

## L'évidence du secret

*Cahiers Renaud Barrault*, n° 115, « Agatha Christie », janvier 1988

Marie-Claire Pasquier

« Tandis que je mentais, elle chantait déjà. »  
Rilke

« Un motif psychologique est pour moi  
un objet pictural d'une totale séduction. »  
Henry James

« L'innocence et le crime, lorsqu'ils s'associent accidentellement à la souffrance mentale,  
usent du même sceau pour imprimer une empreinte visible : un sceau brisé. »  
Herman Melville

« Pourquoi me dis-tu que tu vas à Cracovie pour que je croie que tu vas à Lemberg,  
alors que je sais bien que tu vas vraiment à Cracovie ? »

(Deux voyageurs dans un train en Galicie.  
Histoire citée par Freud dans *Le Mot d'esprit*)

### Attention, danger

La scène de théâtre est le lieu du danger. C'est à propos de Nathalie Sarraute que Simone Benmussa l'a dit, elle pourrait le dire à propos des autres textes qu'elle a adaptés et mis en scène, et à propos de ses mises en scène elles-mêmes : « L'image affleure par un geste, par un imperceptible mouvement ou dans un personnage immobile, en proie à ces mouvements intérieurs, insolites, en suspens, un peu à la manière des personnages de Magritte. N'est-ce pas là le théâtre même ? Qu'est-ce que le théâtre sinon le danger ? Qu'est-ce, sinon ces ondes dangereuses qui se répercutent à l'infini ? » Comme si le lieu de la plus extrême, de la plus fervente attention était aussi le lieu où vont se libérer nos fantasmes les plus inquiétants, les moins contrôlés, comme si le lieu de la pleine lumière — la scène, que

nous dévorons de tous nos yeux — était le puits profond où vont s’accomplir nos pulsions, nos désirs. Fascination pour la scène, fascination pour « un beau crime », les deux ont-ils partie liée ? Et pourquoi faut-il que les artistes-écrivains, peintres, cinéastes, metteurs en scène — inlassablement représentent les gestes des hommes et des femmes les plus imprévisibles, les plus énigmatiques, les plus soudains, donc les plus destructeurs ? Ou alors la destruction lente, sournoise, masquée, déguisée en son contraire ? Était-ce donc cela que nous voulions voir *mis en lumière* ? Pour pouvoir, une fois les lumières éteintes, retourner à la quiétude de nos clairs-obscurs, de nos conduites molles, de nos élans inachevés ? Comme si rien ne s’était passé. « Comme si » : le mot de passe du théâtre et du jeu des enfants. Grâce à quoi le cerbère de la censure, satisfait, s’assoupit. Le temps d’une représentation.

En 1967 on créait, au Petit Odéon, les deux premières pièces de Nathalie Sarraute, *Le Silence* et *Le Mensonge*. La parole théâtrale est fortement liée à ces deux termes, le silence (Simone Benmussa parle volontiers de « goutte de silence » entre deux paroles), et le mensonge (la vérité n’est jamais donnée : il faut *l’établir*, et le théâtre prend souvent la forme d’une enquête policière, d’un procès, d’une *reconstitution* des faits). À l’occasion de son 500e numéro, *La Quinzaine littéraire* vient de republier (le 1er janvier 1988) l’article que Simone Benmussa avait écrit, en février 1967, à propos de cette création. Elle-même devait attendre neuf ans encore (1976) avant de signer sa première mise en scène : *Portrait de Dora*, d’Hélène Cixous, d’après Freud. Mais dans son article, déjà, on trouve Simone Benmussa metteur en scène. Relisons : « Comme, dans une barque, le barreur au moindre tremblement de sa main sur la barre dévie à l’horizon son cap de plusieurs kilomètres, ici un rien, un sourire, une intonation, une ironie à peine marquée vont déclencher des réactions excessives, les mots vont devenir dévastateurs. » « Au moindre tremblement de sa main » : on croirait l’entendre, aujourd’hui encore, rendre ses acteurs attentifs aux ondes concentriques que déclenche le moindre geste, le moindre retard dans une syllabe, la moindre précipitation, la moindre distraction. Nathalie Sarraute et Simone Benmussa ont, chacune de son côté, poursuivi leur chemin « avec une très grande obstination, je dirais presque un acharnement », comme dit Simone Benmussa. Mais une fidélité les unit. En 1978, Simone Benmussa réalise un film-vidéo : *Portrait d’écrivain : Nathalie Sarraute*. En 1984, elle adapte pour la scène et met en scène *Enfance* (qu’elle créa à New York en 1985 sous le titre *Childhood*). En 1985 toujours, elle met en scène *Pour un oui ou pour un non* (d’abord créé par elle à New York sous le titre *For No Good Reason*). On voit bien ce qui pouvait l’intéresser, comme metteur en scène, dans cette

