

La Chute de la maison Usher

texte **Edgar Allan Poe**

adaptation et mise en scène **Sylvain Maurice**

librement inspirée de la traduction de **Charles Baudelaire**

textes des chansons **Laure Bonnet**

composition musicale originale **Alban Darche**

avec **Jeanne Added** *chant*, **Jean-Baptiste Verquin** *jeu*, **Philippe Rodriguez-Jorda** *jeu et manipulation d'objets*, **Nathalie Darche** *piano*, **Alban Darche** *saxophone* et **Alexis Therain** *guitare*

production Nouveau Théâtre – Centre dramatique national de Besançon et de Franche-Comté avec le soutien de la Spedidam et de didascalie.net

La Spedidam (Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes de la Musique et de la Danse) est une société d'artistes-interprètes qui gère les droits de l'artiste-interprète (musicien, choriste ou danseur) en matière d'enregistrement, de diffusion et de réutilisation des prestations enregistrées.

Le spectacle a été créé le 7 octobre 2010 au Nouveau Théâtre.

grande salle

du mardi 5 au vendredi 8 avril

mardi et jeudi à 19h30, mercredi et vendredi à 20h30

séance collégiens et lycéens jeudi 7 avril à 14h

durée 1h05

Tarifs plein tarif 24 € - tarifs réduits 18 € / 16 € / 12 € / 11 € - adhésions 8 € / 6 €

Réservations : 01 48 33 16 16 / theatredelacommune.com

Contact Service Communication

Delphine Menjaud

01 48 33 95 12

communication@theatredelacommune.com

Des visuels et des photos sont à télécharger sur : www.theatredelacommune.com/presse

Comment se rendre au Théâtre de la Commune

• **Métro** ligne 7 direction La Courneuve - station "Aubervilliers-Pantin-Quatre Chemins", puis 10 mn à pied ou 3 mn en bus 150 (Pierrefitte) ou 170 (Saint-Denis) - arrêt "André Karman" • **Autobus** 150 ou 170 - arrêt "André Karman" / 65 - arrêt "Villebois-Mareuil" • **Voiture** par la Porte d'Aubervilliers ou la Porte de la Villette ; suivre direction : Aubervilliers Centre • **Vélib'** à Aubervilliers bornes rue André Karman et avenue Victor Hugo • **Velcom** Plaine Commune bornes rue Édouard Poisson • Le Théâtre de la Commune met à votre disposition une **navette retour gratuite** du mardi au samedi – dans la limite des places disponibles. Elle dessert les stations *Porte de la Villette, Stalingrad, Gare de l'Est et Châtelet*. **Attention !** En raison des travaux dans la rue Édouard Poisson et sur le parking en face du Théâtre, un parking payant, Parking du Marché du Centre Ville d'Aubervilliers, est mis à la disposition du public au tarif de 2,20€ pour 4h ; au-delà la grille tarifaire du parking s'applique. Pour bénéficier de ce tarif, une carte de paiement est à acheter à l'accueil du Théâtre avant la représentation.

La Chute de la maison Usher

texte **Edgar Allan Poe**

adaptation et mise en scène **Sylvain Maurice**

librement inspirée de la traduction de **Charles Baudelaire**

textes des chansons **Laure Bonnet**

composition musicale originale **Alban Darche**

avec

Jeanne Added *chant*

Jean-Baptiste Verquin *jeu*

Philippe Rodriguez-Jorda *jeu et manipulation d'objets*

Nathalie Darche *piano*

Alban Darche *saxophone*

Alexis Therain *guitare*

scénographie et lumières **Éric Soyer**

vidéo **Renaud Rubiano** et **Candice Milon**

son **François Leymarie**

costumes **Marie La Rocca**

assistanat à la mise en scène **Aurélie Hubeau**

peinture et conception marionnette **Paulo Duarte**

conception mannequin **Bérangère Vantusso**

assistant lumières **Gwendal Malard**

Autour du spectacle

05/04 au 29/06 : exposition *L'œil le plus bleu*, de **Toni Morrison** de Françoise Pothier

