construit son expression à partir de toutes sortes de matières : le corps de ses acteurs, le son de son piano préparé, les vidéos qu'elle réalise souvent elle-même. Sans oublier la parole, une parole erratique qu'elle façonne en se plongeant dans l'univers des auteurs qu'elle affectionne.

### 3– le son au théâtre

*Jusqu'à présent, le son au théâtre a peu été théorisé. Souvent avec cet art vivant, la notion est testée sur le plateau avant d'être conceptualisée. C'est le cas pour le son. Aujourd'hui, le son a une place de plus en plus grande dans la création théâtrale, on ajoute à l'ingénieur son et au compositeur le créateur sonore. On s'éloigne progressivement de la musique d'accompagnement ou d'ambiance pour faire du son un véritable élément de création, au même titre et de la même façon que la scénographie s'éloigne du décor figuratif pour faire sens différemment, symboliquement et esthétiquement. Ainsi, dans la création contemporaine, le texte et les acteurs ne sont plus les seuls porteurs de sens, chaque élément – son, lumière, décor, etc – porte une idée, une signification pour donner plus de corps et de totalité à la création. C'est ce rapport entre son et théâtre qu'analysent Christian Biet et Christophe Triau dans *Qu'est ce que le théâtre ?* :*

La musique de scène, composée spécialement pour la pièce ou empruntée à des compositions déjà existantes, est généralement un accompagnement (spécifique, en décalage, ou parfois redondant hélas) qui fonctionne dans un rapport étroit à la mise en scène. Mais ce peut être aussi une œuvre musicale autonome qui en vient à dépasser ou à remplacer le texte au point qu'on lui attribue un nom générique.

[...]

Plus intéressants [en opposition à la musique d'accompagnement nldr] semblent les sons et la musique qui rythment la pièce [...] et rendent audibles sa structure aussi bien que ses moments clés, tout en conservant l'effet d'ambiance ou d'atmosphère, ou d'installation dans un temps et un espaces dramatique donnés. En cela, les sons structurent la mise en scène, en particulier dans les pièces fragmentaires, en établissant des liens sonores.

[...]

Le son devient alors non seulement un matériau mais une *matière* sonore, à couper, monter, modeler, travailler, mettre en boucle, distordre, selon des procédés qui ont ces dernières années souvent emprunté à des pratiques musicales comme le *sampling*.

[...]

On le voit, la musique de scène et même les bruits conçus pour la scène, et plus largement le travail du son, ne sont plus à concevoir comme des illustrations ou de pâles accompagnements. Ils permettent de plus en plus nettement de structurer à la fois les temps et les lieux en assurant une dynamique qui lie étroitement l'auditif au visible et qui, par l'installation de ce rapport, change l'un et l'autre. L'espace scénique, la parole et le geste du comédien donnent alors aux sons un déploiement particulier, tandis que l'expérience sonore crée des mondes virtuels, des univers mentaux et des espaces de sensation que l'espace pratique et le jeu du comédien ne peuvent, à eux seuls, produire. Car le travail sonore, lorsqu'il s'inscrit dans une approche globale et s'affranchit de la hiérarchisation traditionnelle d'une représentation à visée strictement dramatique, s'avère tout à fait particulier, non seulement en ce qu'il produit des émotions spécifiques, mais aussi en ce qu'il peut affecter et décaler les catégories premières de perception que sont l'espace (il est patent que des nappes sonores, pour ne citer que ce simple exemple modifient sensiblement la perception que le spectateur peut avoir de l'espace scénique, de sa profondeur et de son étendue, entre autres) et, plus encore, le temps (par dilatation, ou encore par accélération). Par son biais, il contribue singulièrement à une autre organicité de la scène, celle qui participe d'un fonctionnement « musical » au sens le plus large du terme : affaire de flux, d'intensités, d'affects différemment assignés, potentiellement disjoints de la stricte représentation d'actions et de conflits interpersonnel et de la figuration mimétique ; questions de fréquences et de modulations, le son s'articulant ainsi de manière fondamentale aux notions de temps, de rythme et de tempo.

