

En délicatesse

de Christophe Pellet

mise en scène de Madeleine Louarn

En délicatesse de Christophe Pellet, mise en scène de Madeleine Louarn

En délicatesse a été créé en résidence de création
au CDDB - Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National,
du 12 au 15 mai 2009.

En délicatesse

de Christophe Pellet
mise en scène de Madeleine Louarn

THÉÂTRE DE L'ENTRESORT
6 rue Haute 29600 Morlaix
www.entresort.net

Frédéric Vossier

Le portrait de Christophe Pellet, ainsi que les textes et entretiens ont été réalisés par Frédéric Vossier, auteur dramatique, docteur en philosophie politique, et post-facrier de Christophe Pellet.

Il écrit pour le théâtre, enseigne au Conservatoire de Poitiers, à l'Université de Poitiers et de Tours. Dramaturge pour Jacques Vincey, Jean-Pierre Berthomier et Marie-Claude Morland.

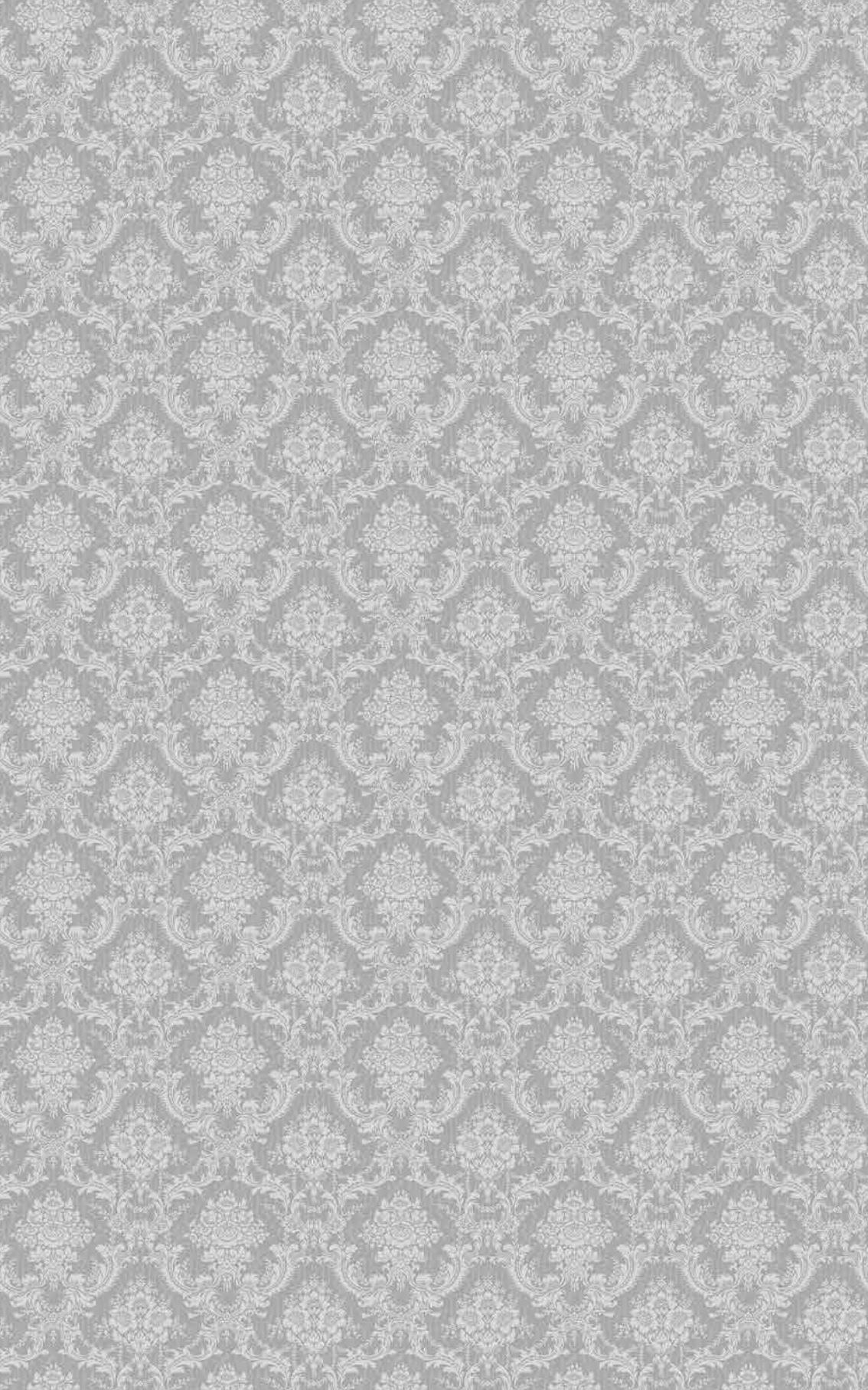
Ses textes sont publiés aux éditions Les Solitaires Intempestifs, Théâtre Ouvert, Espaces 34 et Quartett. Ils ont été lus ou mis en espace par Jacques Vincey, Robert Cantarella, Françoise Lebrun, Jérôme Kirscher, Philippe Minyana, Christophe Lemaitre, Julien Lacroix, Pierre Forest, Sébastien Eveno, Jacques David, et Dominique Jacquet.

Bibliographie

- Jours de France*,
Les Solitaires Intempestifs, juin 2005
- C'est ma maison*,
Théâtre Ouvert, octobre 2005
- Bedroom Eyes (ou Maison qui tombe)*,
Espaces 34, février 2006
- Rêve de Jardin*,
Théâtre ouvert, octobre 2006
- La Forêt où nous pleurons*,
Editions Quartett, décembre 2007
- Mannekjin (suivi de Porneia)*,
Editions Quartett, octobre 2008
- Bois sacré (suivi de Passer par les Hauteurs)*
à paraître aux Editions Quartett
en septembre 2009.

Sommaire

Distribution	7
Christophe Pellet / Portrait	9
Histoire de sexe, des sexes, histoire d'amour	11
Entretien avec Christophe Pellet	17
Entretien avec Madeleine Louarn	25
Repères bibliographiques Christophe Pellet	32



En délicatesse

de Christophe Pellet

Mise en scène Madeleine Louarn

Les acteurs

Sylvian Bruchon *Léonard Morestin*

Stéphanie Farison *Nathalie Deltour*

Emeline Frémont *Lucie Chasles*

Loïc Le Roux *Lucas Neveux*

Sebastien Eveno *Sandor Morestin*

Scénographie Marc Lainé

Lumière Michel Bertrand

Son Baptiste Poulain

Construction Ronan Ménard

Production déléguée

Le Théâtre de l'Entresort, compagnie conventionnée Morlaix

Coproduction

Le CDDB Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National

Le Théâtre du Pays de Morlaix, scène conventionnée

Subventionné par

Le Ministère de la Culture - DRAC Bretagne, le Conseil Régional de Bretagne,
le Conseil Général du Finistère, la Ville de Morlaix et Morlaix communauté.

Création au CDDB Théâtre de Lorient, Centre Dramatique National

Mardi 12 mai à 19h30

Mercredi 13 mai à 20h30

Jeudi 14 mai à 19h30

Vendredi 15 mai à 20h30

Madeleine Louarn est artiste associée au CDDB – Théâtre de Lorient, Centre dramatique National.



