

Le tour du Cadran présente

Le Grand Voyage

de Jorge Semprun

Mise en scène : Pascal Reverte.

La Manekine – Pont Ste Maxence (60)

Mardi 3 février 2015 à 13h30

Théâtre de l'Ouest Parisien – Boulogne-Billancourt (92)

Du 6 au 8 février 2015

Vendredi et samedi à 20H30, dimanche à 16H00

La Ferme des Jeux – Vaux le Pénil (77)

Vendredi 20 mars 2015 à 20h45

Presse et diffusion : **Marie-Hélène Arbou**
06 85 91 70 99 – marie-helene.arbour@orange.fr

« Qu'est-ce que tu regardes maintenant » dit le gars de Semur. « On n'y voit plus ».

Il a raison, le soir est tombé.

« Je ne regardais plus » je reconnaiss.

« C'est mauvais ça » dit-il sèchement.

« Mauvais comment ? ».

« Mauvais de toutes les façons », m'explique-t-il.

« Regarder sans rien voir, rêver les yeux ouverts, mauvais tout ça».

« Se souvenir ? »

« Se souvenir aussi. Ça distrait ».

« Ça distrait de quoi ? » je lui demande. Ce gars de Semur n'a pas fini de m'étonner.

« Ça distrait du voyage, ça ramollit, il faut durer ».

« Durer, pour quoi ? Pour raconter ce voyage ? »

« Mais non pour en revenir » dit-il sévèrement. « Ce serait trop con tu ne trouves pas ? ».

« Il y en a toujours quelques-uns qui reviennent pour raconter aux autres ».

« J'en suis » dit-il. « Mais pas pour raconter, ça je m'en fous. Pour revenir, simplement ».

« Tu ne penses pas qu'il faudra raconter ? ». Mais il n'y a rien à dire, vieux. Cent vingt types dans un wagon. Des jours et des nuits de voyage. Des vieux qui déraillent et se mettent à hurler. Je me demande ce qu'il y a à raconter. »

Le tour du Cadran présente

Le Grand Voyage

de Jorge Semprun

Mise en scène : **Pascal Reverte**

Adaptation, dramaturgie et scénographie : **Pascal et Vincent Reverte**

Un spectacle conçu avec la complicité de : **Aude Léger, Anthony Binet, Vincent Reverte, Els Janssens-Vanmunster, Nicolas Alvedin, Gatienne Engélibert** (interprétation).

David Eskenazy (composition et création musicales avec l'ensemble vocal **Mora Vocis**)

Jane Joyet (costumes, scénographie)

Sébastien Coppin (régie, création lumières, scénographie)

Camille Henry (régie son)

D'après *Le Grand voyage* de Jorge Semprun, © Editions Gallimard

Le Grand voyage a été créé en janvier 2014 à l'issue d'une résidence d'un mois à la Manekine, Scène Intermédiaire Régionale de la Communauté de Communes des Pays d'Oise et d'Halatte (60).

Coproduction : La Manekine, Maison intercommunale des Cultures, CCPOH. Avec le soutien du Conseil Régional de Picardie, du Conseil Général de l'Oise et du Mémorial de Buchenwald.

Le Grand Voyage,

Temps#2 du triptyque *L'étoffe des souvenirs*

« Plus j'écris, plus la mémoire me revient. Comme si l'oubli avait été si profond qu'il fallait le travail de l'écriture, de la mémoire volontaire, de la recherche volontaire dans le passé, des images, des souvenirs, des visages, des anecdotes, même des sensations, elles reviennent. De là ma théorie que c'est une écriture inépuisable. On ne peut pas dire, mais on n'aura jamais tout dit. On peut dire à chaque fois davantage »

Chercher à interroger ce qui dans l'intime de la mémoire concerne le plus grand nombre. Tenter de traduire sur un plateau cette sédimentation du temps qui, paradoxalement, ne fige pas le souvenir, matière vivante, fluctuante, parcellaire voire contradictoire. Se souvient-on ainsi de tout ce que l'on a vécu ? A-t-on vécu tout ce dont on se souvient ? Comment happen une mémoire vulnérable, qui s'émiète ? Comment exprimer un souvenir parfois réduit à une impression, une sensation, un visage, une odeur ? Comment reconstituer sa propre histoire ?

Le Grand Voyage est ainsi la deuxième partie d'un triptyque que le tour du Cadran, compagnie de théâtre, consacre à la mémoire et au temps sous le titre générique *L'étoffe des souvenirs*.

Moby Dick, une obsession, une variation autour de l'œuvre de Melville, créé en novembre 2012, en constitue la première partie. Un grand voyage là aussi dans le souvenir d'Ismaël, le seul survivant du naufrage qui suivit le combat légendaire entre le capitaine Achab et la monstrueuse baleine blanche. Dernière partie du triptyque, *I Feel good, comédie hospitalière* sera créé en janvier 2016. Inspiré du souvenir vécu d'une hallucination morphinique – la transmutation des bruits continuels d'une chambre de réanimation, pronostic vital engagé, en un chorus endiablé et interminable des musiciens de James Brown – ce récit à la première personne prend littéralement corps dans l'oubli, dans la perte de conscience d'un évanouissement qui abolit passé, présent et futur, suspendant le temps pour laisser place à la mémoire.

Ces trois spectacles autonomes sont conçus conjointement par une même équipe artistique et se nourrissent donc mutuellement dans la conception, l'écriture et la scénographie. Ainsi, les univers se répondent, se font échos, se complètent, se recoupent dans un projet au long cours : explorer les limbes du souvenir, trouver ce point de rencontre entre le temps et la mémoire.

Un grand voyage intérieur, une cantate du souvenir

(Note d'intention)

Écrit vingt ans après les faits, ce *Grand Voyage* est moins une reconstitution de la réalité que la tentative de toucher et de transmettre une vérité intérieure. Le véritable dialogue n'est pas entre les différents personnages qui peuplent le récit mais bien entre le Semprun de 1943 et celui de 1963. C'est un *Grand Voyage* dans la mémoire plus que vers un camp, à la fois destination à venir, et lieu d'où l'on est revenu. Ce n'est pas un témoignage sur la vie à Buchenwald mais le récit du bouleversement que crée le camp dans la vie de celui qui y fut emprisonné. Malgré la multiplication des figures présentes dans le roman, c'est cent vingt fois Semprun qui est enfermé dans ce wagon et à travers lui, ce sont tous ceux qui ne peuvent ou ne savent pas raconter qui s'expriment.