*Qu'est-ce que le théâtre ?*

Christian Biet, Christophe Triau, 2006

Chap. Les éléments techniques et matériels du lieu scénique : *Les sons et le silence*  
Editions Gallimard

Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une « œuvre d'art totale » dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et leurs relations les uns avec les autres consisteront à se distancier mutuellement.

*Petit organon pour le théâtre*, Bertolt Brecht, p99, 1954,  
Editions de L'Arche

## V-Parcours artistiques

### 1-Portrait de l'artiste en jeune femme

En dehors d'appartenir aux personnages féminins particulièrement fascinants dont Faulkner semble connaître les vérités parfois cruelles, figure inversée de Lena Grove de «Lumière d'Août», Charlotte Rittenmeyer se présente aussi comme une artiste. Il y a dans «Les Palmiers sauvages» une évocation satirique de la bohème artistique, telle que l'avait fréquentée Faulkner pendant ses séjours à la Nouvelle-Orléans. Harry, lui, devient un auteur commercial d'histoires pornographiques. A travers ces deux figures, Faulkner exorcise quelque chose de sa propre pratique artistique. Mais que cherche-t-il à énoncer, à dénoncer dans cette sorte de bilan introspectif et rétrospectif ? Qu'une histoire d'amour vécue comme une œuvre d'art, construite, malaxée, préservée comme le travail de création est une entreprise solitaire vouée à l'échec ? Et dans le même mouvement, que le prix à payer pour créer est l'inverse d'une vie artistique, mais bien celle d'un fermier exilé en résidence dans son domaine.

La mise en scène de ce travail créateur, habité par des crises (chez Charlotte), mercantile mais disciplinée (pour Harry) devra répondre à cette question plus vaste qui engage nos pratiques: que peut-on montrer du travail artistique en dehors de son résultat final, quels signes peut-on partager sans rentrer dans un pâle fantasme d'inspiration ou de discipline, qu'est-ce qu'un plateau peut en dire ?

«A propos des *Palmiers sauvages*, et note d'intention »  
dossier de présentation du spectacle réalisé par Le Théâtre Vidy-Lausanne.

Elle porte des pantalons, dit l'agent. Je veux dire pas de ces pantalons de femme, non, mais de vrais pantalons d'homme. Je veux dire ces pantalons qui sont trop étroits pour elle exactement aux endroits où tous les hommes aiment bien les voir trop étroits, mais pas les femmes sauf si elles les portent elles-mêmes.

*Les palmiers sauvages*, p30, William Faulkner, op.cit.

## 2-Autoportrait de l'écrivain

*Dans ses écrits, Faulkner pense sa propre condition et vie d'écrivain. Non pas comme un inspiré tels les artistes romantiques du XIX<sup>ème</sup> siècle mais plutôt comme un artisan tentant d'atteindre un idéal impossible, un homme fait d'échecs, de doutes. Extraits de la préface de Si je t'oublie Jérusalem et d'entretiens avec Faulkner.*

*Si je t'oublie, Jérusalem* est aussi un roman plus *réflexif* qu'il n'y paraît. Certes, depuis le début de sa carrière de poète et de romancier, Faulkner ne cesse de poursuivre la figure de l'artiste, au faune ou en Pierrot, ou en peintre manqué. Ses premiers romans contiennent de nombreux portraits d'artistes. Mais avec Quentin Compson dans *Le Bruit et la fureur* et *Absalon, Absalon !* Ou Darl Bundren dans *Tandis que j'agonise*, les figures de l'artiste étaient devenues symboliques. Que Charlotte et Harry manifestent le retour dans l'œuvre d'artistes en tant que tels, et que ce retour s'accomplisse sur le mode parodique est le signe d'interrogations et de doutes alors récurrents sur la création artistique et sur la condition même de l'artiste.