Christophe Pellet

Portrait

« Ici, c'est sa maison. Sa chambre à elle. Et j'ai été, nous avons tous été, ses poupées. »

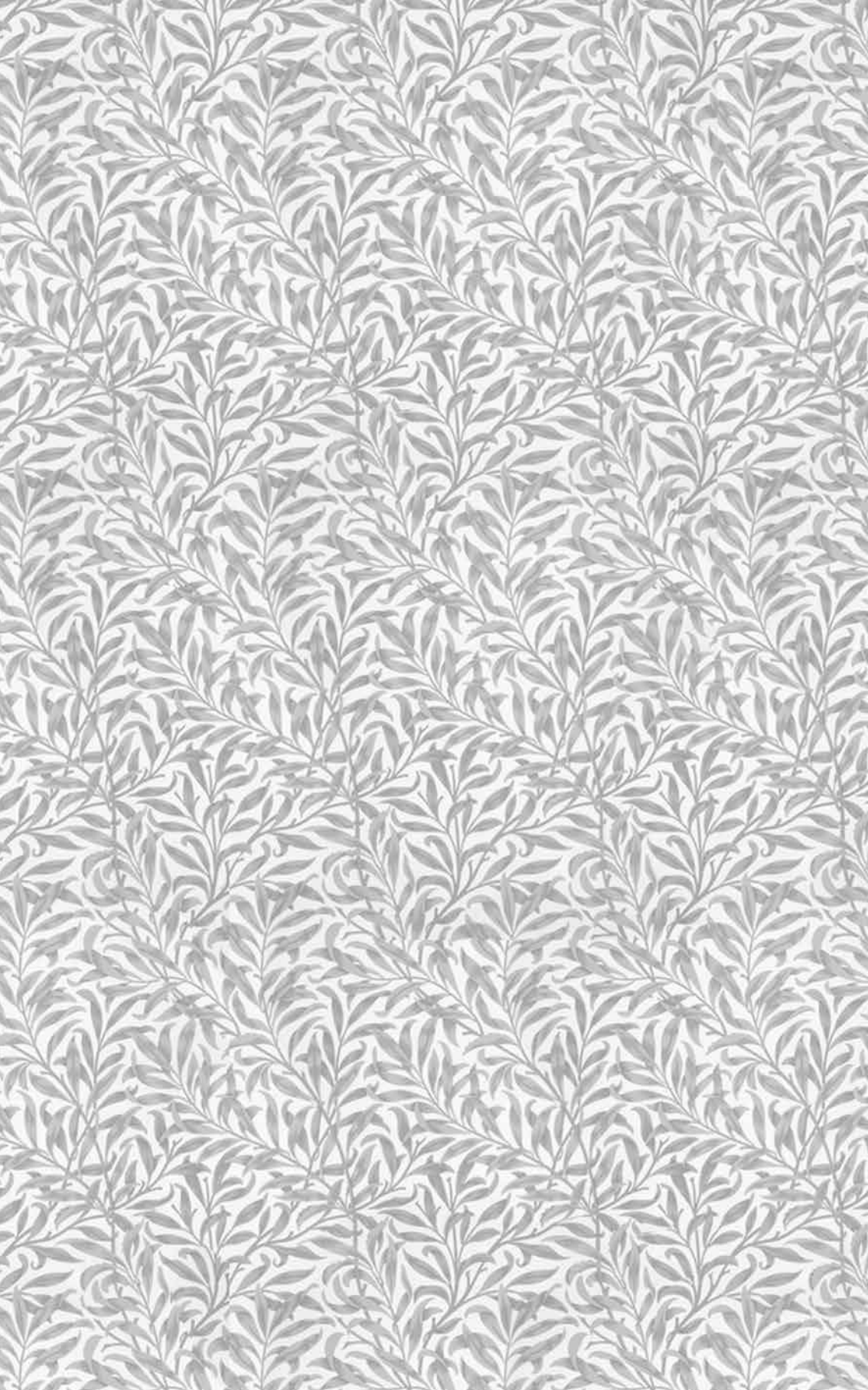
Une Nuit dans la Montagne

Connaît-on vraiment Christophe Pellet ? Sait-on vraiment où il est ? Son lieu ? Sa situation ? On sait qu'il habite, comme une ombre, dans un grand appartement de la petite rue des Petites écuries dans le X^e arrondissement. Un peu reclus, loin des metteurs en scène, des théâtres, de l'institution et de la production. Il n'est pas très mondain. C'est plutôt un renard, rôdeur et muet, allergique aux espaces grégaires, animal solitaire qui aime se cacher le jour et la nuit dans une errance de sédentaire, avec des spectres. Ailleurs, flottant, égaré dans des espaces perdus, imaginaires.

Il y a cet espace lointain, terriblement moderne, ce lieu discret et infranchissable, ce lieu, c'est une chambre. Sa chambre. Le Paradis. *Une caméra*. Pellet a fait la FEMIS, a écrit des scénarios, des articles sur le 7^e Art, c'est un grand cinéphile, subtil spécialiste du cinéma américain, ami très proche de ce jeune réalisateur doué qui a fait tourner nos plus grandes actrices¹, et enfin, un adorateur farouche et épanoui d'illustres comédiennes. Pellet a la passion des comédiennes, il aime s'entourer d'elles et cultive l'art de leur compagnie.

Dans sa caméra se cache quelque chose qui vient se projeter dans ses textes. Un secret, les secrets des chambres, qu'il sait convertir en fable, ce que Kafka a subtilement nommé dans son journal : « l'histoire universelle enfermée dans des chambres ». C'est donc là qu'il faut aller chercher Pellet : dans cet enfermement qui cache l'universelle histoire des êtres humains. Cette histoire, c'est la ruine, c'est le temps, c'est la perte, c'est la mort. Mais c'est aussi des histoires d'amour, l'histoire du sexe, l'histoire des sexes.

1. François Ozon, qui était avec lui à la FEMIS.



Histoire de sexe, des sexes, histoire d'amour

Christophe Pellet raconte des histoires, il est encore de ceux qui au théâtre sont portés par une fable, une action, une progression, avec des personnages. Et il n'a qu'une idée en tête quand il écrit, mais quelle idée : raconter une histoire de sexe, une histoire des sexes. Ses personnages sont entraînés dans « le drame des sexes » (Sylviane Agacinski). Cette chose sexuelle qui fait drame pourrait être obscène, indécente – provocatrice, comme chez Sarah Kane. En fait, cette fabulation des sexes, il en parle avec des procédés d'écriture si pudiques, si chastes, des histoires terribles, raconte-t-il, mais dans la douceur et la délicatesse ineffable du crépuscule. Il y a des violences rentrées, diffuses, inhibées chez Pellet, des « amours dans le ventre », comme le dit Fassbinder... de la violence qui pourrit dans le ventre... Mais l'art de Pellet est d'euphémiser stylistiquement ces miasmes en ayant recours à un code d'écriture précis : le langage appliqué et savamment construit du mélodrame sentimental qui montre et cache habilement le sexe, les sexes, la sexualité. Tout est dans ce paradoxe.

Une histoire de sexe, des sexes.

Cela suppose parler de l'homme et de la femme. De leurs corps, peut-être de désir, éventuellement de sentiment et d'amour, et enfin de génération. On plonge dans des fragments de discours amoureux et sentimentaux derrière lesquels les sexes s'attirent, s'aiment et génèrent. Les sexes peuvent faire l'amour comme faire des enfants. En gros, chez Pellet, vous avez trois préoccupations fondamentales : trouver un métier, aimer quelqu'un, faire un enfant. On a donc des parents (Léonard Morestin, Nathalie Deltour), des enfants (Lucie Chasles, Sandor Morestin, Lucas Neveux), et en arrière-fond, on aura un grand-père (mort) et un enfant (dans le ventre). On a donc une petite généalogie. Des rapports filiaux et des rapports sentimentaux. Les sexes sont pris dans cet écheveau.

Histoire de lit et de chambre. Théâtre intime. Théâtre de chambre dont il faut bien sûr situer l'origine dans ce fameux couple impossible. Pellet : c'est à la fois Strindberg et Ibsen. Il y a chez lui autant un attachement aux portraits féminins qu'une impulsion dramaturgique à composer des situations creusées par une dialectique inédite dans la relation homme / femme.