Pas de chronologie mais l'ordonnancement apparemment empirique du souvenir car dire ce que fut ce voyage se heurte constamment à la difficulté de raconter ce qui n'est pas racontable.

C'est donc un dialogue intérieur qui fait resurgir les spectres et fantômes du passé. Ils sortent des brumes enneigées de la mémoire, incomplets, parcellaires, contradictoires voire inventés de toutes pièces. « *Etre vivant, c'est être fait de mémoire* » dit Philip Roth. Nous sommes faits de mémoire et d'oubli et tout souvenir qui émerge à notre conscience est une reconstruction. Ne pas chercher alors à *représenter* des personnages, ne pas distribuer rationnellement un tel jouant Semprun, un tel le gars de Semur et une telle l'infirmière, par exemple. Laisser au contraire la parole circuler entre les cinq voix des interprètes et traiter le texte comme une *cantate* où alternent voix seules et chorales. Cet Homme, cet Homme plus jeune, ce Jeune homme, cette Femme, cette Ombre qui prennent la parole sont ainsi la fragmentation de la pensée et du récit de Semprun. Leur présence spectrale nous affranchit d'un code naturaliste et nous permet de transcrire scéniquement cet univers mental clos où le souvenir se recompose.

Grâce à ces cinq voix obsédées par le désir de raconter, transmettre la musicalité de l'écriture en respectant le continuum du récit, son flot haletant, cadencé et charnel. La voix comme instrument du souvenir. Les voix parlées donc. Mais aussi les voix chantées. Celles du chœur Mora Vocis qui interpréteront la partition de David Eskenazy spécialement composée pour *Le Grand Voyage*. La voix qui constituera ainsi la texture sonore du projet.

« *C'est la nuit, celle qui réveille les fantômes* » énonce Semprun. Il y a quelque chose d'hallucinatoire dans ce texte où personne ne peut dormir pendant une nuit qui n'en finit pas. Alors traiter le réel comme un cauchemar et trouver sur le plateau ces décalages, ces amplifications, ces faux-raccords, ces bizarries qui le parsèment.

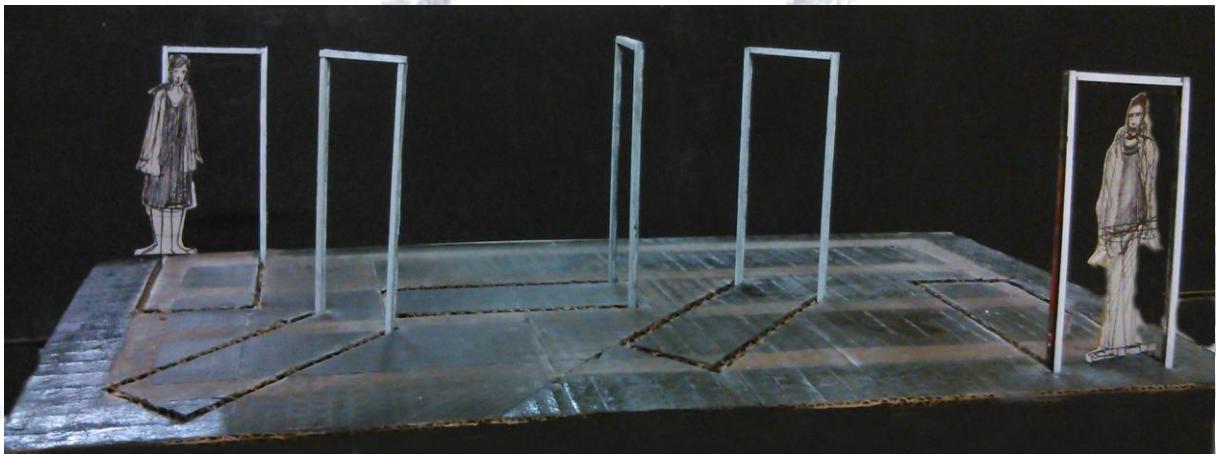
Ne pas se fier à l'apparente unité de lieu, d'action et de temps du wagon.

Ce wagon dans lequel Semprun place préalablement la situation est certes une prison roulante mais l'enfermement est mental : Semprun (ou plus exactement son double littéraire) est emprisonné dans son souvenir. Cet espace clos dans lequel « cent-vingt types » sont parqués est l'espace contraint du temps. Seule la mémoire peut les en libérer.

Alors ne surtout pas situer l'action dans un wagon.

La durée du récit est bien supérieure aux cinq jours de voyage entre Compiègne et Buchenwald. En une phrase, vingt années peuvent s'écouler. Le passé, le présent, le futur se superposent. Il en est de même pour les lieux, multiples et éclatés.

Puisqu'il s'agit d'un univers mental, s'affranchir du naturalisme, fuir la couleur locale, la reconstitution et imaginer un jardin du souvenir incliné, où les corps sont contraints, doivent lutter pour progresser. Une pente qui rend possible la chute et déstabilise la marche. Une pente qui désoriente celui qui y progresse mais aussi celui qui regarde parce que la verticalité y est abolie. Il est nécessaire de lutter pour s'y tenir debout. Et une fois immobilisées, les silhouettes semblent flotter. Ces personnages-spectres dans ce jardin du souvenir incliné renvoient aux détenus sur l'immense place d'appel du camp de Buchenwald. Là où matin et soir ils devaient converger en empruntant un sol vicieusement en pente, puis y stationner des heures au gré des appels et du bon vouloir des SS.



