

NEVER, NEVER, NEVER

Texte de Dorothee Zumstein

Mise en scène Marie-Christine Mazzola



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

La Charmante compagnie

Le jeudi 16 et le vendredi 17 mars à 14h30

Le samedi 18 mars à 16h

Du 11 au 15 avril 2017 à 20h30

à Gare au Théâtre

13, rue Pierre Sépard 94400 Vitry-sur-Seine

Contact réservation ou renseignement :

Anne Delaunay

Relations publiques et action culturelle

01 55 53 22 22

rp@gareautheatre.com

Du 27 mars au 1^{er} avril 2017 à 20h30

Au Théâtre-Studio

16 Rue Marcelin Berthelot, 94140 Alfortville

Contact réservation ou renseignement :

Lucille Balagny

Chargée des relations publiques et de la communication

01 43 76 86 56

lbalagny@theatre-studio.com

**Durée approximative : 1h30.
Âge conseillé à partir de 15 ans.**

NEVER, NEVER, NEVER

Texte	Dorothee Zumstein
Mise en scène	Marie-Christine Mazzola
Avec	Thibault de Montalembert, Sarah Jane Sauvegrain et Tatiana Spivakova
Assistante stagiaire à la mise en scène	Camille Protar
Scénographie	Sarah Lee Lefèvre
Lumière	Pierre Gaillardot
Création musicale	Benoît Delbecq
Costumes	Marie-Christine Mazzola
Régie générale	Milos Torbica
Régie son	Clément Hubert
Durée	1h30
Production	La Charmante compagnie

Production **la Charmante compagnie** Coproduction **Gare au Théâtre**

Avec le soutien de la **DRAC Île-de-France** – Ministère de la Culture et de la Communication, du **Fonds SACD Musique de Scène**, d'**Arcadi Île-de-France** et de la **SPEDIDAM**. Cette œuvre a bénéficié de l'aide à la production et à la diffusion du **Fonds SACD Théâtre**. Avec la participation artistique du **Jeune Théâtre National** et de **l'Ensatt**. Le spectacle est labellisé « **Rue du Conservatoire** ». Ce texte a reçu l'Aide à la création de textes dramatiques d'**ARTCENA**. Il est lauréat des **Journées de Lyon des auteurs de théâtre 2012**. **Never, never, never** est paru aux Éditions Quartett avec le soutien du **Centre National du Livre**.



Contact La Charmante compagnie
Chargée de production : Julie R'Bibo
06 88 98 67 71
prod.lacharmantecompanie@gmail.com

SOMMAIRE

I – La Pièce et ses sources

- 1- L'auteure
- 2- La fable
- 3- Extrait
- 4- Ted Hughes, Sylvia Plath et Assia Wevill : du fait divers au mythe
- 5- Le poète Ted Hughes
- 6- La poétesse Sylvia Plath
- 7- La voix des poètes dans l'écriture de Dorothee Zumstein

II – Vers le spectacle

- 1- Note de l'auteure
- 2- Du mythe au fait divers
- 3- Distorsion du temps et fantômes
- 4- La mise en scène : note d'intention
- 5- Scénographie, lumières et son
- 6- Nos inspirations
- 7- Images de la scénographie

LA PIÈCE ET SES SOURCES

L'AUTEURE



Dorothée Zumstein est auteure de théâtre et traductrice de l'anglais. Éditées chez Quartett, ses pièces s'inspirent presque toutes de faits divers ou de mythes contemporains. Outre *Mayday*, que met en scène Julie Duclos, elle a écrit *Mémoires Pyromanes* (ex *Time bomb*), *Never, never, never* (pièce lauréate de l'aide à la création du CNT et du fonds SADC, que Marie-Christine Mazzola mettra en scène cette saison) *L'Orange était l'unique lumière* et *Alias Alicia* (montée par Elizabeth Macocco en 2013 sous le titre *Opening night(s)*). Elle a également écrit *Harry et Sam* (biennale Odyssées, Laurent Fréchuret, 2008) et *Migrances* (Eric Massé, Subsistances, 2010). En 2012, elle obtient une bourse du CNL pour sa pièce *Ammonite*, présentée aux 40èmes rencontres de la Chartreuse. Outre de nombreux romans et nouvelles (Joyce Carol Oates, AM Homes, Dan Fante), elle a traduit plusieurs pièces de Shakespeare : *Le Roi Lear* et *Richard III* pour Laurent Fréchuret, *Macbeth* pour Éric Massé, *La Tempête* pour Dominique Lardenois, et *Titus Andronicus* pour Laurent Brethome. Pour ce dernier, elle vient d'achever la traduction de *Massacre à Paris*, et écrit des textes additionnels à cette pièce incomplète de Christopher Marlowe. En outre, elle travaille à l'écriture d'un opéra de chambre, *Patiente 66* avec le compositeur et pianiste Benoît Delbecq, ainsi qu'à son prochain projet, *Missing Carlotta*.