Pellet recompose *aujourd'hui* la dynamique de cet affrontement à l'autre sexe : il la recompose en pulvérisant les notions d'identité, de couple, de famille, d'unité conjugale et hétérosexuelle. La division sexuelle est-elle encore active dans son univers ? Oui. Fait-elle drame ? Oui. Mais n'y aurait-il pas aussi des « singularités quelconques » traçant, par delà la division sexuelle, des lignes qui peuvent se croiser, faire des nœuds, se dénouer ? Certainement. D'où l'idée d'un déplacement de cette division. Un jeune homme peut aisément passer du féminin au masculin dans l'usage de ses plaisirs érotiques sans que l'identité sexuée pose un problème ou constitue une valeur. Deux manières d'entrevoir cette histoire de sexe : ou bien on tend vers une dévalorisation ou une indifférenciation des identités sexuelles en nivelant le désir sexuel ; ou bien on se reporte à ces quelques mots de Derrida (pour décrire la fable du désir et du sexe chez Pellet et plus particulièrement ce que vit ce trio déconcertant de jeunes gens d'aujourd'hui que composent Sandor, Lucas et Lucie dans *En Délicatesse*) :

Au-delà de la différence binaire qui gouverne la bienséance de tous les codes, au-delà de l'opposition féminin / masculin, je voudrais croire à la multiplicité de voix sexuellement marquées, à ce nombre indéterminable de voix enchevêtrées, à ce mobile de marques sexuelles non identifiées dont la chorégraphie peut entraîner le corps de chaque individu, le traverser, le diviser, le multiplier, qu'il soit classé « homme » ou « femme » selon les critères en usage.

En même temps, certains personnages sont déchirés entre les schèmes traditionnels de la sexualité et de cet accès à ce « nombre indéterminable de voix sexuellement marquées ». Le personnage de Lucas est typique de cette hybridation dialectique entre l'ancien et le nouveau.

Pellet, ce n'est pas vraiment une écriture de l'homosexualité, c'est plutôt le diagnostic (ou le rêve ?) d'une érosion de l'hétérosexualité, du monopole de sa légitimité, laissant ainsi la place à toutes les possibilités indéterminées. Le champ est ouvert. Que peut-il se passer ? Comment se jouent aujourd'hui les rapports sexe, désir, amour ? Voilà ce qui serait la préoccupation de Pellet. Dramatiser l'érosion qui exposerait donc les ruines de l'hétérosexualité mais également celle du patriarcat et du phallogentrisme.

Histoire de père

Une version du père particulièrement abîmée : un homme nu, sans profession, sans femme, sans amour, avec un loyer payé par le fils, un quadragénaire affecté qui tâche de garder un équilibre sensé se jouer sur un centre, mais hélas, le centre a été perdu depuis longtemps, le père chute, verse dans les profondeurs de la désolation et peut s'attaquer au fils (a pu déjà s'attaquer à lui), dans des propos doucement castrateurs. Mais lui-même dans sa chute et sa nostalgie, n'est-il pas déjà castré, abandonné, décentré et égaré dans sa nostalgie ? Il y a chez Pellet une dramatique aussi sourde que subtile de la nostalgie – de ce qui est à jamais perdu – de ce à quoi on croit encore et qui empêche d'avancer, de vivre, qui donne à voir la pourriture (le pourrissement de cet « amour resté dans le ventre ») : Morestin, exclu à jamais du « paradis perdu » de « l'éternel féminin ». L'œil éminemment moderne de Pellet : cibler le regard flottant, hagar de cet homme qui a perdu la femme désirée, la femme-objet, l'objet de son désir, qui a fui. Désolation de l'être masculin privé d'amour, de l'autre, de désir... quand on ne sait plus où être, où se mettre... Inutile de dire que Pellet n'est pas tendre avec les pères, ni avec les hommes d'ailleurs, (l'est-il pour autant avec les femmes ?) : il chronique ces temps amers où il est difficile de se faire une place quelque part avec son désir. Ces deux fils chevillés à leur père, englués encore dans « cette bouillie informe » (Kafka). Bouillie qu'il faut faire remonter jusqu'à ce secret : le père est gros d'un trauma que sa parole de solitaire désespéré portera au jour en pleine nuit... le père du père, suicidé (« ... de la société » ?)... Il y a aussi la confusion perverse des générations entre l'incestuel et l'incestueux : quand les pères égarés se mêlent confusément aux enfants, dans les actes, dans les mots, dans l'affection, en pénétrant l'intimité des fils, alors qu'ils ne gagnent plus d'argent... mais aussi, plus sordide, quand le père semble avoir entraîné le fils dans « la bouillie informe » de l'inceste et de la violence sexuelle...

Histoire de femme

L'objet a fui – l'objet nostalgique par excellence qui fait chuter Morestin dans la mélancolie de cette virilité crépusculaire – l'objet devient un être humain, un *individu réel*... Pellet a été irrémédiablement marqué par le départ de Nora, dans *Une Maison de Poupée*... c'est une ligne de démarrage dramaturgique décisive : l'épouse – la femme aimée – qui part. La femme qui aime. La femme en marche, debout. Le désir de la femme qu'Ibsen a essayé en fin de XIX^e siècle de faire entendre par la voix de Nora, qu'il a fait crier. La femme qui se libère – la ligne de fuite... Ce claquement de porte résonne encore à ses oreilles, les effets de ce claquement traversent ses mots, ses situations, son univers...

c'est fini, Nora n'est plus l'ombre d'un homme, Nora est une femme à part entière, être de choix, de désir, de projet... Voilà ce que nous raconte Pellet : ce qu'est devenu la femme – le devenir de la femme... sa conversion, sa victoire, sa construction pendant que l'homme s'égaré dans le climat nostalgique des ombres, des rêves, des espérances naïves... La femme semble savoir ce qu'elle veut, elle décide, elle s'investit. C'est elle qui règne. Elle peut être décidément entreprenante. Assurance, énergie, maîtrise. En un mot : elle veut vivre. Mais elle peut elle aussi voisiner dans ce mélange générationnel : quand la mère de Sandor et Lucie Chasles vivent ce qu'on appelle un coup de foudre... on n'est pas loin des incestes de second degré sachant que les sexes de Sandor et Lucie se sont mêlés, touchés, étreints... circulation et passage des sexes, des substances, des touches...

Cette histoire de sexe est dramatique parce qu'elle est double et contradictoire : il y a d'un côté la joie du sexe, sa révélation, les foudres qu'il provoque, les sentiments qui l'accompagnent ou l'accomplissent, sa douceur et ses plaisirs ; de l'autre son drame, sa frustration, son errance. Puissance ou égarement. La puissance est du côté de la femme ; l'égarement, du côté de l'homme.

Il faudra ensuite patiemment attendre que grandisse l'enfant de Lucie et de Lucas pour savoir comment évolueront cette histoire de sexe, cette histoire des sexes, nos histoires d'amour.



Entretien avec Christophe Pellet

Théâtre de l'entresort 2008 / 2009

Christophe Pellet L'écrivain

Aimerais-tu évoquer les commencements, les origines ? Quelles images gardes-tu de ton enfance, des lieux où tu as grandi, de tes parents (professions, situation sociale), du poids de la famille ? Existe-il un lien entre ta famille et ton écriture ?

J'ai eu une enfance très heureuse : j'ai grandi dans les quartiers nord de Marseille, entre la Rose et Saint-Just, quartiers populaires. Je passais beaucoup de temps dans la rue, avec ma bande d'amis, après l'école : ce n'était pas violent du tout, parce que nous étions enfants, pas encore adolescents (j'ai quitté le quartier une fois que mes parents ont eu plus d'argent, à l'adolescence). J'ai un souvenir très fort de cette période, les soirs d'été où nous étions autorisés à sortir après le dîner, les dimanches après midi, très calmes où la rue nous appartenait, où les bruits résonnaient.