05/04 à l'issue de la représentation : visite de l'exposition *L'œil le plus bleu*, de **Toni Morrison** en compagnie de Françoise Pothier

06/04 à 19h : projection en partenariat avec le Cinéma Le Studio de *La Chute de la maison Usher* de Jean Epstein (1h) / tarif 4,20€ / renseignements 01 48 33 52 52

07/04 à l'issue de la représentation : rencontre avec l'équipe de *La Chute de la maison Usher*

Tournée 2011

du mercredi 27 avril au dimanche 22 mai 2011

Maison de la Poésie – Paris



Son cœur est comme un luth suspendu, dès qu'on le touche, il résonne.

Roderick Usher invite son ami à passer quelques jours avec lui dans la demeure familiale où il vit cloîtré avec Madeline, sa sœur jumelle, en proie à une mystérieuse maladie. Pour passer le temps, et surtout rompre avec la mélancolie, Roderick et le narrateur inventent des chansons tristes, font d'étranges dessins et lisent des livres ésotériques. Jusqu'au jour où Madeline meurt...

À partir de là, la maison devient une entité vivante, peut-être même un personnage. La réalité laisse alors la place au fantastique...

L'Histoire extraordinaire de Poe fascine par la concision de son intrigue et la virtuosité de sa construction. En l'adaptant pour la scène, je souhaite conjuguer différentes formes artistiques : la musique, les arts visuels, le théâtre. Le désir de croiser les disciplines se nourrit de la nouvelle elle-même, où la création permet à Roderick de s'arracher à son amour impossible pour Madeline.

L'inquiétante étrangeté fonde et nourrit *La Chute de la maison Usher*. Tout y est vision, sans que l'on sache l'origine exacte de l'altération de la réalité : la drogue ? La maladie ? La folie ? *La Chute de la maison Usher* est un conte noir qui vient réveiller nos peurs enfantines.

Sylvain Maurice

L'ART CONTRE LA MÉLANCOLIE

Entretien avec Sylvain Maurice

Peux-tu résumer cette nouvelle d'Edgar Allan Poe, La Chute de la maison Usher ?

Oui, mais comme il y a un vrai suspense, cela m'embête de dévoiler la fin, même si avec un titre pareil et connaissant Poe, on peut s'imaginer que cela va mal finir... Pour résumer rapidement, on peut dire que c'est l'histoire d'un amour impossible entre un frère et une sœur : Roderick Usher vit dans la maison familiale avec sa sœur Madeline, qui souffre d'une étrange maladie.

Pour passer le temps, et surtout rompre avec la mélancolie qui a tout envahi, Roderick et le narrateur s'adonnent à la peinture et à la musique, jusqu'au jour où Madeline meurt... À partir de cet épisode, la nouvelle devient de plus en plus fantastique, et la « maison » devient non seulement le lieu du huis clos mais une entité vivante, peut-être même un personnage...

Qu'est-ce qui t'a donné envie de faire spectacle à partir d'une matière textuelle non théâtrale ?

D'une part, cette œuvre a déjà connu diverses fortunes scéniques, en particulier de la part de Debussy qui a commencé à l'adapter pour l'opéra, peu de temps avant sa mort. Mæterlinck – cela n'étonnera pas – s'est, quant à lui, dit très influencé par *Usher* et plus généralement par l'œuvre de Poe. D'autre part, je souhaitais depuis longtemps approfondir mon travail scénique avec la musique. Ce qui m'a semblé possible dès la première lecture d'*Usher*, tant la musique en constitue l'un des thèmes. Très naturellement, j'ai pensé que cette nouvelle pouvait relever le défi d'un projet pluridisciplinaire. Théâtre musical ? Opéra contemporain ? Opéra jazz ? Nous sommes à la frontière de plusieurs dénominations...

Partant, tu as fait appel à Alban Darche, compositeur et jazzman : qu'est-ce qui te séduit chez cet artiste, en quoi sa musique rencontre-t-elle ton univers scénique, théâtral ?