LA FABLE

Cette pièce s'inspire des vies de Ted Hughes, Sylvia Plath et Assia Wevill.

Never, never, never. C'est par cette citation du Roi Lear que répondait l'Esprit invoqué un soir de 1956 lors d'une séance de spiritisme, au poète britannique Ted Hughes et à son épouse la poétesse américaine Sylvia Plath, lesquels lui avaient demandé quel était le plus grand vers jamais écrit par un poète anglais.

Une longue nuit de 1984 – veille du jour où il va se voir décerner le titre de « *poet laureate* » – Ted reçoit tour à tour la visite de deux femmes : son épouse Sylvia, morte suicidée vingt et un ans plus tôt, et Assia, « l'autre femme », qui remplaça – ou plutôt ne remplaça pas – Sylvia et qui se tua, elle aussi, six ans plus tard, tandis que grandissait la célébrité posthume de la première.

Cette nuit-là, une porte s'ouvre sur un passé qui ne cesse de se rejouer au présent. Dans un espace originel – l'appartement londonien où Ted vécut successivement avec Sylvia, puis avec Assia – d'autres temps et d'autres lieux vont surgir : un village de pêcheurs en Espagne, une arène où a lieu un combat sanglant, une maison de campagne au sud de l'Angleterre. Tous ont été habités et sont toujours hantés par les trois protagonistes de la pièce, indissolublement liés les uns aux autres par l'amour, la mort, la poésie.

EXTRAIT

I – 23, Fitzroy Road

TED
Sylvia ?

SYLVIA
Oui, Ted.

TED
Tu es là...

SYLVIA
Comme toujours.

TED
Je passais par hasard et...

SYLVIA
C'est toi qui ne viens pas,
tu sais pourtant où me trouver.

TED
À vrai dire,
je ne passais pas par hasard
je me suis retrouvé là, au numéro 23.
et tout de suite après,
sans que m'en soit venue l'envie ou l'idée,
sur la dernière marche du perron.
À droite, près de la porte d'entrée
j'ai reconnu la plaque bleue,
avec le nom du poète irlandais.
Dans ma main, j'ai senti la clé.

SYLVIA
Tu vois ce n'est pas sorcier.

TED
Ce n'est pas une question de volonté,
tu sais bien,
ça va ça vient,
c'est une porte ouverte ou fermée.

DU FAIT DIVERS AU MYTHE

TED HUGHES, SYLVIA PLATH ET ASSIA WEVILL

Un grand oiseau –toi

*A fait irruption, ton enthousiasme pour plumage
Ton exaltation délirante. Une tension bleutée-
Cobalt fluorescent, le flamboiement d'une aura.*

Ted Hughes, *Birthday Letters*, trad. Sylvie Doizelet,
Gallimard, 2002



Ted Hughes et Sylvia Plath se rencontrent en 1956 à l'université de Cambridge. Lui est déjà un poète reconnu, elle a publié quelques écrits et obtenu une bourse prestigieuse pour aller étudier en Angleterre. Fortement marquée par la mort de son père lorsqu'elle était enfant, elle a fait une tentative de suicide trois ans plus tôt. Les deux poètes entretiennent vite une relation passionnée. Ils se marient et s'installent à Londres où la vie d'épouse et de mère de Sylvia empiète sur son activité créatrice. Après un séjour aux États-Unis, ils quittent Londres pour aller vivre dans la campagne avec leurs deux enfants. C'est alors que leur couple commence à se désagréger, et c'est là aussi que la production poétique de Sylvia semble suivre un mouvement inverse...