Mes parents à l'époque terminaient leurs études : mon père est devenu chercheur au CNRS (en psychophysiologie) et ma mère documentaliste et traductrice dans la même université scientifique. Comme ils travaillaient beaucoup, que j'étais fils unique, je passais du temps dans les familles des autres enfants, souvent des familles nombreuses, qui m'accueillaient : une grande solidarité. J'étais le fils unique venu du Nord (ma mère du Jura et mon père de Bourgogne : pour Marseille, c'était le Nord) et mes amis étaient d'Algérie, d'Italie, du Vietnam ou originaires d'Arménie. J'ai été très marqué par ce mélange de cultures, surtout la culture juive pied-noir.

Je n'ai pas ressenti le poids de la famille ; lorsque j'écris aujourd'hui, je me demande d'où vient cette vision négative. Sans doute est-ce inscrit en moi de manière politique plus que personnelle : famille oppressive ou déréglée, influençant le social, c'est là un thème que j'aborde souvent, c'est vrai. Cela vient de mon rapport au monde devenu adulte, pas de ma propre enfance.

Quand as-tu commencé à écrire ? et pourquoi ? Étais-tu en train de vouloir devenir écrivain à cette époque ?

Des poèmes très tôt. Je me souviens du premier cahier, la couverture orange, le papier glacé, luxueux, sur lequel je ne pouvais écrire que des belles choses. Je ne

voulais pas devenir écrivain. Le cinéma bien sûr a beaucoup compté : les films de genres : d'horreurs, science-fiction... Mais lorsque j'étais gamin, mes parents ciné-philles m'amenaient partout : j'ai vu Peau d'âne, les Charlots, les Keaton, Docteur Jivago, et même les Sergio Leone ou des Pasolini !

Qu'est-ce qui t'intéresse au fond dans la vie, dans le monde ?

Être libre et indépendant, et m'abstraire d'un réseau social trop envahissant. Ce qui m'importe le plus aujourd'hui : qu'on ne m'enlève pas cette capacité de liberté et de contemplation.

Le style : comment le définis-tu ? penses-tu en avoir un de singulier ?

Je ne suis pas un styliste forcené comme d'autres écrivains, par contre la structure, l'architecture du texte m'intéresse beaucoup, et l'émotion aussi. Je dirais qu'on ne recherche pas forcément un style, il ne s'apprend pas : il est là, inscrit en nous, avant d'être inscrit dans nos œuvres (écriture, peinture, musique... tous les arts en fait). En revanche ce qui n'est pas en nous, c'est cette volonté d'architecturer, de construire, de faire que cela tienne debout : je pense que l'écrivain écrit pour cela justement, pour faire tenir debout un monde qui se dérobe à lui.

Il y a toute cette maîtrise de la syntaxe, qui fait la beauté de la langue, la spécificité d'une écriture. Le style en est très dépendant. Il faut par ailleurs casser cette syntaxe tout en y étant fidèle. La musicalité m'importe beaucoup. Mais là aussi, elle doit rendre des comptes à la syntaxe. Cette langue à la fois folle et corsetée, ivre et sobre en même temps : c'est Racine, c'est Musset, Marivaux. Une langue qui traverse les siècles et qui se retrouve encore aujourd'hui jusque dans le rap.

Pour moi écrire c'est rechercher la beauté, ou ouvrir les yeux sur certaines formes de beauté. C'est une recherche : architecturer un monde parallèle au nôtre. Un monde qui serait à la fois proche par le politique, dans ce qu'il permet de révélation ou de prise de conscience sur ce que l'on vit : les formes d'oppressions... Ne jamais s'abstraire de son époque. Et être distant, d'une façon qui ne doit pas être « réelle » mais autre. En fait, une « matière » qui fasse surgir une « beauté convulsive »¹ qui apaise, console.

Le double corps de l'écrivain dramatique : la « chambre » et le plateau. Il semble qu'on ne retienne que la « chambre » en ce qui te concerne. Je renvoie le concept de « chambre » à deux écrivains :

- « Tout homme porte en soi une chambre » (Kafka)
- « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer au repos dans une chambre » (Pascal)

J'aime beaucoup l'expression de Pascal que je ne connaissais pas, c'est peut-être la définition de l'artiste : il peut rester dans sa chambre. Cela ne sert à rien de parcourir le monde, de fendre le réel, il faut le transcender par un regard intérieur,

1. Expression empruntée à André Breton dans *L'Amour fou*, 1937.

celui de l'artiste. Toute œuvre ne peut pas ouvrir sur une révolution ou du moins un changement profond dans la société qui l'a fait naître. Cela se fait sans que l'artiste s'en aperçoive. L'artiste est aveuglé, et cet aveuglement qui le coupe du monde, parvient parfois à un éblouissement. Etre coupé du monde est nécessaire pour l'artiste à un moment ou un autre de son travail, de sa réflexion, parce qu'alors il est enfin avec lui-même, il se regarde en face, et de cette exploration, naît une forme d'art qui est celle que j'apprécie le plus.

« Tout se passe comme si mon combat spirituel avait lieu quelque part dans une clairière. Je pénètre dans la forêt, je ne trouve rien et la faiblesse me force aussitôt à sortir ; souvent, quand je quitte la forêt, j'entends ou crois entendre le cliquetis des armes dont on se sert dans ce combat » (Kafka).

Pour toi, comment s'élabore la fable ? Quel est le rapport que tu entretiens avec l'écriture ?

La fable s'élabore toujours à partir de mon vécu, et se déploie ensuite en une série de ramifications parfois autobiographiques et parfois non. Je suis moi-même surpris, au bout du compte, que la fable puisse apparaître et s'imposer, je dirais qu'elle apparaît presque à mon insu. Le monde qui m'entoure s'invite presque malgré moi à l'arrivée, mais au départ, il n'y a rien d'autre qu'une envie de dire – d'écrire – un état d'âme très personnel, intime. Et c'est ensuite que cet état d'âme trouve sa place dans un contexte plus général : je me mets à raconter une histoire, « à me raconter des histoires », avec ce que cela peut avoir de péjoratif – alors que les grands écrivains comme Kafka, Duras, Quibert, Virginia Woolf ou Jean Rhys, eux, ne se racontent jamais d'histoires, si j'ose dire : on ne la leur refait pas !

Au bout d'un moment chez moi, la fiction apparaît comme une béquille pour soutenir un corps malade, celui qui écrit et qui ne peut faire autrement qu'écrire. C'est comme une pulsion, c'est plus fort que moi, un geste (comme on le dirait d'un « geste » de peintre). Après viennent toutes les couches. On se laisse prendre par une situation, le parcours d'un personnage et on disparaît un peu derrière la fiction, la fable.

Je suis à l'écoute du monde extérieur, de ce qu'il me raconte, même si le point de vue demeure toujours le même : le mien. Cette question de point de vue d'ailleurs me taraude : tous mes personnages sont très proches de moi : comment cela peut-il donc fonctionner au théâtre, dans une dramaturgie ? Puisque tout part du même récit intime – le mien – comment se fait-il que dans la multiplicité des personnages, cela tienne ? Alors qu'au fond, mon grand désir serait d'être proche de la démarche d'un Montaigne, d'un Rousseau, ou d'un Leiris : confession, journal intime, ce que l'on appelle « essais » en littérature. C'est ce que je préfère lire en tout cas.

Christophe Pellet

L'œuvre

L'influence du cinéma dans ton écriture :

Dans mon écriture tout semble construit, architecturé et cela vient sans doute d'un certain format du cinéma. Le cinéma étant à la fois un art et une industrie. Mais il doit y avoir quelque chose d'autre derrière ce format rigide, quelque chose d'inavouable. C'est ça qui est intéressant et qui fini par avouer, par submerger tout l'ensemble. Mais au fond tout cela ne tient pas debout, car ce qu'on retient d'un film curieusement ce sont des plans, des séquences, des visages, c'est cela qui nous hante longtemps après, jusqu'à, pour certains corps d'acteurs, devenir mythe.