Maquette de la scénographie de Jane Joyet – novembre 2013

Un jardin du souvenir où demeurent donc les strates de tout ce qui s'y est passé. Tous les éléments et accessoires nécessaires à l'action, c'est-à-dire à la réminiscence, sont donc déjà présents et se dressent, manipulés à vue, au fil de cette cantate du souvenir. Et de la neige, que Semprun voit comme un des rares liens entre ces souvenirs fragmentés. Cette neige qui, même vingt ans plus tard, en d'autres lieux, le ramène à Buchenwald. Un espace donc où il neige. Un paysage intérieur recouvert où sont enfouis les souvenirs. Où tout doit être reconstruit grâce à la pensée et au langage. Une page blanche. Et des portes qui n'ouvrent sur rien. Comme si tout était là, mais inaccessible. Un jardin du souvenir tel un labyrinthe, un couloir sans fin qui nous mène hors du temps. Dans les limbes. Parce qu'en entrant dans le camp il fallut à Semprun « quitter le monde des vivants », monde qu'il lui fut ensuite vraisemblablement impossible de réintégrer totalement.

Semprun, le Grand Voyage, axes dramaturgiques, envies et intuitions. Et quelques interrogations...

Entretien avec Pascal et Vincent Reverte

Comment avez-vous découvert *Le Grand Voyage* ?

Vincent Reverte : L'écriture de Jorge Semprun nous accompagne depuis plus de dix ans. C'était un après-midi lors d'une tournée dans l'Ouest de la France, en 2001. *Le Mort qu'il faut* venait de paraître et entre deux représentations, j'avais acheté ce livre, par hasard pour ainsi dire. Sans imaginer un instant qu'il constituerait une véritable rencontre.

Pascal Reverte : Tu as dû le lire dans la soirée et me le donner immédiatement ! En tout cas, je l'ai lu aussi d'une traite. Et dès le lendemain nous achetions *L'Écriture ou la vie* et *Le Grand voyage*, bien sûr. Puis les autres. Et depuis ces livres nous accompagnent.

V.R : Peut-être aussi que cette écriture, cet univers, résonnent en nous d'une façon particulière par nos racines espagnoles. L'engagement de Semprun contre le franquisme, sa vie clandestine dans cette Espagne frontalière d'Argelès-sur-Mer d'où notre famille est originaire, et qu'il évoque d'ailleurs pour ses peu glorieux camps de réfugiés, nous ont peut-être permis de comprendre qui nous étions, qui étaient nos grands-parents qui avaient forcément vécu et subi dans leurs histoires personnelles les échos de l'Histoire avec un grand H, comme on dit. Semprun nous accompagne donc intimement.

P.R : Nous avons eu ensuite l'occasion à travers un atelier de théâtre de mettre en scène une première adaptation du *Grand Voyage* avec des adolescents. Jorge Semprun dédie son livre en 1963 à son fils Jaime « *Parce qu'il a seize ans* ». Au-delà, si l'on peut dire, de la question de la Déportation, le *Grand Voyage* interroge la notion d'engagement et de jeunesse qui sont pour lui des corollaires. Dans la bouche de ces jeunes gens qui découvraient non seulement le roman mais aussi le théâtre, le texte de Semprun prenait vie d'une façon incroyable, résonnait avec une force qui nous a convaincus d'en faire un jour un spectacle ! Le moment est venu...

Pourquoi inscrire *Le Grand Voyage* dans votre travail sur la mémoire et le souvenir ?

V.R : C'est plutôt Semprun qui a inscrit en nous cette problématique ! Ce thème de la mémoire est au cœur de toute son œuvre. C'est même ce qui nous a donné la force, la légitimité de travailler sur cette période, sur la Déportation. C'est parce que Semprun fait œuvre de poète : c'est la vérité qu'il recherche, non la réalité. Il nous donne alors la clé pour dépasser les circonstances historiques de

son expérience. Il invite dans son œuvre à un immense jeu des 7 erreurs, modifiant d'un roman à l'autre un même détail, racontant la même scène d'un angle tout à fait différent qui peut même changer sa signification.

P.R.: Il se joue ainsi de son rapport au temps et aux événements en s'affranchissant des lieux et des époques. La mémoire ne le relie pas seulement au passé, c'est ce qui lui permet de s'inscrire dans le présent et de se projeter dans l'avenir : durant les mois à Buchenwald, en se récitant les poèmes appris par cœur, après sa libération, en tentant de vivre à nouveau pas seulement en tant que « survivant » des camps. La mémoire de Semprun, ce ne sont pas les souvenirs d'un ancien combattant, c'est une force de vie, c'est ce qui permet de lutter contre l'anéantissement. Notre conscience du présent n'est pas seulement une réverbération du passé, elle est aussi une anticipation du futur, une projection dans l'avenir. C'est cette oscillation qui nous intéresse, parce que ce sont les choses et leur écoulement qui rendent sensibles, le passé, le présent et l'avenir.

Qu'est-ce qui, selon vous, est moteur de théâtre dans le roman de Semprun ?

V.R.: Il est vrai qu'à première vue, *Le Grand Voyage* est avant tout un voyage mental, cérébral, difficile, voire impossible à incarner. C'est peut-être pour cela qu'à notre connaissance, ce texte n'a jamais été porté à la scène. Mais nous sommes convaincus qu'avant toute chose Jorge Semprun est un immense poète, un immense écrivain et que la parole qu'il crée a toute sa place sur une scène de théâtre. C'est en effet une voix singulière, originale, unique et le théâtre est là pour faire entendre ces voix.

P.R.: Mais au-delà des considérations stylistiques, la situation proposée par Semprun nous est apparue véritablement théâtrale, ne serait-ce que parce qu'elle respecte, ou plutôt qu'elle s'amuse avec la règle des trois unités ! L'unité de lieu est sûrement la plus évidente : un wagon où sont entassés cent vingt hommes durant cinq jours. L'unité d'action est plus discutable : il y a l'unique, monotone et terrible action de ce wagon qui roule vers les camps de la mort.

V.R.: Mais la subversion de Semprun se fait vite jour. Entre retours en arrière et projections vers l'avenir, l'action et le temps sont multiples et enchevêtrés. Finalement la véritable action de ce récit est l'action de la parole. C'est dans ce dialogue imaginaire entre le Semprun de vingt ans et « le gars de Semur » que naît l'action, que la vie, alors que l'on roule vers la mort, jaillit. Cette évocation, au sens littéral, est profondément théâtrale : donner vie grâce à la parole.

