

Madeleine Laïk

TRANSAT

Théâtre / Enjeux
Overt

TRANSAT

de Madeleine LAÏK

-:-:-

Création par Théâtre Ouvert le 19 avril 1983
à PARIS au JARDIN D'HIVER

Mise en Scène

Michelle MARQUAIS

Scénographie

Brigitte LAUBER

Eclairages

Michel-Charles GAFFIER

Son

Alain MARCHAL

Réalisation des décors :

Polyester

Danielle THIEULIN

Construction - installation et accessoires

Jean-Gabriel COIGNET et Jean-Luc MARTIN

Montage et animation de l'élément plafond

MANU-DECORS

Costume de Madame Sarah réalisé par

Mine BARRAL VERGEZ

Distribution

Madame Sarah Christiane COHENDY

Tommy André MARCON

- ... Mais vous aussi vous avez une marque, une petite cicatrice à la tempe ; juste au même endroit que moi !
- Vous l'avez remarqué ?
- Oui, dès que vous êtes arrivée.
- Et ça se voit beaucoup ?
- Non, c'est imperceptible. Comment vous appelez-vous ?
- Sarah, Madame Sarah. Et vous ?
- C'est comme vous voulez.
- Comme je veux ?
- Oui, chacun m'appelle comme il veut, je n'ai pas de nom fixe, ça change à chaque fois.
- A chaque client ?
- Oui, c'est ça.
- Et comment vous a-t-on nommé la dernière fois ?

VARIATIONS

Un texte. Une, deux, trois lectures. Sous l'obstiné désir d'unité du travail de la répétition, se jouent les indépendances, les libertés, les irréductibilités. Les voix ne se mêlent jamais tout à fait, elles se juxtaposent, s'affrontent, se télescopent. La représentation en est la résultante fragile, différente chaque fois, morcelée et unifiée chaque fois.

Ces "*lectures*", comme des notes en bas de pages, ou des postfaces documentaires, dans leurs méandres, n'ont pas d'autre ambition que d'être des provocations à la fabrication d'hypothèses, c'est-à-dire au rêve.

Anne Laurent

MICHELLE MARQUAIS : LA SPIRITUALISATION

Ce ne sont pas tant les enfants qui m'intéressent, que l'enfance ; la couche d'enfance chez chacun de nous, grandes personnes, et particulièrement chez les comédiens. C'est leur substance, c'est la raison pour laquelle ils font ce métier : ils veulent garder cela très exactement qui est l'inconscience du risque, donc la capacité de courir ce risque. Mais il y a d'autres composantes de l'enfance : la capacité d'agir en oubliant tout, en ne tenant pas compte du reste, quelque chose comme une non-prudence délibérée, ou la capacité de jouer, de considérer l'univers comme transformable par l'imagination des techniques magiques, donc de savoir trafiquer la réalité : la contrôler, la travestir ou la faire sauter. Les adultes qui conservent cette couche d'enfance, tout en ayant la connaissance, savent faire cela. Et c'est cela qui m'intéresse. Et puis, je ne supporte pas bien les catégories, donc

pas non plus celles de l'âge. Ce sont des fausses classifications. Je n'aurais jamais monté cette pièce avec un enfant. Il y a un préjugé de l'enfant créatif ou innocent, en tant qu'enfant, alors que ce sont des qualités de l'individu. Finalement, c'est l'enfance abstraite et les individus concrets qui me passionnent, pas les stéréotypes.