Alban est saxophoniste, compositeur, arrangeur. Avec sa formation *Le Gros cube*, ou plus récemment avec ses arrangements pour l'Orchestre National de Jazz à partir du répertoire de Billie Holiday, il fait preuve d'une grande inventivité en même temps que d'une grande diversité : du quatuor à cordes classique au chanteur pop Katerine, sa discographie montre son ouverture d'esprit. Nous nous sommes mis d'accord sur une formation de trois musiciens, guitare (acoustique et électrique), piano, anches (saxophones, clarinettes), et sur le nom de la chanteuse Jeanne Added. La guitare s'est imposée d'emblée car c'est l'instrument que pratique Roderick, qui en tire d'étranges dissonances. D'ailleurs, Poe place en exergue de son récit la citation suivante : « Son cœur est comme un luth suspendu, dès qu'on le touche, il résonne ». La musique, dans *Usher*, permet de rendre compte de la part cachée et invisible, en l'occurrence l'amour impossible entre le frère et la sœur. Elle permet également de toucher tout ce qui relève du fantastique et de l'inquiétante étrangeté. Sans elle, je n'adapterais pas cette nouvelle au théâtre ; c'est elle qui lui donnera sa substance.

L'amour impossible ainsi que les moyens de s'en évader, la claustrophobie, la puissance de l'art... Les thèmes et approches possibles sont nombreux dans cette nouvelle. Penses-tu faire des choix ou comptes-tu donner à entendre et voir ce texte dans sa grande complexité ?

Le sens de la nouvelle pourrait être : l'art contre la mélancolie. Pour rompre la tristesse, Roderick et le narrateur non seulement composent et jouent de la musique, mais ils peignent, lisent, écrivent. En psychanalyse, on dirait que Roderick « sublime » par l'art l'amour impossible qu'il porte à sa sœur. Mais je ne tiens pas à être explicatif car il n'y a pas dans cette œuvre un contenu univoque. Elle est écrite sous le signe des paradis artificiels, comme les « rêveries d'un fumeur d'opium ». La dimension onirique voire hallucinatoire est centrale. Au fur et à mesure de la fable, on a l'impression que la maison elle-même est un personnage, qu'elle est vivante... Comment l'interpréter ? Je crois que pour ce texte, il ne faut pas donner de réponse : c'est au spectateur de

rêver avec nous... *Usher* m'apparaît comme un tableau musical fait de couleurs, de sensations, d'impressions.

Concrètement, est-ce que Jean-Baptiste jouera le narrateur ? Ou Usher ? Et est-ce qu'on verra les musiciens au plateau ?

Jean-Baptiste, au début de l'adaptation scénique, figure le narrateur. On est à mi-chemin du concert et de l'installation plastique : on voit les musiciens à travers des écrans ou des tulles, dans un autre espace-temps que celui du narrateur. Il est très important d'indiquer dès le départ que nous sommes dans son espace mental, et que les images que nous allons créer figurent sa mémoire. Au début de la représentation, il y a deux temporalités différenciées : le présent du récit, c'est-à-dire Jean-Baptiste qui raconte l'histoire, et le passé révolu, c'est-à-dire les souvenirs qui ne nous parviennent qu'à travers des fragments d'images. Mais peu à peu, ces deux temporalités communiquent entre elles et l'espace-temps se modifie : le passé révolu devient le présent. Les musiciens et la chanteuse deviennent eux-mêmes des personnages de l'histoire. Le récit bascule au moment de l'enterrement de Madeline : cet épisode marque un point de non-retour. À cet instant, la maison se manifeste et se révèle vivante. L'installation scénique, à la frontière du concert et de la performance, devient une scénographie plus figurative ou référentielle : le décor représente la maison. À ce moment, nous sommes à l'épicentre du drame, pour le meilleur et pour le pire...

Pour la création de La Chute de la maison Usher, tu as choisi de mêler théâtre, vidéo et musique en direct. Une séquence du spectacle sera construite à partir de l'intervention d'un peintre. Comment s'écrit une telle création ?

Elle s'écrit à plusieurs mains. On peut vraiment dire, dans le cas de ce projet, qu'il y a plusieurs auteurs. Mais j'assume le « final cut » : au terme du travail, ce sera à moi de faire les choix et d'opérer une synthèse.