pièce : « ...Cette légère oscillation qui va gagner en amplitude, comme un pendule, pour déclencher, entre ces deux hommes, de violents remous. C'est cela qui, scéniquement, construit les deux personnages : comment une intonation, adhérant normalement à un mot, va s'en détacher, se répandre sur tout un comportement. Comment, de là, une simple conversation va se transformer en débordement, va s'extérioriser en déferlement scénique <sup>1</sup> ». Enfin, en 1987, La Manufacture publie *Qui êtes-vous Nathalie Sarraute : Conversations avec Simone Benmussa*. Passionnantes discussions qui témoignent d'une double interrogation, sans cesse recommencée (avec chaque livre, avec chaque mise en scène) sur le statut de la parole, et des paroles échangées. Avec le sentiment, toujours, qu'on joue avec la poudre : « L'intonation révèle ce que les mots anodins recèlent, de là le danger. Si l'intonation démasque ce que le mot masque, si elle est bourrée de charge émotive, la déflagration est possible à tout moment. » « Sens », pour Simone Benmussa, dans sa pratique de metteur en scène, c'est à la fois signification et trajectoire. « C'est bien quelqu'un qui est visé. »

## Indices

Tout l'art d'un créateur, c'est de prendre à la lettre les métaphores, de voir que les formules toutes faites, dites sans y penser, ne sont jamais innocentes. Comme les intonations, ce sont des indices. Qu'elle porte à la scène Freud (*Portrait de Dora*), Nathalie Sarraute ou Henry James, voire George Moore (*La Vie singulière d'Albert Nobbs*), Simone Benmussa adopte elle-même cette démarche : soupçon généralisé, interrogation patiente de l'évidence *aveuglante* de l'image. Réalisation/irréalisation par l'image. Pour ce qui est du soupçon, écoutons Freud, qui avance à pas de loup : « Ces événements s'annoncent, comme une ombre, dans les rêves. Ils deviennent souvent si distincts qu'on croit les saisir d'une façon palpable, mais malgré cela, ils échappent à un éclaircissement définitif, et si l'on procède sans habileté et sans prudence particulière, on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu. » Pour ce qui est d'effectuer les métaphores, c'est Henry James qui le fait avec le plus de subtilité. On dit qu'une présence « hante » un lieu, il prend au sérieux cette idée et en fait un fantôme subtil, auquel on croit presque, ou « comme si ». Dans *The Jolly Corner*, qui pourrait servir d'apologue pour illustrer le travail de Simone Benmussa, un homme revient

---

<sup>1</sup> Extrait d'un article de Simone Benmussa sur la mise en scène de *Pour un oui ou pour un non* paru dans *Théâtre en Europe*.