Alors l'ambiguïté des rapports adulte-enfant de cette pièce était un écueil, qu'il fallait éviter. C'est une frontière très délicate, d'autant plus que le comédien qui joue Tommy n'est pas un enfant. Il m'a fallu donc transposer quelques éléments des expériences de cet enfant, des questions trop précises de Madame Sarah. Les choses demeurent dans leur vérité psychanalytique, qui dépassent la crudité de l'anecdote. Je ne voulais pas que cela tombe dans la caricature d'une femme à la recherche de la maternité, ni dans le piège d'une relation équivoque. Ce n'est pas dans la pièce, mais il y avait le danger de l'interprétation. Ces écueils ont été écartés par divers artifices. Ce que je *montre*, ce sont les rapports des deux personnages, leurs attirances. Ce qui me semble important par exemple est que cet enfant, par la rencontre avec cette femme, passe à l'adolescence. Cela est dit dans le jeu physique des comédiens. Le rapprochement physique existe toujours entre deux personnes, dès lors qu'il y a une simple sympathie, dès qu'elles se plaisent. La pulsion *mobilise* toujours les corps. Mais il me semblait dangereux que cette pulsion soit trop *dite*. J'ai envie de dire que la sexualité, pour moi qui suis d'une autre génération ("puritaine" peut-être) ne doit pas s'étaler. Dans cette pièce, elle est présente, comme elle l'est dans la vie. Mais je ne voudrais pas qu'elle apparaisse en place principale. Je n'évite rien, mais je ne veux pas être trop explicite. Je pense qu'il y a des choses qui sont des secrets. Dès que c'est expliqué, extirpé, cela pourrit sous l'influence des mots, du grand jour, des comparaisons. La sexualité et la maternité sont de cet ordre. Je ne veux pas les réduire.

La chose la plus *compliquée* de cette pièce me semble être plutôt l'aspect expérience d'apprenti sorcier de cette relation, l'aventure sans lendemain, *l'épreuve*, ouverte de tous côtés, donc parfaitement fragile. C'est cela que j'ai eu envie de mettre en théâtre.

ANDRE MARCON : L'INTUITION

Je dois jouer vraiment un vrai enfant. Il est très érudit, très sensible, très curieux et attentif à tout ce qui se passe. J'ai donc envie qu'il ne fonctionne, comme dans l'enfance, qu'à l'intuition, qu'il ne sache ni lire ni écrire, ni compter. C'est la première fois qu'on lui demande de parler plutôt que de *faire* des choses. C'est un exercice beaucoup plus périlleux, plus lourd de conséquences. La "prostitution" de cet enfant peut s'y faire plus jour encore que dans les actes. Quand il raconte ses anciennes expériences, il y a toujours une bonne part d'affabulation, mais des choses vraies aussi. Il en parle toujours sans récrimination, sans amertume. Il aime ce qu'il fait, ce qu'il a fait, les gens qu'il a rencontrés. Il est neutre d'une certaine façon, comme un serviteur professionnel, dévoué, sans le moindre commentaire ou jugement de valeur. Cette façon de ne pas montrer nommément le pathos de ses diverses expériences en désigne encore plus le côté hallucinant.

Le théâtre et l'enfance ont partie liée. Jouer un enfant permet donc de jouer presque impunément. Dans ce rôle, j'ai bien plus de liberté, ou du moins, *j'ai à y prendre* bien plus de liberté qu'en jouant par exemple Octave César. En fait, c'est ce que dit le Victor de Vitrac : il n'y a plus d'enfants, il n'y a jamais eu d'enfants. C'est cela.

Madame Sarah n'est pas claire avec cet enfant. Ce qu'il était habitué à recevoir des autres femmes, qui reposait plus ou moins sur un schéma stéréotype quasi-maternel, il ne le retrouve nulle part avec Madame Sarah. Il n'y a plus de repères, puisque ce sont les mots seuls qui font cette relation. Cela dit, il connaît tout, il a tout vu, tout entendu. Et même s'il ne sait pas encore très consciemment toutes les significations, ce qu'il sait se met en place vers une compréhension à plus ou moins brève échéance. C'est-à-dire typiquement, le fonctionnement de l'intuition. C'est la transition vers l'âge adulte. Mais je ne veux pas savoir ce qu'il y a dans le hors champ, avant et après la pièce.

Une chose est sûre, ce texte est un extraordinaire *prétexte* à un travail d'improvisation.

CHRISTIANE COHENDY : L'EPHEMERE

J'avais fait une lecture publique de la pièce avec Tcheky Karyo. Jouant le rôle de Madame Sarah sous la direction de Michelle Marquais, la seule chose que je souhaitais était que l'enfant soit joué par un comédien adulte. - C'était d'ailleurs également ce que souhaitait Michelle. Le Tommy de Madeleine Laïk n'est pas réaliste : il est tous les enfants imaginaires, il est une idée d'enfant.