Une femme, Assia Wevill, a fait irruption dans leur vie. C'est la femme du poète David Wevill. Les deux couples se lient d'amitié et Assia devient rapidement la maîtresse de Ted. Leur relation provoque le désespoir de Sylvia qui quitte la maison du Devon et vient habiter avec ses enfants, à Londres, dans une demeure ayant autrefois appartenu au poète irlandais William Butler Yeats. La procédure de divorce a été entamée, Sylvia plonge dans la maladie et la dépression. Son écriture, plus intense que jamais, la maintient un temps en vie jusqu'à cet hiver 1963, où Londres devait battre des records de froid : cet hiver-là elle met fin à ses jours en s'empoisonnant au gaz.

« *Ariel* », recueil posthume, est publié par Ted Hughes après la disparition de Sylvia. Celui-ci supervisa aussi l'édition de ses « *Collected Poems* » pour laquelle elle se vit attribuée le prix Pulitzer en 1982. Son suicide fit d'elle, aux yeux de certains mouvements féministes américains, une martyre et une icône. S'il fit tout pour rendre hommage à la poétesse qu'il avait aimée, Ted Hughes souffrit, sa vie durant, du dévoilement public de leur histoire et de sa fin : quelques années plus tard, Assia Wevill se donne la mort à son tour (au gaz aussi), emportant son enfant avec elle. Le couple Ted Hughes-Sylvia Plath et son histoire tragique entrèrent dans la légende, à tel point qu'il est difficile aujourd'hui de parler de l'un sans évoquer l'autre. Quant à leurs œuvres respectives, elles sont désormais partiellement indissociables de ce que fut leur relation.

→ Pistes de réflexion :

Les couples d'artistes, une stimulation ou un frein pour la création

Alfred de Musset et George Sand, Verlaine et Rimbaud, Edouard Manet et Berthe Morissot, Rodin et Camille Claudel, Francis et Zelda Fitzgerald, Robert et Sonia Delaunay...

LE POÈTE TED HUGHES

«Il y a des blaireaux écrasés, des agneaux qui naissent la tête tranchée, des saumons monstres tapis au fond de lacs écossais opaques, qu'on ferre et qui résistent de toute leur puissance vitale. Il y a des faucons, des brochets, des renards nocturnes, bref toute une galerie de prédateurs sur lesquels règne, cynique et dérisoire, un corbeau mythique du nom de Crow. Ted Hughes n'est pas qu'un poète animalier, comme on a trop vite cru. C'est un explorateur de la cruauté qui est au fond de l'être vivant, bête ou homme. Une espèce de poète darwinien moderne ayant croisé les chemins de la fable celtique ancienne. L'héritier de Yeats l'Irlandais mais aussi du guerrier de la Somme Wilfrid Owen, essayant d'articuler ensemble la beauté, la terreur et la pitié.»¹

Ted Hughes grandit dans le Yorkshire et sa poésie est profondément liée à la vie rurale et, plus largement, à la nature. Il fait du poème un intermédiaire entre l'homme et le cosmos. À ce sujet, il a rédigé un certain nombre d'écrits théoriques qui prolongent et éclairent sa production poétique. Les philosophes (Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger, Mircea Eliade) l'inspirent autant que les poètes.

Contrairement à Sylvia Plath, il éprouve peu d'affinités pour les courants artistiques de son époque qui se centrent notamment sur la quotidienneté de la vie urbaine et suburbaine, aux dépens, selon Hughes, des données premières, primordiales. Lui veut mettre l'accent sur l'énergie élémentaire, à l'œuvre tant dans le monde que dans le corps et le psychisme humain. Par ailleurs, il s'oppose à toute pensée monothéiste, accusant le monothéisme d'avoir coupé l'homme du cosmos et d'une partie de son être et lui préférant le chamanisme qui, avec la figure archétypale du poète-prêtre-*medicine-man*, offre l'image d'une relation première entre l'homme et le monde physique. Parmi les poètes « chamaniques », Shakespeare est cité en premier par Ted Hughes qui lui a d'ailleurs consacré l'ouvrage *Shakespeare and the Goddess of complete being*.