Les milieux où se rencontrent et où vivent Harry et Charlotte à La Nouvelle-Orléans et à Chicago sont une évocation satirique de la bohème artistique, telle que Faulkner l'avait fréquentée pendant ses séjours à La Nouvelle-Orléans, notamment en 1925. Dans ce milieu, Charlotte se présente d'entrée de jeu comme une artiste. Dès sa première rencontre avec Harry, elle fait sa profession de foi artistique :

« Voilà ce que je fais, des choses qu'on peut toucher, qu'on peut prendre, des choses qui pèsent dans la main, dont on peut regarder l'envers, qui déplacent l'air et qui déplacent l'eau, et si vous les laissez tomber c'est votre pied qui se brise et non la forme de l'objet. »

Si Charlotte représente l'idéal du moi artistique, la face visionnaire du créateur, Harry en est l'aspect artisan. Devenu à Chicago professionnel de l'écriture, il pratique désormais tous les rituels de l'écrivain s'asseyant chaque jour à sa table de travail, pieds et poings liés, dit-il à McCord, par le ruban de sa machine à écrire. On peut ainsi reconnaître en Charlotte et en Harry les deux faces de l'écrivain : l'être entièrement consacré à son art, fasciné par son rêve de beauté et de perfection, aiguillonné par le démon de la création ; et l'artisan du verbe, qui doit ajouter à ses 99 % de talent la même proportion de discipline et la même de travail, le charpentier utilisant matériaux et outils à sa disposition (métaphore récurrente chez Faulkner), l'écrivain découpant et recollant ses textes, les reprenant inlassablement, pour qu'à la virgule près l'œuvre tente de coïncider idéalement avec le rêve qui l'informe – par définition inaccessible.

Extrait de la préface par François Pitavy de *Si je t'oublie Jérusalem*, p19-21, William Faulkner, traduit de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau, Gallimard, 1939.

Je pense que si je pouvais récrire toute mon œuvre, je suis persuadé que je ferais bien mieux, ce qui est l'état d'esprit le plus sain pour un artiste. C'est pour cela qu'il continue à travailler, à essayer encore; il croit chaque fois qu'il va y arriver, qu'il va réussir. Bien entendu, ce ne sera pas le cas, c'est pour cela que c'est un état d'esprit sain. S'il réussissait, s'il parvenait à faire coïncider l'œuvre et l'image, le rêve, il ne lui resterait rien d'autre à faire que se trancher la gorge, sauter de l'autre côté de ce pinacle de perfection vers le suicide. Je suis un poète raté. Peut-être tous les écrivains veulent-ils écrire d'abord de la poésie, constatent qu'ils ne le peuvent pas et essaient ensuite les nouvelles, la forme la plus exigeante après la poésie. Et, échouant à cela aussi, c'est alors qu'ils se lancent dans l'écriture de romans.



Je vivais à La Nouvelle-Orléans, je faisais tout et n'importe quoi comme travail pour gagner un peu d'argent. J'ai fait la connaissance de Sherwood Anderson. Nous nous promenions dans la ville l'après-midi et parlions aux gens. Le soir, nous nous retrouvions autour d'une bouteille ou deux, il parlait et j'écoutais. Je ne le voyais jamais avant midi. Il s'enfermait et travaillait. J'ai décidé que si c'était là la vie d'un écrivain, alors devenir écrivain était ce qu'il me fallait. J'ai donc commencé à écrire mon premier livre.

J'aime penser que le monde que j'ai créé est une sorte de clé de voûte dans l'univers; que, si petite que soit cette clé de voûte, si on la retirait, l'univers lui-même s'effondrerait.

William Faulkner en 1956 dans *Paris Review. Les entretiens*, tome II,  
traduit de l'anglais par Anne Wicke.  
Christian Bourgois, éditeur 2011 pour la traduction française.

[Pour aller plus loin sur Faulkner :](https://www.cairn.info/revue-etudes-2006-3-page-361.htm)

<https://www.cairn.info/revue-etudes-2006-3-page-361.htm>