En ce qui concerne Madame Sarah, il est très difficile de la définir, sans risquer de tordre la pièce. Michelle Marquais est allée vers l'essence, la note intime la plus pure et la plus philosophique du personnage. Il n'y a plus d'anecdote. Le personnage se définit, au mieux, comme une attente, un regard, un étonnement, des questions. Sarah a pris un risque, elle s'est mise dans une situation un peu exceptionnelle, d'une certaine façon, elle mène le jeu, mais ne sait pas vers quelle conclusion. J'ai donc travaillé sur l'effacement, j'ai fabriqué un personnage en creux, plus difficile à aborder qu'un personnage en plein...

Il y a une sorte de mise en abîme de la représentation, une architecture en trois dimensions, où Tommy est l'acteur regardé, Madame Sarah l'actrice regardant. Et c'est ce regard que regarde le public. Une quatrième dimension intervient - qui est l'invention de Michelle Marquais : le caractère expérimental de la rencontre, in vitro, donc la présence plus ou moins masquée d'expérimentateurs, mettent Madame Sarah sous surveillance. Elle est ainsi à un lieu d'articulation du spectacle, et pourtant sans que cela soit dit, et sans définition, sans histoire. Madame Sarah est beaucoup plus en danger que si elle était un simple personnage à côté d'un autre. La nudité est toujours plus difficile que la parure.

Un mot sur la maternité : elle n'est pas du tout ici une composante d'explication de cette rencontre. Ce serait bien réducteur. Elle demeure pourtant une sorte de paysage mental de base du dialogue femme-enfant quel qu'il soit. Une amie m'a confié que l'amour maternel a été pour elle le plaisir constant qu'elle a eu à regarder, observer son enfant. La *récompense* de la mère serait justement d'être *aux premières loges*... Et c'est peut-être montré ici.

Une seule certitude : cette femme sans qualité, qui se dessine légèrement, finement, a une grande valise. C'est qu'elle a voyagé. Le temps de cette pièce, faite de courtes scènes, toujours interrompues, qui se passent pendant un week-end de Pentecôte, c'est-à-dire un suspens du temps, est vécu d'une manière discontinue. C'est une sorte de voyage, le temps d'un vol d'oiseau. Sarah est une éphémère. L'idée est très présente de cette légèreté. Il y a dans cette pièce, tout un réseau de résonances aériennes et temporelles, qui se tissent et portent le personnage de Madame Sarah. Tout se passe comme si le *trouble* originel du texte se déplaçait insensiblement vers le *risque* du vol aérien. Une sorte de transfert d'un danger charnel trop facile vers un danger plus métaphysique.

BRIGITTE LAUBER : L'AILLEURS

Le Jardin d'Hiver donne déjà en soi un départ à la pièce. Il fallait tout de même le préciser, en faire un lieu plus intime, plus resserré. Ce qui a amené à fermer la coupole. Ce qui m'a semblé important, c'était l'échappée de l'imaginaire dans ce texte. On ne sait jamais vraiment où cela se passe. Ce n'est pas le bord de mer, ni un lieu industriel, ni un appartement. La conception du décor s'est surtout faite finalement sur l'*ailleurs*, une espèce de décentrage, de contrepoint au travail des comédiens, plutôt que l'environnement actif d'un dialogue qui se suffit presque à lui-même. Seul, l'escalier est élément possible d'intervention sur le jeu des comédiens. Les costumes se veulent les plus fondus possible dans le lieu. Celui de Tommy aura cependant quelques références à son passé personnel. En tout cas aucune couleur violente, à aucun moment, même dans les transats. L'envie était de rester le plus possible dans l'abstraction.

MICHEL-CHARLES GAFFIER : L'ESPACE-TEMPS

Chef opérateur éclairagiste au cinéma, j'ai été heureux, après mes rencontres en 1968 avec le Living Theatre et, en 1972, avec Victor Garcia, de retrouver le théâtre précisément dans un lieu non-traditionnel. Cela a été pour moi un stimulant. Il fallait, tout en respectant le parti-pris de chacun, jouer avec l'espace éclaté sans manteau d'Arlequin ni coulisses, et les lumières claires de ses murs : le Jardin d'Hiver est bien un théâtre *différent*.