Pour Hughes, la raison individuelle isole irrémédiablement l'homme dans un cosmos étranger aux valeurs humaines, l'homme perturbe la vie naturelle tant des animaux que des éléments. Il incombe alors au poète de dresser un constat de ce désordre et d'y remédier par son chant en racontant « la manière dont les forces de l'univers essaient de rétablir un équilibre perturbé par l'erreur humaine » (E Faas, *Ted Hughes, The Unaccommodated Universe*, 1980). Les mythes et les légendes sont fortement présents dans son écriture : ils permettraient, comme l'imagination, de réconcilier, à travers la poésie, le monde intérieur et le cosmos entre lesquels l'homme est écartelé, car « la poésie n'est pas faite de pensée ou

¹ Jacques Darras, préface à *Poèmes (1957-1984)* de Ted Hughes, traduction Valérie Rouzeau et Jacques Darras, ed. Gallimard, 2009.

de rêveries vagues. Elle est fait d'expériences qui transforment nos corps et nos esprits, momentanément ou pour de bon »² (*Winter Pollen* « Poetry in the Making »).

Peu de temps avant sa mort, Ted Hughes publie *Birthday Letters* (1998), un recueil de lettres-poèmes adressées à Sylvia et écrites après sa disparition, comme pour préserver sa présence et lui permettre de résister à l'oubli. C'est une œuvre poétique très à part au sein de sa création. Ted Hughes y est « comme dépossédé de sa force, son langage, syllabes âpres, sonorités qui coupent, violence naturelle. Ici, nous sommes face à une délicatesse qui ne lui est pas habituelle et qui risque de déconcerter les connaisseurs de sa poésie. Mais cette dépossession, pour celui qui accepte de se laisser prendre par cette parole déroutante, se révèle une force inattendue »³. « Cariatides » est un des poèmes qui ouvrent ce recueil.

Cariatides (I)

*Que portaient-elles, ces cariatides ?
De tous tes poèmes, c'était le premier que j'avais vu.
Des tous les poèmes que tu as pu écrire,
Celui que j'ai vu par les yeux d'un inconnu, sans l'aimer.
Il semblait cassant, faible, sans vie.
Un théorème disposé comme un piège, prêt.
C'est ce que j'ai vu. Et le piège n'a pas fonctionné, est resté vide.
Je suis resté indifférent. Aucun augure
Ne s'est manifesté. En ce temps là, je forçais
Tous les signes à prophétiser en ma faveur.
Et j'ai tout laissé échapper
Des visages bandés, rigides, blancs
De ces femmes. J'ai senti leur vulnérabilité :
Aluminium friable, carbonisé.
Fragiles, comme le manchon d'une lampe à gaz.
Mais je n'ai rien compris
A ce paradis de granit
Massif sans étoile, tombant, presque tombé,
qu'elles retenaient, comme sur un instantané,
De leurs cheveux.*

Ted Hughes, *Birthday Letters*, traduction Sylvie Doizelet, ed. Gallimard, 2002.

³ Sylvie Doizelet, préface à Ted Hughes, *Birthday Letters*, Gallimard, 2002.

LA POÈTESSE SYLVIA PLATH⁴

« Le monde de Sylvia Plath est enclos, il est sous cloche et il étouffe. Il bruisse de terreurs archaïques, les vieux mythes remontent et nous étranglent encore. Cette modernité, sa névrose à couper au couteau, cette vision des années 60 en plein cœur de nos interrogations actuelles la rendent toujours contemporaine. Lire Sylvia Plath provoque des malaises.