Au théâtre, dans les performances ou dans l'écriture, heureusement, il y a plus de diversité, même si la forme, je continue de le penser, s'éteint doucement soit dans le bavardage des vieilles fables (pour les auteurs) soit dans un formalisme aujourd'hui désuet (pour les metteurs en scène). Surtout, il y a ce ton de théâtre, ce ton criard que je ne supporte plus. J'aime le gros plan au cinéma et le travail sur la voix. Cette « matière » du film me hante et sans doute irrigue-t-elle mon écriture.

Ce qui est très beau aussi, c'est la façon dont on vit avec le souvenir des films, toutes ces images ancrées en nous, c'est comme un monde parallèle, qui se retrouve non seulement dans notre vie quotidienne, mais je suis sûr certainement dans notre écriture. Ici à Berlin, je peux rester parfois quatre ou cinq jours sans voir personne, je veux dire sans rendez-vous avec des amis, sans contacts... Et bien, je supporte cette sorte d'errance avec moi-même, parce qu'elle est accompagnée d'images, de sons, de musiques : des lieux, des visages, des sons, me rappellent des films, quelque chose se reconstitue devant moi, comme un puzzle et alors vraiment dans ma tête, je me fais mon film comme on dit... En fait tous les écrivains importants pour moi sont souvent des cinéphiles : Jean Rhys¹ pouvait se perdre dans une salle, à sa manière,

1. (1890-1979) Ella Gwendolen Rees Williams, dite Jean Rhys, née aux Antilles, d'un père anglais et d'une mère béké. Cette écrivain britannique, bercée par la langue, les coutumes et les croyances religieuses de la communauté noire des Caraïbes, émigrera à Londres à l'âge de 17 ans, où elle travaillera un temps comme « Chorus girl » dans une comédie musicale. « Si je cesse d'écrire, ma vie n'aura été qu'un échec atroce... Je n'aurais pas gagné ma mort » : l'écriture, tel était son but ultime. Menant un quotidien de solitude, d'alcool, de pauvreté et de désespoir, elle ne connaîtra le succès qu'en 1966 avec un roman qu'elle mit neuf ans à écrire : *La Prisonnière des Sargasses*. Son roman *Quartet*, sera adapté au cinéma par James Ivory en 1981.

à la manière de son écriture : se fondre dans une brume mélancolique, enclencher une marche, un processus presque mécanique, qui est la marche même du film...

Dans l'écriture c'est un peu pareil, parfois je me rends compte que je peux lire des pages tout en étant absent et pourtant c'est un moment où le lecteur que je suis est en totale fusion avec l'écrivain et son écriture ; je lis, mais je pense à moi. Ces écrivains (Duras, Quibert, Woolf, Faulkner...) nous font ce cadeau là, merveilleux je trouve, d'avoir un dialogue avec nous-même par leur entremise. J'aimerais avoir dans mon écriture la même liberté, quelque chose de très sensoriel au fond.

Tu parles de lyrisme mélodramatique. Est-ce cela que tu essaies de retrouver dans ton écriture dramatique ? Non pas un lyrisme dans l'écriture, mais un lyrisme de situations et d'histoire ?

Oui, absolument : un lyrisme de situation et d'histoire et de caractère des personnages, qui ne passe pas par la langue, pour moi ce serait presque redondant ou étouffant (ce qui ne choque pas chez les grands poètes du théâtre comme Claudel ou Jean Audureau², mais devient pénible chez certains suiveurs).

Quand tu écris, as-tu des intentions littéraires précises quant à la construction formelle ? La jugerais-tu conventionnelle ?

De toute façon, tout a déjà été fait en ce qui concerne les recherches formelles, non ? En écriture comme en art. Pour le théâtre, il faut peut être en revenir à la fable, trouver des fables contemporaines, créer de nouveaux mythes (difficile : Bret Easton Ellis³, ou Koltès avec Zucco⁴ y sont un peu parvenu). Toute forme est conventionnelle dans un sens, mais cette convention fait que l'art existe, demeure. De mon côté j'essaie à travers la forme de trouver une sorte d'harmonie, de « beauté » si ce mot là a un sens. Harmonie ne veut pas dire forcément être en accord avec le monde, mais en tout cas créer une émotion qui ne soit pas seulement une transcription de la réalité. La forme s'inscrira dans ce déplacement fantasmatique.

Peux-tu raconter comment est venu le moment d'écriture de *En Délicatesse* ? Sa genèse ?

C'est un texte que j'ai écrit au milieu des années quatre vingt dix. En fait cela faisait plusieurs années que je n'écrivais plus. J'avais des doutes à l'époque, le

2. (1932-2002) Dramaturge français, son premier succès, *À Memphis il y a un homme d'une force prodigieuse*, en 1966 lança véritablement sa carrière. Sa pièce *Félicité*, créée en 1983 à la Comédie-Française par Jean-Pierre Vincent, fut l'une des rares entrées au répertoire d'un auteur contemporain de son vivant.
3. Écrivain américain qui s'illustre dans le mouvement Génération X, et souvent classé parmi les romanciers d'anticipation sociale. Ses romans mettent au jour les affres d'une jeunesse dépravée (sexe, drogue, alcool...). Ses personnages inquiétants de vanité sont en totale perdition, et reviennent d'œuvre en œuvre, tels de parfaits anti-héros.
4. Sa pièce *Roberto Zucco* est inspirée de la cavale d'un meurtrier italien, Roberto Succo. Koltès était tombé pour ainsi dire « amoureux » de la photo de Succo figurant sur l'avis de recherche placardé partout jusqu'en France. Il en fit une pièce trouvant son origine dans le réel mais fantasmé. La fable était née de la fascination qu'il éprouvait pour cet homme dont il ne connaissait presque rien, hormis sa beauté.

théâtre m'ennuyait, quelque chose ronronnait, il n'y avait même pas les débats qui agitent aujourd'hui le théâtre public. Tout était d'un conformisme béat. C'est à ce moment là que j'ai vu le plus de films je crois. En délicatesse est donc un mélo, quelque chose de très cinématographique s'y joue : le rapport au temps, aux lieux, une fluidité. J'avais un moment l'idée d'en faire un film...

Quel est le rapport dans ton œuvre entretenu avec la fiction et la réalité ? On serait tenté de discerner trois dimensions de construction dramatique :

– la volonté de construire une histoire – ce qu'on pourrait nommer à côté de la déconstruction post-beckettienne, *le remaniement du souci narratif*.

– tu cherches à saisir *l'air du temps* (comme Nan Goldin⁵) – des moments, des instants intimes, de vérité. La vérité de l'intime. La vérité qui passe. Des passants – les personnages. Des gens qui passent. Ce qui (se) passe. Les passages.

– il y aurait comme une logique de l'autoportrait : Norman Rees (*Le Garçon girafe*), Anne Engstrandt⁶ (*Une nuit dans la montagne*), Anne Wittgenstein (*Loïn de Corpus Christi*).

Tu as très bien défini dans ta question ce que sont les fondements de mon écriture : avant de parler d'auto-fiction comme plus haut, je dirais que mes textes sont des « autoportraits » comme ceux des peintres. Après il y a la mise en place de cet autoportrait : le décor, les couleurs, les expressions. Apparaît alors une foule de choses : d'autres personnages, eux-même autoportraits, qui se rajoutent à l'autoportrait principal, le remettent en cause parfois, accentuent le trait, ouvrent sur d'autres pistes... mais toujours, il y a celui qui écrit. Comme j'ai un itinéraire plutôt flou, je suis assez inadapté pour certaines choses, j'ai besoin de construire lorsque j'écris, j'ai besoin d'arrêter cette fuite continue qui semble gouverner ma vie, l'écriture serait-elle comme une halte ? Un moment de répit ? Sans doute, puisque lorsque j'écris curieusement je m'abstrais de moi-même, alors que je suis au plus profond de moi ; ce n'est plus moi qui parle, qui agit, mais un individu en roue libre. L'écriture est une sorte d'alcool pour moi, parfois j'écris comme en roue libre, heureusement après je me relis !