Comment envisagez-vous le travail d'adaptation du *Grand Voyage* ?

V.R.: Au moment de plonger dans l'adaptation du *Grand voyage* pour en tirer le texte qui est devenu celui de notre spectacle, s'est posée tout d'abord la question cruciale de savoir si nous saurions restituer l'émotion violente ressentie en tant que lecteur, si nous serions capables de transmettre cette dernière au spectateur. La forme théâtrale nous impose de couper, de renoncer à une grande partie, à une majorité finalement, du roman. La question était, et reste de savoir si cette forme nouvelle ne trahira pas le fond de l'œuvre de Semprun, chez qui ces deux notions sont intimement

liées. Comment ne pas casser cette « spirale » littéraire associée à la spirale du souvenir, qui « *ressasse, digresse, se fait foreuse pour atteindre les profondeurs* » comme l'écrit Régis Debray ?

P.R. : Ecrire une adaptation, c'est un long travail de ressassement également, une nécessité de se laisser « infuser » par le roman, voire par l'ensemble de l'œuvre, afin d'en trouver les correspondances scéniques, corporelles, musicales... Et peut-être y trouver surtout sa propre voix. Tu parlais de la légitimité de travailler sur les camps. Sûrement n'est-on jamais assez légitime. D'ailleurs la rencontre avec l'œuvre de Semprun m'a conduit à lire de nombreux ouvrages de toute nature sur le sujet mais *Le Grand Voyage* est le seul que j'imagine pouvoir porter à la scène. Parce qu'il effleure le sujet. Quand je dis effleure, entendons-nous, le camp est central dans le récit, c'est ce qui crée ce point de tension absolue. Mais dans le roman le camp est ce qui précède ou ce qui suit. C'est la destination à venir, et le lieu d'où l'on est revenu. Il est également moins question de la vie de Semprun au sein du camp que du bouleversement que provoque le camp dans la vie de Semprun. C'est-à-dire que je n'ai pas à représenter la vie au camp mais à questionner le paradoxe et la nécessité qu'il y a à raconter ce qui n'est pas racontable.

V.R. : Les seules fois où il est question frontalement de l'extermination, c'est lorsque le Semprun fictionnel fait visiter le camp à une infirmière qui lui demande à quoi sert la cheminée ou qu'il impose à une vieille femme allemande du village voisin de regarder cette cheminée une fois le camp libéré. Qu'il s'agisse de l'épouvantable naïveté de la première ou de l'odieux aveuglement de la seconde, Semprun laisse une place à celui qui ne l'a pas vécu et ne pourra jamais comprendre. Il y a dans *Le Grand Voyage* une place pour un autre regard. Qu'il soit naïf ou aveugle.

P.R. : Alors, c'est peut-être idiot de le dire comme ça mais j'aimerais beaucoup que ce spectacle parle au plus grand nombre. D'abord parce que tout le monde sait, quel que soit son âge, à quel point il est complexe de raconter un souvenir, de construire le récit de sa propre vie. Aussi parce qu'il y a quelque chose de foisonnant dans l'œuvre de Semprun, une générosité, une empathie, un humour même qui devront se retrouver sur le plateau.

V.R. : Je disais que nous adaptions le texte en cherchant à transmettre l'émotion violente ressentie à la lecture. Ça demande une grande rigueur. Il y a en quelque sorte une éthique de l'émotion quel que soit le spectacle monté, c'est encore plus vrai quand il est question de cent vingt déportés entassés dans un wagon en route vers un camp de la mort.

P.R. : Bien entendu, ça serait obscène de fabriquer cette émotion, comme toujours au théâtre d'ailleurs ! Tout comme il serait écrasant de considérer que le seul *devoir* de Mémoire, tellement vital, tellement nécessaire suffirait à être le moteur de notre création. C'est plus un *désir* de Mémoire qui nous anime ! Servir un auteur qui, bien que convaincu que l'on ne peut pas tout dire, tout faire imaginer, tout faire comprendre, s'emploie à écrire pour que « *l'espoir ait un avenir* ». C'est bien suffisant déjà comme tâche à accomplir.

Comment parler du souvenir, comment le traiter sur scène ?

V.R.: Dans *Moby Dick*, une obsession nous tentions de témoigner de la complexité du souvenir par des boucles identiques à celles utilisées dans la musique électronique. Ressassement de l'action, souvenirs fragmentés répétés jusqu'à l'épuisement, notre écriture se construisait en flashs et ne permettait pas à l'action de se déployer autrement que dans les détails accumulés par la mémoire. Semprun, lui, explore la piste du fondu enchainé, dirions-nous au cinéma. Le souvenir cru, brutal s'accroche à une circonstance qui glisse vers une autre qui déclenche un autre souvenir, etc... La mémoire comme un travelling sans fin mais dont le mouvement ne serait pas linéaire, un montage ininterrompu de sensations, d'impressions non hiérarchisées.

P.R : « *Quand on ne me demande pas ce qu'est le temps, je le sais, mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer je ne le sais plus* » disait à peu près Saint Augustin ! Eh bien, il en est de même pour les souvenirs... Il faudra, au risque sinon de passer à côté de ce texte, trouver comment se plonger dans ce voyage intérieur. Semprun nous offre une piste à suivre pour représenter le souvenir dans *L'Evanouissement* écrit en 1967. Il parle d'un voyage qui n'est qu'une « *longue suite d'immobilités successives, séparées par de grands espaces vides, du néant confus. Comme une collection d'instantanés dont l'ordre chronologique aurait été troublé et qui, en apparaissant devant (le) regard*effort de mémoire ou d'imagination, pour reconstituer, à partir de leur surface probablement déteinte, où se cacherait et se dévoileraient en même temps des visages, des rires, des jardins, des eucalyptus, des chiens, des pommes, avec ou sans pommiers, des mers, des femmes, des tristesses, pour reconstituer à partir de tous ces signes figés le mouvement obscurci qui avait abouti à ces moments privilégiés par le hasard, préservés nul ne sait pourquoi au détriment peut-être d'évènements bien plus considérables ».