Son écriture n'est pas celle d'un poète. Ses images sont rares et parfois banales. Ses mots sont simples et faciles à traduire en surface du moins. On semble lire un récit psychanalytique, mais il se passe quelque chose. Sylvia Plath est cachée dans les marais de notre conscience. Elle dérange, elle saisit. Sa quête identitaire est son but, la poésie un moyen seulement. La force de ses textes est d'être ce miroir déformé du monde qu'elle nous tend. Mais Sylvia Plath ne cherchait rien, surtout pas à être moderne. Elle criait sa détresse, pas plus, pas moins. Sa seule et grande peur fut, comme elle le dit elle-même : « *Ce que je redoute le plus, je crois, c'est la mort de l'imagination* ».

(...)

« *C'est comme si ma vie était magiquement parcourue par deux courants électriques, l'un positif et joyeux, l'autre profondément négatif et désespéré. Cela envahit ma vie, l'inonde. Maintenant je suis submergée par le désespoir, voire l'hystérie comme si je me noyais. Comme si un hibou gigantesque était posé sur ma poitrine, ses griffes broyant et enserrant mon cœur* », écrit Sylvia Plath. Elle est morte du froid des sentiments, du froid de l'hiver. En poésie elle voulait transcrire des visions hypnotiques.

(...)

Commencés en 1962, les derniers poèmes sont ceux d'une femme seule, mais une paix étrange en émane. Enfin elle s'appartient, même en pleine misère, et elle entreprend ce qu'elle n'avait jamais osé : l'immersion en elle-même. Le deuil jamais refermé de la perte du père, la trahison de l'amant, la non-reconnaissance de son talent, tout est derrière désormais. »

⁴ Extraits de « Sylvia Plath, chronique d'une stigmatisée », Gil Pressnitzer, <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/plath/plath.html>, page consultée le 18 janvier 2017.

Le 5 février 1963, Sylvia Plath écrit son dernier poème, « Le Bord » (« The Edge »), avant de se suicider six jours plus tard, à l'âge de trente ans. C'est une sorte de poème testamentaire.

Le Bord

*La femme s'est accomplie
son corps mort*

*porte le sourire de l'accomplissement
l'illusion d'une obligation grecque
coule dans les rouleaux de sa toge*

*Ses nus
pieds semblent vouloir dire :
Nous sommes arrivés si loin, tout est fini.*

*Chaque enfant mort est enroulé, un serpent blanc,
Près de chacun une cruche de lait
maintenant vide.*

*Elle les a repliés contre son corps
comme des pétales
d'une rose refermée quand le jardin
se fige et que les parfums saignent
des douces, profondes, gorges de la fleur de la nuit.*

*La lune n'a pas à s'en désoler,
fixant le tout de sa cagoule d'os.
Elle a tant l'habitude de cela.
Sa noirceur crépite et se traîne.*

Sylvia Plath, *Ariel*, trad. Valérie Rouzeau, ed. Gallimard, 2009.

LES VOIX DES POÈTES DANS L'ÉCRITURE DE DOROTHÉE ZUMSTEIN

Shakespeare, *Le Roi Lear*, Acte V sc 3

And my poor fool is hanged. No, no, no life?

Why should a dog, a horse, a rat have life,

And thou no breath at all? Thou'lt come no more.

Never, never, never, never, never.

Pray you, undo this button. Thank you, sir.

Do you see this? Look on her. Look, her lips.

Look there, look there.

Et mon pauvre fou est pendu. Plus de vie ? Du tout... du tout... ?

Pourquoi un chien, un cheval, un rat vivraient-ils

Quand tu n'as plus un souffle... ? Tu ne reviendras plus,

Jamais, jamais, jamais.

Défaites ce bouton, je vous prie... Merci, monsieur.

Vous voyez ça... regardez-la... Regardez, ses lèvres...

Regardez ici... et là... regardez.

Traduction de Dorothée Zumstein 2007-2008 pour la mise en scène de Laurent Fréchuret au Théâtre de Sartrouville.

La réplique du *Roi Lear* a donné son titre à la pièce de Dorothée Zumstein, inspirée, comme l'étaient sans doute les deux personnages-poètes de son roman, par les grands textes de la littérature anglo-saxonne. Les références poétiques dans l'écriture de **Never Never Never** se fondent alors les unes dans les autres en une mise en abîme des voix : l'auteure est inévitablement nourrie des poèmes de Ted Hughes et de Sylvia Plath, eux-mêmes habités par les écrits de William Butler Yeats, Taylor Coleridge, William Shakespeare, mais aussi Federico Garcia Lorca, Pablo Neruda... Ainsi ces autres voix poétiques s'insinuent-elles, chacune à leur manière, entre les lignes de Dorothée Zumstein en se mêlant à celles de Ted et de Sylvia.