J'ai été aidé par la lecture de la pièce de Madeleine Laïk dans la mesure où, la lumière doit tendre à créer l'espace-temps en suivant le rythme cassé des séquences. Sans raconter à mon tour une histoire qui donnerait à l'action un je ne sais quel premier degré narratif, nous avons choisi de partir à la fois du lieu et du décor pour les intégrer l'un à l'autre et les prolonger.

Ainsi ma démarche consistera essentiellement à trouver une juste alternance entre le réalisme et le fantastique.

Sans jouer sur les mots, éclairer le lieu et le décor c'est, en fait, éclairer la pièce tant le travail scénique est indissociable de celui de la dramaturgie et du jeu des comédiens qui, au moment de la représentation, face au public, habitent seuls l'espace.

ALAIN MARCHAL : LA SUBTILITE

Cinéaste, habitué à traiter le son en fonction de l'image mouvante, mais dont la mouvance est fixée une fois pour toutes, comme "figée", je saisis volontiers l'occasion de travailler dans des conditions presque opposées : avec le vivant, avec les corps et les voix dont la vie s'élabore peu à peu. Le théâtre et la danse sont des lieux où la pratique de la dramaturgie sonore peut être la plus gratifiante car la plus risquée et la plus complexe. Le risque est maximum : il est celui de la représentation quotidienne. La complexité, pas toujours requise, mais souvent nécessaire vient aussi de la pratique du "direct", mais également du lieu théâtral (possibilité de son spatial, récréation d'espaces débordant le décor et le cadre de scène).

Le son (depuis le bruit jusqu'à la musique) est une sorte de comédien paradoxal, partenaire et relais de la voix et du geste. La partition sonore est en relation très intime avec les comédiens. Nous travaillons d'ailleurs ensemble, au moyen d'incessants allers-et-retours alors qu'au cinéma, nous intervenons après eux, "d'après" ce qu'ils ont déjà fait. La précision du travail du son au cinéma est exemplaire, unique, mais le théâtre, qui n'est pas toujours un spectacle destiné à être consommé et amorti rapidement par un très grand nombre de spectateurs considérés comme un marché, peut se permettre un autre type de recherche, plus lente et plus subtile, mais certainement féconde et efficace. Je suis souvent amené à constater la qualité du travail de la mise en scène, de la lumière et du jeu au théâtre, ainsi que le niveau d'exigence personnelle de mes partenaires. Le cas de *TRANSAT* renforce cette impression de manière flagrante.

MADELEINE LAÏK : LA SEDUCTION

Il y a trois ans que je vis en permanence comme Sarah et Tommy en menant, avec un collectif de dix femmes, l'expérience des "Téléféériques" : Ateliers d'écriture où se retrouvent des filles et des garçons de l'âge de Tommy, dans des centres culturels et foyers de jeunes travailleurs. L'objectif est de les mettre suffisamment en confiance pour qu'ils arrivent à écrire, à l'intérieur d'une situation nouvelle quasi-expérimentale, dans un lien qui n'est ni pédagogique, ni maternel, ni familial. Donc difficile, puisque non cadrée par des structures traditionnelles, se déroulant hors de l'école. Les risques sont de rater les possibilités de se plaire, c'est-à-dire que les gosses s'ennuient, ne reviennent plus, qu'on ne les ait pas provoqués, entraînés à être eux-mêmes. Ceci pour dire que je pense que le thème véritable de la pièce est la dimension de l'érotisme, en tous cas celle de la séduction, de l'attraction, du plaisir de se faire la cour, de se draguer, et tout le trouble qui s'ensuit dans cette zone indéterminée située entre deux pôles : l'amour maternel et la pédophilie. Si l'enfant ne plaît pas, il ne remplit pas son contrat, un peu comme l'acteur. Sarah doit aussi réussir cette relation de charme à l'enfant, mais il faut en plus qu'elle tienne le rapport de force. Mais parler de rapport de force entre ce grand et ce petit, c'est parler de bras de fer, c'est encore parler de drague, et de séduction... Ceci m'apparaît comme le point crucial. Au début, ce n'est pas très visible. En effet, on a souvent mis en scène des hommes et des adolescents. La subversion était alors évidente. Mais ici, c'est une femme, donc il n'y a pas a priori d'acte antinaturel. Son amour de l'enfant va de soi, du moins en apparence. Mais on voit vite que ce n'est peut-être que l'apparence de la convention. C'est pourquoi, au début, Tommy n'a pas conscience de ce processus, tout investi qu'il est de sa conscience professionnelle de "call boy". Puis il est amené à raconter des choses intimes de sa vie, à accoucher de son histoire, qui n'est effectivement pas très claire. Il n'a peut-être pas jeté Sophie par la fenêtre, mais elle est bien tombée pourtant... Pour tous deux, la réussite de cette opération de séduction devient vitale. Pour Sarah aussi, qui a si peur de "foirer" avec les enfants, qui sans doute n'arrive pas à avoir d'enfants, qui doit écrire son livre... Le fait que ce soit un