V.R.: C'est-à-dire qu'il n'est pas question du voyage physique entre Compiègne et Buchenwald. Mais debout dans ce train qui parcourt des milliers de kilomètres dans d'épouvantables conditions, c'est un voyage immobile qui se joue : un voyage au plus profond de la mémoire, dans la complexité du souvenir et dans la difficulté formelle de le transmettre.

P.R.: Ça ne peut donc pas se passer dans un wagon. Ça ne doit surtout pas se passer dans un wagon ! Nous ne chercherons surtout pas à reconstituer un lieu, une époque. Mais à abolir le temps. Ou plus modestement, à proposer sur le plateau une suspension au présent. Cette neige que Semprun évoque souvent dans ses pages nous semble ainsi le moyen scénographique d'y parvenir. Paysages figés, sons étouffés, pas ralenti et contraints, il y a déjà quelque chose qui s'arrête ou pour le moins ralentit donc quand il neige. Cette neige qui lie en quelque sorte de livre en livre l'ensemble de ses souvenirs. Cette neige qui recouvre le camp ou qui le ramène au camp lorsqu'il la voit tomber ailleurs plus tard. Cette neige tantôt obstacle, « *il se demande pourquoi il y a tant de neige dans sa mémoire, plein de neige crissante dans son insomnie* », ou alliée, « *pourra-t-il découvrir l'origine de cette neige crissante et douce qui dans son souvenir embaume le lilas* ». Cette neige qui a la blancheur obsédante du souvenir.

Après Moby Dick, une obsession, le premier volet de votre triptyque, on retrouve en quelque sorte cette baleine blanche poursuivie par Achab ?

V.R.: Cette blancheur obsédante commune à Achab et Semprun, nous est apparue tard. Quand nous étions dans la dernière ligne droite de la création du *Moby Dick*. C'était très troublant ce parallèle qui s'imposait à nous. Deux obsessions blanches donc ! Achab et sa baleine, et Semprun qui se demande « *pourquoi il y a tant de neige dans sa mémoire* » alors que « *confusément dans tout son corps il y a la neige* ». Ce fut la clé pour comprendre Achab, qui croit avoir besoin de parcourir des milliers de kilomètres sur les mers alors que la chasse est en lui et que « *confusément dans tout son corps* » il y a la baleine blanche. C'est donc en Achab comme en Semprun qu'il neige. Semprun qui partage finalement l'obsession d'Achab. Semprun avec sa mémoire marquée au fer rouge, une blessure plus secrète qu'une jambe broyée mais tout aussi invalidante. Une différence fondamentale toutefois, pour le héros de Melville il n'y a pas de retour, il sombre littéralement en suivant un chemin mortifère. Alors que Semprun, paradoxalement dans ce grand voyage vers la mort, prend conscience, grâce à l'écriture, de ne pas y avoir échappé à la mort mais de l'avoir traversée. « *D'avoir été plutôt traversé par elle. De l'avoir vécue en quelque sorte. D'en être revenu comme on revient d'un voyage qui vous a transformé : transfiguré peut-être* » C'est exprimé dans *L'Ecriture ou la vie* mais c'est en filigrane dans toute son œuvre. Et si les contextes sont très différents, incomparables même, le troisième volet de notre triptyque, *I feel good, comédie hospitalière* que Pascal écrit sur son expérience de la réanimation où son pronostic vital était engagé parlera également de ce point d'équilibre extrême entre la vie et la mort. Une fois ce seuil atteint, comment reconstituer le puzzle de sa mémoire ? Comment faire ressurgir ses souvenirs passés au tamis du temps ?

P.R.: Et quelle est la perception qu'on a du temps une fois en quelque sorte qu'on en a triomphé ? Semprun va loin à ce sujet. A son retour, il est grisé par un sentiment d'immortalité ou pour le moins par l'impression de disposer d'un sursis illimité. Il considère même que chaque jour qui passe ne le rapproche pas de la mort mais l'en éloigne. On revient à cette suspension au présent que nous évoquions tout à l'heure. Cette suspension au présent qu'il va falloir trouver sur le plateau. Dans les corps et dans les voix. Pour tenter une comparaison, comme si tous les acteurs étaient en immersion : l'eau rendant les voix assourdis, lointaines et les corps suspendus et ralenti...

Vous disiez justement qu'il est compliqué d'incarner cette œuvre, il va bien pourtant falloir lui donner corps à ce texte ?

P.R.: Bien entendu, mais la difficulté c'est de saisir ces corps, ces personnages qui sont faussement là. Je m'explique. J'avais été impressionné par un astronome qui disait que la lumière et le son se déplacent avec une vitesse finie. C'est-à-dire que ce que nous voyons et entendons au moment où nous le voyons et où nous l'entendons a déjà eu lieu. Et il en conclut donc que le présent n'existe pas et que le seul présent qui pourrait exister, c'est ce qu'il y a dans l'esprit. C'est ce qui se rapproche le plus d'un présent « absolu ». Je trouve que c'est une belle définition du personnage, ce présent absolu. Ce personnage qui n'existe plus au moment où il nous parle, ce

personnage qui au moment où il nous parle n'est qu'une vue de l'esprit. Ce qui nous affranchit bien entendu de tous les codes naturalistes. Et qui nous libère du réel. D'ailleurs dans l'écriture de Semprun il y a quelque chose d'étrange qui se joue : les monologues semblent à plusieurs voix alors que les dialogues donnent parfois l'impression d'une pensée solitaire. L'évidence serait de distribuer les rôles rationnellement, psychologiquement : un tel joue Semprun, un tel le gars de Semur, une autre l'infirmière etc... Mais il m'apparaît désormais que ce doit être un simple préalable, une façon de poser ce pseudo réel et que, dans cet univers mental, finalement Semprun est autant le gars de Semur qui est tout autant l'infirmière. Et que si ces frontières entre personnages ne sont pas abolies, on passe à côté de cet univers mental clos où le souvenir se recompose.