VERS LE SPECTACLE

1- NOTE DE L'AUTEURE

« Très vite m'est apparue la structure de la pièce. Trois mouvements (comme pour une composition musicale). Trois lieux. Trois actes. Le premier acte a pour titre *23 Fitzroy Road*. C'est la dernière adresse de Sylvia Plath, l'appartement de Londres où elle s'est donné la mort. Ce lieu a également été habité par Assia, après la mort de Plath. J'imagine un temps où ces personnages l'habitent toujours, à travers une suite de dialogues oniriques, conçus comme des variations. En 1984, alors que Ted Hughes est sur le point d'être fait « poète laureate », il reçoit successivement la visite des deux femmes. Le lieu de leur dialogue est le *23 Fitzroy Road*... Dans ce premier mouvement, il est fait allusion à l'Espagne. D'abord au voyage de noces de Ted et Sylvia, en 1956, puis à un voyage secret qu'il a effectué avec Assia à l'automne 1962, peu avant le suicide de Sylvia. Le second acte aura pour titre (*S*)*pain*. Il revient sur ces deux voyages.

Le troisième acte s'appelle « Non-lieu ». Non-lieu désigne d'abord un lieu dont les contours se délitent (synthèse des différents endroits où les deux femmes ont vécu tour à tour, et impossibilité pour Ted et Assia de vivre réellement où que ce soit ensemble après le suicide de Sylvia). Mais le mot *non-lieu* est aussi à prendre dans son sens judiciaire : ce *non lieu* serait celui dans lequel le survivant du trio se voit, en quelque sorte, condamné à vivre... »

Dorothee Zumstein, (2012).

2- DU MYTHE AU FAIT DIVERS

À la mort de Sylvia Plath, la presse s'empare du sujet, certains courants féministes en font une icône : le fait divers est devenu un mythe. À côté du nom de Sylvia Plath se tient celui de Ted Hughes, lui le bourreau, elle la victime, et entre les deux, la femme fatale Assia Wevill. Mis sur le banc des accusés, Ted Hughes a la parole brimée. Dans ***Never, never, never***, Dorothee Zumstein place Ted, Sylvia, Assia dans un huis-clos féroce et tendre où ils revivent le déroulement de leur histoire. Elle transmet finalement le récit d'un homme qui a quitté sa femme parce qu'il est tombé amoureux d'une autre femme. La première, Sylvia, l'a marqué dans sa chair comme le rappelle l'évocation, dans la pièce de cette première rencontre où Sylvia a mordu Ted jusqu'au sang.

Never never never montre une Sylvia qui survit, qu'elle le veuille ou non, dans les pensées, et les souvenirs de Ted. Elle l'habite, comme il l'habitait. C'est cette présence obsédante de Sylvia dans l'esprit de Ted qui est donnée à sentir dans les deux premières parties, de *Fitzroy Road* à l'Espagne. Dans le dernier volet, on revient à *Fitzroy Road* où l'atmosphère générale se fait plus concrète, moins fantomatique. On y voit un homme qui s'apaise au fur et à mesure des dialogues avec ces deux femmes : on quitte le mythe, le drame, les images obsédantes pour revenir à la réalité du fait divers sur lequel Ted peut enfin s'exprimer avec sincérité.

3- DISTORSION DU TEMPS ET FANTÔMES



« D'un côté il sait qu'il continue d'être ce qu'il était, un moi qui pense et qui agit conformément à ce que la situation réclame, un moi inséré dans la vie réelle et s'adaptant à elle par un libre effort de sa volonté : voilà de quoi sa perception du présent l'assure. Mais le souvenir de ce présent, qui est également là, lui fait croire qu'il répète intégralement des choses déjà dites, qu'il revoit exactement des choses déjà vues, et le transforme ainsi en acteur qui récite un rôle. De là deux moi différents dont l'un, conscient de sa liberté, s'érige en spectateur indépendant d'une scène que l'autre jouerait d'une manière machinale. »

Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 2009, p.139.