L'air du temps, oui, c'est vrai, il m'intéresse beaucoup, j'aime à le questionner, à me positionner, justement dans et par l'écriture. Alors que je le traverse sans vraiment comprendre, l'écriture m'aide à le définir, cet air du temps, que l'on croit saisir souvent mais qui nous échappe au fond. Car souvent on se trompe, on se dit : « c'est comme ça, le monde est comme ceci et comme cela », et en fait on se trompe.

Ton écriture dégage immanquablement une dramaturgie qui tourne autour du thème de la *génération*. Pourquoi ce motif si présent ? On pourrait en quelque sorte décrypter ton œuvre avec la chaîne : *génération / sexualité / amour / mort*. Peux-tu développer cette remarque ?

Oui, c'est vrai que la transmission m'intéresse, plus que les générations

5. Photographe américaine dont l'œuvre, particulièrement pour la période des années 1980, est marquée par la violence, la drogue et le sexe.
6. Anne Engstrandt est à la fois le personnage de la pièce *Une nuit dans la montagne* et le personnage éponyme d'une de ses premières pièces, inédite et radiodiffusée en 1984 sur France Culture, réalisée par Evelyne Frémy.

d'ailleurs : ce qu'on transmet – via la famille par exemple – ou même ce que l'époque nous transmet – via les traumatismes qui la traversent –, comment cela nous travaille et surtout comment cela rejaillit dans le comportement. Comme si la famille et la société de l'époque, nous marquait, marquait l'individu. Cela me semble insupportable, cette appropriation de l'intimité de l'être, et du coup beaucoup de mes personnages disparaissent, s'évaporent, comme une sorte de refus : ils ne sont plus de ce temps.

Autre thème de prédilection : la chute, la déchéance, la fin. Fitzgerald a écrit : « Toute vie est bien entendu un processus de démolition ».

La chute, oui, m'intéresse, j'aime ces processus de démolition, parce que justement ils appellent la reconstruction, faire table rase du passé pour partir ailleurs. C'est un aller et retour constant entre les deux, et l'écriture fait le lien.



Entretien avec Madeleine Louarn

Théâtre de L'entresort 2008 / 2009

Dans ton parcours de metteur en scène, d'artiste, comment est-ce que tu te situes par rapport à la littérature dramatique contemporaine ? Pourrais-tu me parler du travail effectué avec le Club des auteurs ?

Je n'ai pas plus d'attachement pour la littérature contemporaine que pour la littérature dite classique. Mes attachements aux auteurs se font plus par « feeling ».

Les auteurs du Club du CDDB-Théâtre de Lorient, Centre dramatique national (Fabrice Melquiot, David Lescot, Rémi De Vos, Christophe Pellet, Marion Aubert, Nathalie Fillion) se réunissent lors de week-ends d'écriture. Ils se lancent dans des exercices, s'imposent des challenges, passent du temps ensemble et se donnent des leviers imaginaires, cela peut être de la musique, par exemple. Au terme de ces week-ends de travail, ils proposent une restitution publique. Ce sont des moments très intéressants, impossibles à reproduire, où l'on assiste à l'instant de l'écriture vivante.

Si Christophe Pellet est très touchant lorsqu'il lit ses propres textes, je dois avouer que je l'ai plutôt entendu lorsqu'on a travaillé sur ses écrits. Le travail de défrichage a été beaucoup plus efficace pour moi quand je les ai travaillés avec des comédiens. Nous avons décidé avec plusieurs acteurs de nous réunir au cours des séances de lecture. Pour Christophe Pellet, cela m'est apparu de manière très nette : ses textes me parlaient.

Le projet de ces lectures était de déboucher sur la mise en scène d'un ou de plusieurs auteurs du Club. Tout s'est fait très vite. En mars 2008 nous décidions de produire En Délicatesse pour la saison suivante, en septembre les répétitions commençaient.

La rapidité de ce projet est étonnante. Souvent les projets rencontrent de nombreux obstacles, d'autant plus lorsqu'il s'agit de Christophe Pellet.

Je n'ai jamais pensé le travail en terme d'obstacles. Il y a des projets malheureux, il y a des projets compliqués, mais souvent c'est parce qu'on ne les pense pas

avec assez d'évidence. Si un projet ne se fait pas, c'est qu'il ne fallait pas le faire ; il faut passer à autre chose. Pour En délicatesse, tout s'est trouvé très simplement, la distribution, l'argent, et le temps. On sent très vite si une idée trouve son écho, bien avant de la formuler ou de construire des dossiers.

Pellet est considéré comme un vilain petit canard, crois-tu que cela pourrait venir d'un apparent naturalisme – jugé désuet – dans son écriture ?

Peut-être les metteurs en scène sont-ils hésitants quant à Pellet, par peur de donner l'impression d'un théâtre un peu vieillot. On a souvent l'impression que son écriture est assez plate, mais tout le relief est à l'intérieur. Ce n'est que par creusement que l'on s'aperçoit de la puissance de ce relief. À la découverte de ses textes, on est face à un déroulé assez simple et logique, comme si la lecture ne posait pas de problème de compréhension. Ce qui est difficile dans la lecture des œuvres théâtrales c'est que la moitié du chemin reste à faire, il faut lire les trous pour pouvoir discerner ce que sont le rythme et les entre-temps.

Quel a été l'élément moteur dans le choix d'En Délicatesse ? Qu'est-ce qui a retenu ton attention dans cette pièce ? Est-ce qu'à la première lecture, une chose s'est dégagée ?

Ce qui m'a le plus interpellée c'est la question des genres, le fait qu'il parle toujours de cette possibilité que l'on ne soit pas complètement finis, déterminés sexuellement, que l'on puisse passer d'une préférence féminine à une préférence masculine.

Ce texte a-t-il ouvert en toi de nouvelles questions ?

C'est par ce texte que j'ai compris que la question de la famille était en train de se disloquer, que tout s'écartait, qu'il y avait une sorte de flottement. Et ce constat m'a immédiatement énormément intéressée.

La manière de traiter les femmes par rapport aux hommes m'a aussi beaucoup plu. C'est un thème qui fait écho à mes propres questionnements.

C'est avant tout le contenu et la structure qui m'ont intéressée : le déroulement sur trois jours, la récurrence des binômes, la construction sur des éléments qui progressent, des choses qui reviennent systématiquement, les expressions qui se répètent, les mêmes protagonistes, la question de la pesanteur, le fait de s'échapper... Ces récurrences thématiques me parlent énormément.

Pellet est peut-être un des seuls parmi les auteurs dramatiques à aborder le thème de la sexualité...

On trouve beaucoup d'auteurs qui parlent d'homosexualité, Pasolini, Koltès... Mais souvent chez ces auteurs il y a une forme de revendication. Ce qui me plaît beaucoup chez Pellet, c'est qu'il n'y en a pas.

Tu parlais d'évidence à la première lecture des textes de Pellet, mais en même temps lorsque les personnages parlent de sexualité, il n'y a pas d'arrière fond idéologique. Ils racontent l'homosexualité, mais on sent que c'est déjà acquis, on ne sent pas le poids de la société. Qu'en penses-tu ?

Il n'y a pas de jugement moral, et on n'a pas l'impression qu'il soit impossible que la mère, après avoir eu un enfant de son mari, s'en aille avec une femme. Il n'y a pas de notion de différence de cet amour. C'est un amour, point. C'est comme si c'était acquis, alors que ça ne l'est pas. Une histoire d'inceste plane sur la pièce, sur les personnages, on sent bien qu'il y a un tabou ; c'est très lourd et les conséquences sont considérables sur les personnages. Donc cette absence de jugement moral sur les pratiques des uns et des autres ne veut pas dire qu'il n'y a pas de perversion et que la sexualité est quelque chose de simple. Ce que je veux dire, c'est qu'aujourd'hui il est très courant de parler de sexe dans une pièce, c'est presque un passage obligé : il faut des corps nus, de la violence et de la provocation. Il faut un minimum d'actions, ou de scènes « choc ». Or, cet aspect est absent chez Pellet et pourtant il parle de cette question de sexualité de manière saisissante. Ce que j'aime dans son écriture, c'est qu'il traite cette question là de manière quasiment anodine sans chercher ni d'effets, ni d'accroches.