Semprun parle souvent d'insomnie et il est inutile de préciser ce que peut être le rapport au sommeil dans un wagon où l'on se tient debout pendant cinq jours et a fortiori dans un camp. Et il y a du coup quelque chose d'hallucinatoire dans *le Grand Voyage*. Il est tellement hallucinant, en effet, d'être dans un wagon qui vous mène à Buchenwald. Il tente en vain de compter les jours et les nuits pour tenter de garder pied dans la réalité. Mais un rêve, ou un cauchemar en l'occurrence, ce qui le rend effrayant c'est qu'il paraît vrai. Et ce qui est épouvantable ici c'est qu'il l'est. Un cauchemar dont on ne parvient pas à se réveiller. Il va falloir trouver sur le plateau ces éléments de réalité tragique mais décalés, amplifiés par la dimension onirique. Régis Debray parle d'un tourbillon au sujet de l'écriture de Semprun : on s'y enfonce en effet et l'on converge toujours vers le même point. De plus en plus profondément. Comme si les situations se rejoignaient systématiquement, comme si les mêmes personnages revenaient toujours. « *C'est la nuit* » dit Semprun, « *celle qui réveille les fantômes* ». Et il y a, en effet ces spectres-personnages qui régulièrement lui apparaissent. Mais il n'y a aucune dimension fantastique dans leur présence. Ils seraient crédibles dans une autobiographie. Ils sortent seulement un instant du brouillard et sont ses doubles. Ou plus exactement d'autres lui-même ! Un Semprun fragmenté dont la somme des fragments constitue un « je » en trompe-l'œil. Puisque ce « je » se transforme ensuite en « il » à la fin du roman, comme pour mettre à distance. Mais aussi parce que cette expérience de mémoire doit être collective, chorale.

Comment dire du Semprun ? Imaginez-vous un univers musical ?

P.R. : Pour moi, ces deux questions sont intimement liées. Réfléchir sur l'univers musical va de pair avec comment dire « du » Semprun. Et vice versa ! C'est-à-dire que j'imagine un spectacle musical. Non pas chanté, entendons-nous, mais avec des voix d'acteurs qui participent plus à une cantate du souvenir qu'à une tentative d'incarnation des scènes du *Grand Voyage*. Je trouve d'ailleurs que la biographie de Semprun a tendance à masquer la qualité de son écriture. Sa vie est tellement incroyable qu'elle peut mettre à distance sa recherche formelle et stylistique. Or, il le dit lui-même au risque de choquer, il n'a jamais écrit pour témoigner mais par défi, au nom et à la place de ceux qui ne savent pas s'exprimer ! Alors, on peut être agacé par une certaine propension qu'il a pour la citation ou pour les références littéraires qui confine parfois au narcissisme, mais jamais Semprun ne se regarde écrire. Il parvient rigoureusement à une résolution formelle du récit. Rythmique et musical son sens de l'ellipse, rythmiques et musicales, sa vivacité, sa capacité à passer de la description au dialogue, du dialogue au monologue intérieur, à franchir quinze années en deux

lignes, à faire exister un chœur en arrière-plan de l'action principale, puis en nous y plongeant brusquement. Rythmique et musicale son écriture !

V.R. : Et il va falloir la trouver cette musicalité sur le plateau en respectant le continuum de la parole, ce flot haletant et cadencé qui vous entraîne sans vous lâcher. Il y a quelque chose de très charnel dans son écriture. Voir sensuel. Du panache aussi. Il ne faut surtout pas en faire quelque chose d'éthétré de cette parole. Et puis on pourrait presque l'oublier, tellement il s'emploie à brouiller les pistes de son origine et parce qu'il écrit ses romans en français, mais il est espagnol ! Sa culture classique à lui, ce n'est pas la rigueur racinienne mais le baroque espagnol. Le clin d'œil avec *La Vie est un songe* de Calderón serait par trop facile s'il ne le faisait pas lui-même en revendiquant cet héritage thématique et stylistique pour *Le Grand Voyage*. Et il en reste aussi des traces dans son écriture : une langue qui se joue des conventions, cultive l'ambiguïté et qui ne craint pas de passer par le farcesque et l'absurde pour mieux se hisser vers le tragique.

P.R. : Nous nous sommes donc longtemps posé le préalable de la musique. Celle des mots ne suffirait-elle pas ? Quand nous avons rencontré David Eskenazy, qui est devenu depuis notre compositeur, nous lui avons « simplement » demandé de trouver l'instrument du souvenir. Nous n'avions alors pas encore d'idées très précises sur ce que serait l'univers sonore. Semprun parle quelquefois de musique et notamment de Zarah Leander, en quelque sorte la Patricia Kaas de l'époque ! que les nazis diffusaient le dimanche au micro crachouillant du camp provoquant, on l'imagine, un contraste saisissant entre cette chanson de variété légère et la vie sur place. Mais si c'est un matériau que nous utiliserons peut-être, il ne peut constituer la trame sonore du spectacle.

V.R. : Donc nous demandons à David de nous trouver l'instrument du souvenir. Nous n'attendions pas une réponse immédiate, parce que ça faisait un bout de temps que nous tournions en rond à ce sujet. Et sans hésiter il nous a dit : « La voix ! ». Ça nous a tout de suite semblé évident. La voix humaine étant très certainement l'instrument le plus à même d'accompagner ces personnages « *au présent absolu* » comme dirait ton astronome.

P.R. : Et ça venait renforcer notre intuition de cette cantate du souvenir que nous imaginons. L'idée de mêler voix parlées et chantées nous semble une bonne piste. En tout cas, le premier fragment musical qu'il nous a fait écouter nous conforte dans ce choix. Il y a, en effet, quelque chose d'ambivalent dans la voix ; à la fois concrète et abstraite. Tel le souvenir ! Nous ne mettons pas de la musique pour mettre de la musique et je crois même que si nous n'avions pas rencontré David, il n'y en aurait pas eu. Mais grâce à son écriture, il va nous permettre de la faire naître organiquement du texte. Ce n'est pas une bande son qui viendrait souligner telle ou telle émotion ni même un accompagnement mais les souvenirs qui continuent à affluer quand les personnages se laissent. Ou le déclencheur qui permet aux fantômes-personnages de se souvenir. Elle fait partie intégrante du processus de réminiscence.