Ted rejoue à quelques minutes d'intervalles les mêmes scènes avec Sylvia, puis avec Assia, ce qui crée rapidement une sensation de *déjà vu* et de scission du présent. L'utilisation dans la pièce d'effets empruntés au cinéma comme le *flashback* et le faux raccord permet la mise en place de temps hétéroclites (passé, présent) sur le même plan, la même scène, créant un trouble dans la perception du présent. Les scènes avec Assia sont familières et en même temps, elles perdent de leur réalité.

Le spectateur est invité à partager le point de vue de Ted, compris dans un espace/temps multiple. Ce que *Ted voit* et ce qu'il *vit* au présent coexistent au même plan et en tension permanente avec ce qu'il *pense avoir vécu*, ses souvenirs. En même temps qu'il vit l'action, il garde une distance qui lui fait remettre sans arrêt en doute la réalité de cette action. Il questionne, comme le poète Ted Hughes dans ses *Birthday Letters...* Convoque-t-il ces deux femmes, ces deux *fantômes*, ou est-il convoqué par elles ?

Il s'agit alors de créer un temps, celui du regard : inviter à l'incertitude celui qui regarde, le spectateur, pour rendre attentif au temps qui se fait, au passé qui *est*, au présent qui *devient*. Dans l'expérience sensible que le spectacle propose de faire vivre à son public, des nappes de temps suspendu coexistent, et le passé finit par se retourner vers une issue lumineuse.

→ Piste de réflexion :

Les spectres sur la scène de théâtre, passeurs entre présent et passé, espace réel et espace mental
Théâtre Nô, Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Maeterlinck, Minyana...

4- LA MISE EN SCÈNE : NOTE D'INTENTION

Un poète perd la femme aimée. Quels enfers va-t-il devoir traverser pour la retrouver ?

Sylvia Plath n'était pas simplement muse. C'est aussi l'une des voix les plus importantes de la poésie américaine contemporaine. D'où le point de départ de **Never, Never, Never**, où la perte ne s'articule plus comme un chant mais comme un dialogue : le dialogue sans cesse recommencé – et parfois interrompu par l'autre femme – du poète et de son épouse morte.

Au-delà d'une thématique poétique, il s'agit de personnages de chair et de sang. Pour entrer dans le tourbillon de leurs existences, aucun pré-savoir n'est requis. Car la qualité innovante de l'écriture théâtrale de Dorothee Zumstein tient à son architecture. La forme, toute en variations et faux raccords, provoque une sensation de vertige liée – outre à l'histoire qui nous est racontée – à la cohabitation, voire à la superposition des temps et des lieux. On « tourne » autour des personnages, et eux-mêmes tournent les uns autour des autres. D'où le sentiment d'une spirale aspirante, d'un maelström. Assia, Ted et Sylvia sont en effet comme pris dans un temps suspendu, prisonniers de l'œil du cyclone.

Il me faudra donc recréer, pour le spectateur, la sensation de vertige que m'a procurée l'expérience de la lecture de *Never*. J'envisage ainsi de jouer sur un dispositif scénique léger et modulable permettant les changements de perspective, le bouleversement du proche et du lointain. Je compte avoir recours à des effets à la frontière du fantastique : sensation de déjà-vu, répétition de motifs visuels ou sonores... Ce, afin de troubler, de « faire trembler » la perception du spectateur. Le seul repère constant sera Ted, le vivant ballotté par la présence intermittente des deux défuntes, complémentaires et incompatibles, qui apparaîtront et disparaîtront au gré des scènes et des enjeux sans que le spectateur les voie entrer ou sortir (seule concession, pourrait-on dire, à leur statut de fantômes).