Les relations du trio amoureux, sexuel ou amical composé par Sandor, Lucie et Lucas sont banalisées, pourtant lorsque l'on apprend que Lucas, le personnage le plus normalisé sexuellement, a des relations amoureuses avec Sandor on est quand même surpris. A la fois cela nous surprend, mais les histoires, et ce qu'on en apprend, coule de manière très fluide, sans aucun aspect tapageur ou revendicateur.

D'ailleurs, ce que nous avons traité, ce qui apparaît le plus dans la pièce, au-delà même de la sexualité, c'est la question de la fraternité. On a un couple de garçons, Sandor et Lucas, qui ont partagé toute leur enfance, qui ont le même âge. Entre eux on sent une incroyable complicité, une affection dans laquelle transparaît le fait qu'ils ont couché ensemble, qu'ils ont franchi la barrière de l'intimité. C'est presque aussi anodin que s'ils avaient partagé des bières entre amis. Cela ne signifie pas que c'est sans importance mais ça ne veut pas dire non plus que ça pèse plus lourd qu'autre chose. Quand on lit la pièce pour la première fois on ne s'en aperçoit pas forcément et c'est assez surprenant lorsque l'on s'en rend compte. Ces relations sexuelles entre ces deux personnages ne se disent pas, on les déduit. C'est une écriture très pudique.

La façon d'écrire de Pellet est très surprenante. Il y a le fonctionnement d'une alternance qui caractérise la duplicité de son procédé d'écriture : emphase et grandiloquence, d'une part ; simplicité et platitude d'un langage très quotidien, d'autre part. Il y a cette tension.

C'est très surprenant, en effet. On a d'abord l'impression que c'est un style plutôt oral, mais en réalité c'est un langage très littéraire. Dès qu'il s'agit de le dire, les difficultés apparaissent, particulièrement dans cette pièce. D'ailleurs la première consigne que j'ai donnée aux acteurs était de souligner les phrases impossibles à dire : « Le cœur de mon père est un tambour dans la nuit ». Ce côté ridicule des personnages, et en même temps profondément sincère, comment le jouer ? Comment montrer le ridicule, ce quelque chose de trop ou de mal ajusté, que l'on puisse tout de même croire ? Ce questionnement a été l'un des grands axes de notre travail. Il s'agissait de trouver l'endroit où l'on grossit le trait sans se caricaturer. Nous nous sommes par exemple inspirés des films d'Eric Rohmer, qui me font beaucoup rire, et qui exploitent totalement cet aspect... un langage très littéraire qui donne un côté assez cruche aux personnages, mais qui pourtant nous renvoient à nous-même. C'est cet effet de double sens qui me plaisait beaucoup.

Cette notion du ridicule m'est venue en lisant un livre formidable de Georges Arthur Goldschmidt intitulé Molière ou la liberté mise à nu, sur la question de l'identité. L'auteur y explique que le Bourgeois gentilhomme est quelqu'un qui parle de l'essence des êtres. Il essaie de faire advenir ce qu'il conçoit de lui pour que le monde le regarde autrement. Lui se voit en prince raffiné, aspirant à la poésie, au beau. Il tente de rendre accessible aux autres ce qu'ils ne peuvent percevoir de lui : son essence. Je pense que souvent dans la vie, et surtout lorsque l'on parle de nos sentiments, on porte un costume mal ajusté, on n'a pas les bons mots, et on prend le mauvais pli. On a tous vécu ça : des moments où l'on croit dire des choses profondément vraies de nous ; on est sincères, mais en même temps c'est ridicule. Ce motif-là est une des tonalités que l'on retrouve dans l'écriture de Christophe.

Ses personnages seraient alors ridicules parce qu'ils énoncent d'eux quelque chose qui cherche une certaine grandeur, une intensité, une vérité ? C'est ce que j'appelle la grandiloquence chez Pellet...

Si l'on prend le personnage de Léonard, le père – qui est quand même un affreux personnage au bout du compte – lorsqu'on écoute ses monologues sur la mondialisation, on perçoit ce côté délirant, qui fait beaucoup rire car on visualise les personnes qui peuvent tenir ce type de discours, de structures délirantes, mais qui en même temps, restent potentiellement possibles. Qu'est-ce qui est vrai là dedans ? Comment ça nous échappe ? Mais comment aussi à mesure que le délire progresse, on se rend compte que c'est lui qui perd sa vie.

Le côté ridicule tient aussi dans le sentimentalisme de la pièce et des personnages. Il y a toujours ceux qui sont en train de s'analyser dans leurs sentiments, dans leurs désirs...

Ces personnages éprouvent la difficulté de la confrontation, de l'écoute de l'autre. Chacun est sur ses rails et ne voit que son propre point de vue. Il n'y a pas

d'empathie, ce qui fait que l'on peut s'abandonner à l'autre et s'oublier un peu. Mais ces personnages s'oublient rarement, ils sont extrêmement centrés sur eux-mêmes. Ce sont des gens très égocentriques et qui ne s'entendent quasiment pas ; certaines scènes ne sont qu'une série de monologues. Et en même temps c'est un égoïsme tellement quotidien que cela ne peut que faire écho à nos rapports avec les autres. Cela dénonce quelque chose de grave, mais également rentre dans ce motif du ridicule, presque clownesque.

C'est donc une écriture complexe, pleine de duplicité : on a des difficultés à définir son statut, sa tonalité, son registre.

L'écriture de Pellet n'est pas une écriture du premier degré mais elle n'est pas non plus celle de la parodie, il y a un entre-deux. J'aimerais voir sur les mêmes moments, de manière simultanée, certains spectateurs rire et d'autres trouver cette même chose tragique. On pourrait dire qu'il s'agit d'une pièce tragi-comique, qui devient même de plus en plus tragique.

Je pense que Pellet est aussi un auteur à part, car il ose affronter un genre que tout le monde a abandonné, il ose remanier le genre mélodramatique au théâtre.

Pour moi le théâtre est un langage qui a plusieurs appuis ; bien sûr il y a l'acteur et le texte, mais il y a aussi l'espace, la durée, la construction de l'image. Il y a alternativement prédominance de l'un par rapport aux autres selon les pièces, les choix que l'on fait, mais cela doit rester un assemblage de ces cinq paramètres du théâtre. L'image, le jeu, ne s'ancrent pas seulement dans une notion d'énergie, ils se mettent au service d'un tout. C'est un langage complet.

Pour en revenir à la pièce, *En délicatesse*, tu me disais avoir été d'abord interpellée par sa manière de traiter la sexualité et par le portrait qu'il traçait des femmes, mais après coup, y a-t-il eu d'autres vecteurs qui aient motivé ce choix, ou du moins qui l'aient confirmé ?

Ce qui est venu comme un cataclysme, c'est l'humour. Le fait d'avoir mis en exergue toutes ces phrases infernales à dire nous a amenés à répéter la pièce de manière comique. Ces phrases, trop écrites, trop lyriques ne pouvaient pas être prononcées naturellement. Pour interpréter ces rôles, cette parole, il faut de l'extraversion. Je leur demandais de regarder comment se comportaient les gens dans des situations de tous les jours, parce qu'il existe des comportements totalement hors normes. Nous n'y prêtons attention parce que nous sommes socialisés mais en s'attardant un peu sur l'extravagance de certaines personnes, c'est incroyable ! La pièce commence par quelqu'un qui, perché sur une chaise, se met à haranguer les gens au sujet de la mondialisation... ce n'est pas si improbable que ça dans le fond. C'est une vraie jubilation de travailler en riant sur ce qui est extrêmement noir. Il y a peu de répit, peu de rédemption ; on ne s'en sort pas facilement.