Quand vous êtes face à ce qui reste du camp de Buchenwald il y a une gêne physique qui s'empare de vous. Et c'est étrangement à l'extérieur que cette sensation de malaise est la plus grande. Sur les hauteurs de la colline qui le surplombe il y a de petites plaques sur lesquelles figurent les noms de ceux qui sont morts avant la libération et que les nazis enfouirent dans des charniers. C'est très étrange à décrire comme sensation mais ce sont leurs voix qui semblent s'élever depuis la colline. Et ce n'est pas une formule ou une métaphore, c'est cette sensation que j'ai ressentie sur cette colline et qui m'est revenue quand David nous a répondu que la voix était l'instrument du souvenir.

Dans un travail avec des étudiants que j'ai mené sur Semprun, j'utilisais un poème de Primo Levi. Je ne pense pas qu'il figurera dans ce travail-ci, mais je suis certain qu'il nous accompagnera, tant dans l'écriture musicale que dans l'interprétation des acteurs : «*[...] Voix muettes depuis toujours, voix d'hier ou à peine éteintes ; Tends l'oreille, et tu en saisiras l'écho. Voix rauques de ceux-là qui ne savent plus parler, Voix qui parlent mais ne savent plus dire, Voix qui croient dire, Voix qui disent et ne se font pas entendre : Chœurs et cymbales pour faire passer en contrebande, Le sens dans un message qui n'a pas de sens, Pur chuchotement pour laisser croire, Que le silence n'est pas le silence.*»

V.R.: Ces six voix pour lesquelles David compose deviendront donc le tissu musical du spectacle. Elles participeront à cette saturation de l'espace que nous souhaitons. Saturation de l'espace physique donc par la présence constante des comédiens au plateau, et cette présence sonore intense comme un écho lointain de souvenirs, des voix entre « cymbales et chuchotement » pour reprendre les termes du poème de Lévi.

P.R.: Nous nous demandions tout à l'heure comment transcrire scéniquement le souvenir. Peut-être par ces voix parlées et chantées mêlées qui sont autant d'empreintes. Ces voix intérieures qui ne sont que Semprun mais aussi celles de ceux qui ne peuvent pas dire ou plus dire, ces voix qui

évitent à la mémoire de se perdre complètement, qui retardent son émiettement, ces voix qui tentent de parler de ces visages, de ces regards, de ces gestes qui ne sont plus qu'imparfaitement dans nos mémoires. Et d'ailleurs y ont-ils déjà été ? Ces voix ne disent-elles pas ce que nous n'avons jamais vécu ? N'avons-nous pas rêvé ?

V.R.: Semprun considère que c'est la question centrale. Dans un entretien, il précise « *Ai-je jamais été déporté ? Cette sensation de vie vécue comme un rêve peut revenir à tout moment comme un envahissement. [...] Il m'arrive certains jours encore, alors que la réalité des camps est de plus en plus lointaine, de me dire que je vis un rêve étrange [...]. Alors ma mémoire se remplit de neige, de cette neige tellement liée à la mémoire du temps* ».



Le tour du Cadran

Après un parcours universitaire (Paris 3, Sorbonne Nouvelle), Pascal et Vincent Reverte participent en tant que comédiens, auteurs, vidéastes et assistants à la mise en scène à une vingtaine de spectacles (*Le Café des Passions et des heures*, CDR de Rouen en 2003, *Le Naufragé*, Théâtre Montparnasse en 2006, *L'Orestie*, CDN de Vire en 2007, en résidence à la MC93 de Bobigny de 2009 à 2011 (*Compagnons inconnus..., La Splendeur du Portugal*).

En 2011, ils fondent la compagnie *Le tour du Cadran*, avec le projet d'interroger scéniquement la mémoire dans ses dimensions intime et collective. Se souvient-on de tout ce que l'on a vécu ? A-t-on vécu tout ce dont on se souvient ? Comment rappeler une mémoire vulnérable, qui s'émette ? Comment reconstituer sa propre histoire ?

Le Grand Voyage de Jorge Semprun constitue ainsi la deuxième partie du triptyque *L'étoffe des souvenirs*, après *Moby Dick, une obsession librement inspiré d'Herman Melville* (2012), et avant *I feel good, comédie hospitalière*, en cours d'écriture (2016). Ces trois spectacles autonomes sont conçus conjointement par une même équipe artistique et se nourrissent mutuellement dans leur conception. Les univers se répondent, se font échos, se complètent, se recoupent dans un projet au long cours : explorer les limbes du souvenir, trouver ce point de rencontre entre le temps et la mémoire.

Pascal et Vincent Reverte sont en outre artistes associés à la Manekine, Scène Intermédiaire Régionale, en charge de la rédaction du projet culturel et artistique de la Communauté de Communes des Pays d'Oise et d'Halatte (60) et de sa mise en œuvre.

Aude Léger, comédienne.

Après une formation en théâtre, danse et musique à Paris, elle fonde en 2003 la compagnie *Artichaut* au sein de laquelle elle joue et participe à la conception de six spectacles dont *Chair de poules* (Festival d'Avignon au Théâtre des Béliers en 2011, théâtre Jean Vilar de Suresnes, Noisy-le-Grand, Saint-Lô...).

Entre 2006 et 2011, elle travaille avec la chorégraphe Marion Lévy et Fabrice Melquiot comme comédienne et collaboratrice artistique pour le spectacle *En somme !* (Théâtre National de Chaillot, Théâtre Silvia Monfort). Au cinéma, elle travaille avec Patrice Chéreau (*Gabrielle*, 2004), Nicole Garcia (*Selon Charlie*, 2005), Anne Le Ny (*Les invités de mon père*, 2010, *Cornouailles*, 2011), Jeanne Herry (*Elle l'adore*, 2014) et avec Elisabeth Marre et Olivier Pont dans le court-métrage *Manon sur le bitume*, nommé aux Oscars en 2009.

Anthony Binet, comédien.

Après une formation en Art Dramatique et Cinéma Audiovisuel en Basse-Normandie, il intègre l'école de l'acteur Côté Cour à Paris. Depuis 2008, il codirige la compagnie *La Pièce Montée*. En tant que co-metteur en scène et comédien, il crée *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht (2009, Aktéon Théâtre).