homme qui joue l'enfant rajoute une incongruité, et cela m'intéresse beaucoup de voir le défi relevé de cette complication supplémentaire mais je trouverais passionnant aussi qu'on voie sur scène la différence des corps entre grand et petit. Je n'exclus pas que cette pièce soit montée un jour comme ça, avec un adolescent dans la période de l'indécision. De fait les deux personnages sont en danger de détournement, en danger de toucher au tabou. C'est pour cela qu'au-delà du jeu des prises de pouvoir, il y a une certaine solidarité entre eux, une attitude d'entr'aide quand l'autre faiblit... en somme le triomphe et l'échec, qui jouent dans l'érotisme.

Mais il ne faut pas oublier les autres aspects de la pièce. Le jeu d'abord évidemment. En plus de celui de la séduction, il y a le jeu théâtral (il y a plusieurs clins d'oeil dans le texte), et le jeu enfantin, d'invention pure et simple.

L'argent aussi. Il ne faut pas oublier qu'il y a un contrat. Sarah paye, l'enfant fait ce métier là. Il y a donc là un contexte précis qui entoure, codifie, réglemente le trouble possible de la relation. Et peut-être lui donne ses garde-fous. Sarah est la patronne. Mais on voit qu'elle a elle-même des patrons. Par ailleurs, dans la prostitution, le rapport de force peut aussi s'inverser, parfois. On peut penser aussi que c'est justement à cause de cette relation d'argent, l'achat d'un être humain par un autre, que s'instaure le rapport trouble de séduction, qui peut faire figure de contre pouvoir à l'argent et faire circuler la force.

On peut aussi évoquer la lutte des sexes. Il y a une distribution des rôles selon la répartition sexuelle traditionnelle. Bien sûr Madame Sarah est la plus vieille et paye. Mais Tommy est un petit mâle, et il sait déjà très bien ce que cela signifie comme possibilité de pouvoir.

Il y a enfin le rôle de domestique souvent imparti aux enfants, qui fait que le rapport maître esclave et ses retournements apparaît parfois en filigrane.

En fait, c'est une pièce trouble, mais pas douteuse. Il y a une pureté des rapports entre Sarah et Tommy, une fraîcheur qui vient tout simplement du plaisir qu'ils ont à jouer ensemble, à s'expliquer mutuellement. C'est pour cela que leur histoire est réussie et que le psychodrame est évité.

*L'ensemble de ces propos a été recueilli
en cours de travail, par ANNE LAURENT.*

MADELEINE LAÏK est née à Oran qu'elle a quittée durant la guerre d'Algérie pour vivre à Paris.

Docteur en psychologie et licenciée en sociologie, elle suspend en 1976 ses activités de psychologue en institution pour se consacrer à l'écriture d'un livre paru aux Editions Denoël : *Fille ou garçon*, qui, au croisement de l'enquête sociologique et de la fiction, analyse la "conscience des sexes" chez les enfants.

Elle poursuit sa démarche avec un autre livre, paru en 1979 chez Robert Laffont, *La peur qu'on a*.

En 1980, elle crée la compagnie "Les Téléfériques", collectif de dix femmes qui prend en charge des "ateliers d'écriture" avec des adolescents dans différents centres culturels.

C'est à partir de ces expériences, qu'elle a écrit un scénario, *Un homme à l'endroit un homme à l'envers* qu'elle réalisera prochainement puis *Transat*, sa première pièce, un second scénario, *Nelly Stress* et un téléfilm *Double commande*.