après trente ans dans une maison vide et trouve la maison hantée par son propre double, celui qu'il aurait été s'il était resté sur place. Mais qui, « il » ? c'est là que la perception se brouille. Dans *Apparences (The Private Life)*, la fable imaginée, que Simone Benmussa avait traduite en images scéniques, était la suivante : un écrivain (Clare Vawdrey) est double — celui qui écrit, qu'on ne voit jamais, et celui qui se montre, et qui n'est que l'auteur. À l'inverse un mondain (Lord Mellifont) n'existe qu'en public ; en dehors de ses représentations, l'entr'acte est si total qu'il cesse d'exister. Dans *Portrait de Dora*, déjà, les acteurs étaient accompagnés de leur double sous forme d'hologrammes. Le personnage laissait sur scène une trace de sa présence, ou bien il apparaissait furtivement avant même que sa présence ne se matérialise : comme lorsqu'on évoque la présence de quelqu'un. Il y a des *degrés* de présence, disaient les images scéniques, disaient les « échos visuels ». Dans *Apparences*, une comédienne anglaise, Susannah York, jouait une comédienne anglaise, Blanche Adney. Elle devait pour cela devenir en quelque sorte son propre hologramme, « s'irréaliser en elle-même » comme disait Sartre à propos des *Bonnes*. Un personnage et son double occupent un même espace théâtral : lumineux jusqu'à la transparence, opaque jusqu'à l'énigmatique. L'écriture scénique a pour fonction de rendre *visibles* les vacillements de la perception. Comme par magie, mais la magie tient à un cheveu, à un fil invisible : à la méticuleuse précision de la scénographie.

## Une vision dissociée

Il existe un court roman d'Herman Melville, *Benito Cereno*, qui est tout entier fondé sur une mise en scène, sur un trucage du décor (comme, en un sens, le roman d'Agatha Christie *Le Vallon*). À propos de *Benito Cereno*, Michel Zérafra parlait jadis avec justesse (dans *L'Arc*, n° 41) de la prédominance d'une vision *oblique* (c'est l'un des dogmes esthétiques de James), de « cette vision interrogative qui exige de l'écrivain qu'il dissocie les choses de leur sens ». En effet, dans *Benito Cereno*, il n'est question que de *glance*, et de *glimpse* : regards furtifs qui saisissent, en instantané, une image trop brève pour être déchiffrable. C'est bien une vision de cet ordre que nous propose Simone Benmussa metteur en scène. D'où la multiplication des leurres optiques : caches sous forme de rideaux qui dévoilent tour à tour différentes strates du passé (*Retour à Florence*). Paravents mobiles qui modifient l'espace réel, et l'espace affectif (*Enfance*). Table tournante laissant voir, à tour de rôle, chacun des convives, rhodoïde où défile, sous le regard, le panorama des Alpes suisses (*Apparences*). Stores qui livrent des lamelles de

réalité (*Le Vallon*), tuiles qui laissent deviner une présence, mais comme dématérialisée par la distance (*Le Vallon*). La forme humaine se dissout dans la forme des arbres (où est le lapin ? jeu d'enfant), comme les motifs véritables se dissimulent derrière le masque du visage, et de la parole volubile. Quant aux arbres eux-mêmes, peints et repeints sur toile et sur tulle, en double épaisseur, ils perdent leur pesante matérialité, enfoncée dans la terre, pour prendre une légèreté de mirage : buée de buée... comme dans *Benito Cereno* où le brouillard sur la mer décolore toutes choses et fait du vaisseau un vaisseau-fantôme, au secret scellé sur le masque des visages et des attitudes, trahi seulement par les défaillances du capitaine, qui à tout instant manque de s'évanouir, tousse, se cache derrière un mouchoir. Michel Zérafra a écrit une fort belle phrase qui a l'air d'être un commentaire sur une mise en scène de Simone Benmussa : « Plusieurs fois la lumière, délivrée de toutes lattes de jalousie, baignera de tels paliers du récit. Il n'est guère de vraie stratégie qui ne dévoile ses secrets, et de temps à autre ne ménage une pause dans l'action. Dans *Cereno*, le secret et l'évident jouent à armes égales. » *Le secret et l'évident jouent à armes égales* : mais oui, c'est ça, c'est bien ça. Melville joue de la double lecture, Simone Benmussa, metteur en scène, joue de la lumière, du mouvement, de l'espace. Ce sont ses mots à elle, et les intonations des comédiens, placées, déplacées, décalées à peine, sont ses motifs picturaux. Trame où se tissent les stratégies du mensonge et du dévoilement, où se tissent les crimes réels ou rêvés, les rapports de domination, de séduction. Zérafra parle, à propos de *Benito Cereno* toujours, de « la facture d'un récit où théâtre et coulisses sont livrés à la vue ». Quelle coïncidence : c'est la scénographie même du *Vallon*. Caché/visible ne sont pas dans un système d'opposition, mais dans un rapport où ce qui est exposé, parfois (quand ?), se déguise. D'où la libre circulation des personnages dans un espace qui les enferme comme un aquarium (on n'est pas loin de l'image de la piscine). *Glance, glimpse* : on les voit, soudain on ne les voit plus. Mais ce n'est pas qu'ils se sont dissimulés, c'est qu'on aura fermé les yeux. Des yeux ouverts en permanence sombreraient (c'est bien le terme) dans l'hallucination. Dans l'espace théâtral, qui n'est que semi-halluciné, on entre dans un milieu où les conditions de visibilité ne sont pas celles du monde hors scène. C'est un milieu où les réfractions sont plus subtiles que dans l'eau, plus lentes que dans l'air. L'absence ne s'oppose pas à la présence, ce sont deux modalités d'apparition qui ont chacune leur densité, leur moment privilégié. Par la discontinuité des images scéniques, la cassure des rythmes (qui s'oppose à la fluidité de l'espace), l'espace second que crée la musique (découpant, en pleine scène, des plages d'action séparées, mais sans rien de visible qui les sépare : comme si, tout à