En 2011, il est l'assistant à la mise en scène et scénographe de *Une Liaison pornographique* (Théâtre du Guichet Montparnasse.). En 2012, au sein de la compagnie La Pièce Montée, il met en scène *Jacques ou la soumission* et *L'Avenir est dans les œufs* d'Eugène Ionesco, puis un spectacle adapté de l'œuvre de Georges Courteline. En 2013, il joue *Albatros* de Fabrice Melquiot mis en scène par Laura Mariani.

Gatienne Engélibert, comédienne.

Après sa formation à l'école Jacques Lecoq, elle travaille comme comédienne, en Suisse d'abord, puis en France, notamment avec *La Carriole*, dirigée par Isabelle Tanguy compagnie de théâtre itinérant, et avec *Ailleurs c'est ici* (clown, chant et marionnettes) pour qui elle signe deux mises en scène. Elle fait partie de l'équipe fondatrice du Théâtre du Frêne et travaille aux côtés de Guy Freixe depuis 1989 comme comédienne, formatrice, et collaboratrice artistique. En 2012, elle crée et interprète *Le monde, point à la ligne* de Philippe Dorin au sein de la Compagnie *Les Petits pas*.

Els Janssens-Vanmunster, chanteuse.

Après un diplôme d'orthophoniste, elle continue son parcours aux conservatoires royaux belges de musique d'Anvers et Liège. Elle complète sa formation par des spécialisations en musique ancienne au CNR de Toulouse et en musique médiévale à la Schola Cantorum Basiliensis. Elle se produit en soliste en France et en Europe et collabore avec de nombreux compositeurs de notre temps (Pierre Charvet, Klaus Huber, David Eskenazy...). Directrice artistique de Mora Vocis, elle anime des stages et intervient comme conseillère auprès de différents ensembles et artistes. Depuis 2009, Els Janssens-Vanmunster est chargée de cours à l'Université Paul-Valéry - Montpellier III.

Sébastien Coppin, création lumière, scénographie.

Depuis 2000, il est régisseur lumière à la Scène Nationale Les Gémeaux à Sceaux, au sein de la compagnie la Paillasse pour le spectacle *Du pain sur les planches*, technicien lumière à l'Opéra Bastille, ainsi que pour le groupe Métropole télévision. Il a collaboré en théâtre avec Eric Lacascade, Christian Schiaretti, Jacques Lasalle, Irina Brook, Piotr Fomenko, la Schaubuhne de Berlin, l'Opéra de Pékin, en danse avec le Ballet Preljocaj, Sankai Juku... Depuis 2011, il est le créateur lumières de la compagnie le tour du Cadran, collabore à la scénographie et réalise les décors.

Jane Joyet, costumes, scénographie.

Après avoir étudié les arts appliqués et l'architecture, elle intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg, dont elle sort en 2001 (Groupe 32). Elle collabore avec Lukas Hemleb, Razerka Ben Sadia-Lavant, Richard Mitou.... Elle travaille avec Frédérique Borie pour «Hamlet» et « Déjeuner chez les Wittgenstein ». Elle crée les scénographies pour les spectacles d'Alice Laloy depuis la création de la *Compagnie S'appelle Reviens* en 2001. Elle collabore actuellement à différents projets comme le prochain spectacle de Jeanne Herry présenté au Théâtre du Rond Point.

Camille Henry, régie son.

De 2002 à 2003, il est sonorisateur et responsable technique du projet D.E.C.L.I.C.S à Saint Denis. A partir de 2003, il a notamment été sonorisateur pour La Lune des pirates (Amiens), La Grange à musique et La Faïencerie (Creil) ainsi que pour le Conseil Général de l'Oise et le Conseil Régional de Picardie et accompagne en tournée de nombreux groupes (520 dates entre 2002 et 2011). En 2009, il devient régisseur son à La Manekine (Pont-Sainte-Maxence) avant d'en devenir le régisseur général jusqu'en 2013, assurant la coordination technique de 140 spectacles, plus de 300 événements, ainsi que la direction technique des deux premières éditions du festival pluridisciplinaire Les Emergences.

David Eskenazy, musicien.

Compositeur et arrangeur, chanteur et poly-instrumentiste, David Eskenazy est autodidacte. En 2007, il crée la pièce *Ballet pour 12 cors* (commande de la ville de Montpellier pour le festival *Montpellier Quartiers libres*) au centre chorégraphique national de Montpellier. En 2008 et 2009, il participe au projet V.I.T.R.I.O.L, création pour chœur (20 chanteurs), solistes mezzo-soprano (Juliette Chassain / Opéra junior) ténor, flûte, harpe et percussions, en collaboration avec le danseur Waldemar Kretchkowsky. En 2011, il signe et interprète à la contrebasse les sept compositions de l'album *From an ancient world* du *David Eskenazy trio* qu'il enregistre au studio La Buissonne, prix révélation du magazine *Jazzman* en 2013

Mora Vocis, voix solistes au féminin

Depuis sa création dans les années '80, l'ensemble vocal interprète la musique du moyen âge et d'aujourd'hui, dans des concerts-spectacles chantés, mis en espace et en lumière, jouant avec l'architecture et l'acoustique de chaque lieu. En 1991, Mora Vocis chante pour le spectacle de danse « St Georges à Aulnay» de Régine Chopinot. De la rencontre en 2009 avec Gisèle Clément et Isabelle Fabre, enseignantes-recherchées de l'université Paul Valéry-Montpellier 3, naît le spectacle « Motet », mêlant musique, danse et textes parlés. Sous la direction de la chanteuse Els Janssens-Vanmunster depuis fin 2010, Mora Vocis-voix solistes en féminin est en résidence pour 4 ans à l'université Paul Valéry-Montpellier 3, continue la collaboration avec les chercheuses sur un spectacle musique, cirque et textes parlés (création début 2015).

Contact :

Le tour du Cadran

4, allée des loisirs / 60700 Pont Sainte Maxence

le.tour.du.cadran@orange.fr

www.letourducadran.wix.com/le-tour-du-cadran

Service de presse et diffusion

Marie-Hélène Arbour

06 85 91 70 99 – marie-helene.arbour@orange.fr