Comment avez-vous traité les différences d'âges des personnages dans la pièce, les deux générations (père / mère et enfants) ?

Parfois les fils sont les pères de leur père, et parfois on voit des mères de quarante ans qui paraissent presque le même âge que leur fille de vingt ans, ce qui pourrait plutôt laisser croire qu'elles sont sœurs. Cette question de la génération commence véritablement à voler en éclats, avec cette notion d'apparence. C'était important qu'ils portent des perruques, comme on porte un costume. C'était important qu'ils se sentent changés, qu'ils ressentent ce processus de transformation chaque soir lorsqu'ils montent sur le plateau. C'est vraiment une histoire d'artificialité qui sert aussi à mettre cette gaucherie en place. Il y a une sorte de trop de soi-même ou de pas assez de soi, qui est primordial.

Cet éclatement de la famille dans la pièce est pour moi essentiel.

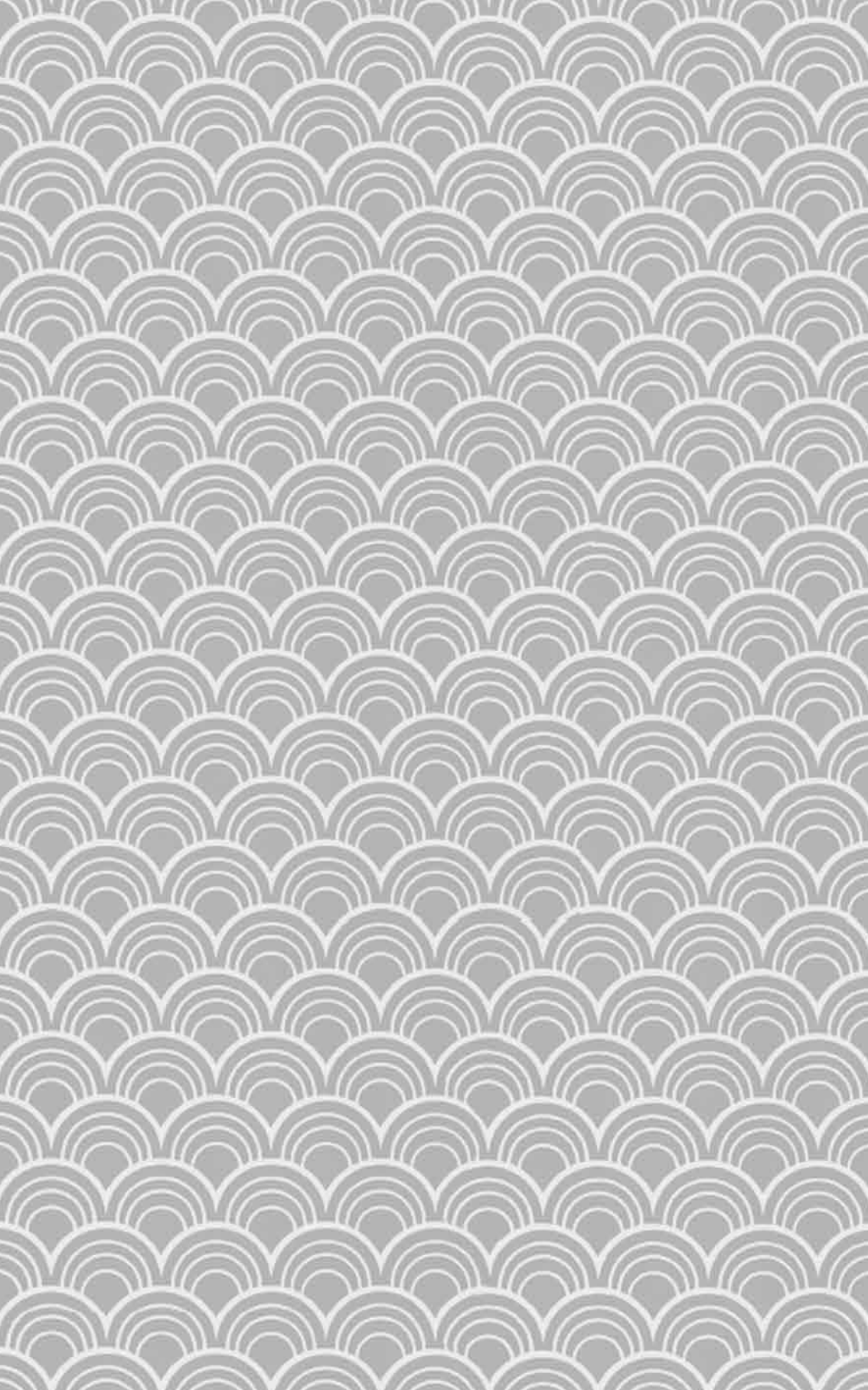
Pellet est clairement un héritier d'Ibsen, dans sa manière de donner à la femme la tâche de partir, de s'émanciper. On pourrait dire que Christophe Pellet est un féministe et en même temps, les femmes ont un côté terrifiant chez lui, elles sont d'un égoïsme, d'une toute puissance effroyable.

Il a raison de décrire ça, Christophe, car la femme a un rapport au chantage qui est absolument monstrueux et qui, à mon avis, est intimement lié à la question de la maternité : cette manière qu'ont les femmes de posséder un corps, cette impression d'enfant d'être transparent aux yeux de sa mère. De cette possession, de cette accaparement du corps de l'enfant, découle un chantage affectif, qui fait le pouvoir de la mère. Cette force leur donne aussi la possibilité d'une émancipation, les femmes chez Pellet sont dominantes.

Il y a chez Christophe, un remaniement de la fable, de la narration au théâtre, dans un registre tragique.

Il met en scène des figures (la mère, le fils, le copain, le père, la petite amie...). Les personnages ne sont pas historicisés dans le sens où l'on n'a pas d'explications sur leur passé. Sont exposés là les nœuds relationnels entre les êtres. L'homme, la femme, pris dans leur condition et qui doivent déterminer quelle vie ils peuvent vivre, quelle vie ils veulent vivre.

C'est vrai que c'est mélodramatique, je ne savais pas utiliser ces mots-là avant...



Repères bibliographiques Christophe Pellet

- Un doux reniement*
La conférence
Le Çarçon avec les cheveux dans les yeux
L'Arche Editeur, 2008
- Loin de Corpus Christi*
L'Arche Editeur, 2006
- Erich Von Stroheim*
L'Arche Editeur, 2005
- S'opposer à l'orage ;*
Une nuit dans la montagne
L'Arche Editeur, 2003
- Les nuits réconciliées*
Inédit, 2002
- En délicatesse*
Des jours meilleurs
L'Arche Editeur, 2001
- Se refaire,*
In *Le Corps qui parle*, Les cahiers de
l'Egaré, 2001
- Le Çarçon girafe,*
L'Arche Editeur, 2000 (trilogie
comprenant *Le Çarçon girafe*, *Là où ça fait
mal*, *Encore une année pour rien*)
- La traversée de l'absence et du vide*
Inédit, 1992
- La Poursuite du bonheur*
Inédit, 1991
- Anne Engstrand*
Inédit, 1983
- Ce lointain coin de terre*
Inédit, 1981
- Soixante trois regards*
L'Arche Editeur, 2008
- De passage, endormi*
In *Les monstres*, co publication Comédie
Française, l'Avant scène Théâtre, 2009

www.entresort.net
6 rue haute, 29 600 Morlaix

T 02 98 63 20 58

F 02 98 63 20 78

entresort.theatre@wanadoo.fr

LICENCE D'ENTREPRENEURS DE SPECTACLES N° 290842

5 €