Dans **Never, Never, Never**, le surnaturel côtoie le trivial. La pièce se déroule dans une sorte de quotidien décalé, où des objets banals se chargent d'une valeur onirique. Ils sont le trait d'union entre vivants et morts, sommeil et veille, réel et imaginaire, passé et présent. La cigarette et le briquet, la clé, la table et les verres qui servent autant à boire qu'à convoquer les esprits, une bouteille de sherry, la broderie inachevée d'Assia, le coquillage qui fait surgir la plage d'Espagne où il a été ramassé... autant de mises en avant d'objets du quotidien qui permettront au spectateur de reconstituer une sorte de puzzle dans l'espace et le temps – rejoignant ainsi la structure même de la pièce. Outre leurs qualités fonctionnelles, les dimensions dramatiques et oniriques de ces objets investis seront activées par les jeux subtils de la lumière et de la scénographie et les usages détournés et poétiques des interprètes.

Marie-Christine Mazzola

5 – SCÉNOGRAPHIE, LUMIÈRE ET MUSIQUE

L'apport de la scénographie, des lumières et de la musique crée cet univers singulier et *étranger* au sein duquel les acteurs incarnent la langue de Dorothee Zumstein afin qu'elle parvienne de manière sensible aux spectateurs.

L'espace scénographique construit par Sarah Lee-Lefèvre utilise trois plans principaux qui articulent les superpositions des temps et des lieux. L'espace est vide, non réaliste. Le principal mobilier présent, une table, est minimaliste, à l'image de l'univers précaire que partageront Ted Hughes et Sylvia Plath à la fin de leur vie commune. Les trois personnages tournent autour de cette table, comme ils tournent les uns autour des autres.

Les combinaisons et variations lumineuses accompagnent les changements spatio-temporels : des couleurs plus intenses sont utilisées, par exemple lorsque l'on bascule en Espagne. Le travail sur la lumière conçue par Pierre Gaillardot donne à éprouver des états de visibilité « réduite » qui font basculer la perception oculaire dans le trouble, le doute, l'incertitude et la surprise. Ces « seuils de visibilité » sollicitent les capacités perceptives du spectateur et amènent à interroger la nature du réel : quand le contour d'un visage, d'un corps ou d'un objet se dissout et resurgit à travers un détail...

Benoit Delbecq a composé une matière sonore en s'appuyant directement sur ses transcriptions prosodiques du texte de Dorothee Zumstein, comme pour injecter la pulsation de son écriture dans la bande sonore du spectacle. Entre bruitage et musique, les sons (piano, piano préparé, contrebasse et électronique) possèdent un caractère intemporel tout en portant des éléments du monde d'aujourd'hui, comme pour brouiller les pistes. Le caractère de la musique épouse finalement les effets sensitifs visés par le spectacle. Le recours aux « boucles étranges⁵ » et la répétition d'un même motif complexe provoquent en effet une sensation de trouble et de vertige liée – outre à l'histoire qui nous est racontée – à la cohabitation, voire à la superposition des temps et des lieux. D'autre part, les superpositions cycliques et décalages métriques d'une musique à la diffusion spatialisée donnent ce sentiment d'une spirale, évoqué précédemment.

→ Pistes de réflexions :

- **L'espace vide au théâtre.** cf. Peter Brook
- **Jeux sur les seuils au théâtre, troubler la perception. Effets et procédés.**

Le tulle chez Castelluci, le rythme chez Claude Régy, l'éclairage chez Fabrice Murgia...

⁵ « Le phénomène de Boucle Étrange se produit chaque fois que, à la suite d'une élévation (ou d'une descente) le long d'une échelle hiérarchique quelconque, nous nous retrouvons, à notre grande surprise, au point de départ. » **Douglas Hofstadter**

6 – NOS INSPIRATIONS

Des artistes nous inspirent dans ce travail sur le « rendre étrange » de l'objet : Jean Cocteau (*Les enfants terribles*), Orson Welles (le poison et la cuiller dans *Citizen Kane*), Alfred Hitchcock (le verre de lait de *Suspicion*) Jean Genet (le bouquet de fleurs d'un chant d'amour) et, parmi les photographes, William Eggleston, Gregory Crewdson ou Grete Stern, André Kertész, Francesca Woodman...

7 – IMAGES DE LA SCÉNOGRAPHIE