coup, les personnages s'étaient cru dans un film, comme s'ils s'étaient pris pour Fred Astaire ou Ginger Rogers), la réalité se donne et se refuse. À vue. C'est là l'un des mécanismes de la séduction. Scott Fitzgerald, avant Simone Benmussa, est l'un de ceux qui l'ont le mieux compris, lui qui (autre coïncidence) situe le crime final du *Great Gatsby* au fond d'une piscine, lui qui ponctue *Tendre est la nuit* de refrains fredonnés – *Two for tea, and me for you and you for me... Oh oh oh, other flamingoes than me...* Dans *Le Vallon*, les scènes d'interrogatoire se jouent « comme en dansant », la *detective story* rejoint la *musical comedy*. On joue avec le danger.

### « Ce qui ne bouge plus »

Un personnage, dans *Le Vallon*, a un rôle à part, c'est le détective Hercule Poirot. On s'interroge sur son identité, comme *Gatsby* sur qui circulaient les histoires les plus fantastiques. Mais surtout, par un redoublement de théâtralité, le spectateur observe Poirot spectateur, cependant qu'il décompose et recompose en signes les faux-semblants du réel. C'est un tel redoublement qu'avait déjà imaginé Simone Benmussa en ouverture au *Prince répète le Prince*<sup>2</sup> : « Rapidement, à grands traits, on dessina sur les murs intérieurs de ce vieux hangar des galeries, des balcons, des lustres, des lambris dorés, des corridors. Les spectateurs étaient peints également, assis dans les loges. On avait aussi peint les projecteurs et leurs rayons, peint les musiciens appliqués, dos voûtés sur leurs instruments, peint le rideau rouge et le mouvement de ses plis. » Et puis voilà, si ce n'était pas *Le Prince répète le Prince* qui commençait ainsi, ce pourrait être *Le Vallon*. Écoutons la phrase qui fait office des trois coups : « Le décor ainsi fixé, tout avait été rigoureusement reproduit, car cette histoire devait commencer à partir de ce qui ne bouge plus<sup>3</sup> ». Ne bougeons plus : c'est la photographie, et la fascination qu'elle exerce (voir *Blow-Up*, d'Antonioni). Mais ce peut être aussi une forme indistincte cachée derrière un buisson : y a-t-il eu meurtre ? Ce peut être un homme allongé mort au bord d'une piscine. Et le spectacle peut commencer. *À partir de ce qui ne bouge plus.*

---

<sup>2</sup> *Le Prince répète le Prince*, roman, collection *Fiction et Compagnie*, Le Seuil.

<sup>3</sup> *Id.*