Au départ il y avait la nouvelle d'Edgar Poe, mais très vite, je m'en suis détaché. Dans un premier temps, j'ai demandé à Laure Bonnet d'écrire des chansons, qui se sont réparties de deux façons : d'une part les chansons des personnages (Roderick, Madeline, etc.) ; d'autre part des chansons plus « abstraites » : la chanson de la Maison, la chanson de l'Opium, etc. Ensuite, j'ai commandé à Alban Darche des musiques pour ces chansons, mais également d'autres musiques, afin d'assurer un continuum musical.

Dans le même temps, j'ai adapté la nouvelle, mais presque uniquement d'un point de vue visuel, car je voulais tenter de faire un spectacle muet, sans « dialogue verbal » : j'ai créé un « storyboard », qui reprend quelques éléments fondateurs de la nouvelle ; mais à ce stade du travail, je me suis clairement émancipé de Poe, en allant plus loin qu'une simple adaptation : certains épisodes ont été changés et la trame narrative a été modifiée très nettement par rapport au matériau d'origine. Cela a été rendu possible grâce à une phase d'écriture visuelle : ce sont les images qui créent l'espace et le temps de la fable (et non pas le contraire, comme on le fait habituellement au théâtre) : j'ai tenté à ce moment-là de créer une « grammaire » des images, avec ses repères autonomes. L'espace a donné le sens. Puis, j'ai soumis cette étape de travail à mes autres collaborateurs : Éric Soyer pour l'espace et la lumière, Renaud Rubiano pour la vidéo, François Leymarie pour le son, Paulo Duarte pour la peinture. Et enfin, nous avons fait une première étape de répétition avec des présentations publiques les 2, 3 et 4 mars 2010.

Quelles spécificités de l'une ou l'autre de ces disciplines te semblent opérantes pour ce projet ?

Chacun joue sa partition dans une dramaturgie assez élaborée car il ne s'agit pas de juxtaposer des disciplines, mais de raconter quelque chose de précis. Je voudrais rendre compte d'une réalité « inquiétante et étrange », d'un espace-temps suspendu où les repères spatio-temporels habituels sont modifiés. Je voudrais tenir deux objectifs : être au service d'une fable, même si elle est parfois racontée de façon non conventionnelle ; affirmer à certains moments l'autonomie des disciplines par rapport à la fable. Pour être un peu plus concret sur le premier point, je vais te

donner un exemple, en te racontant les dix premières minutes du spectacle : « Un homme arrive de nuit devant une maison, mais la perception qu'il en a est troublée par le reflet de cette maison dans un étang, dont les contours sont peu définis. Il est accueilli par un serviteur, qui va le conduire dans toute une série de pièces... Tantôt les pièces sont basses et voûtées, tantôt elles sont hautes et démesurées. Enfin, le visiteur arrive dans la pièce principale de la maison et découvre, au bout d'une très longue table... Voyant le visiteur, le propriétaire se met à chanter une chanson triste, qui raconte l'histoire de sa famille... »

Pour raconter ces premières séquences, nous avons construit un dispositif scénographique qui permet, conjugué à la lumière, une mise en scène sur le mode du montage cinématographique. Idem pour le son (bruits de pas, porte qui grince, plancher qui craque, etc.).

La musique n'est pas présente de façon continue dans cette première étape : elle est lacunaire, fragmentaire, abstraite. Mais quand le visiteur rencontre celui qui habite la maison, on entend la première chanson, et l'on voit au fond en silhouette, notre petit orchestre...

La chanson dans ce spectacle – on peut s'en douter – va plutôt mettre en avant la dimension émotionnelle et charnelle de ce qui se joue dans les situations, entre les êtres. Les « songs » sont relativement figuratives. Par contre, les autres disciplines vont travailler plutôt en contrepoint, en construisant une atmosphère plus abstraite, plus mentale.

Mais il y a aussi – et c'est le deuxième objectif – des moments où chaque discipline s'émancipe de « l'efficacité narrative ». À un moment, les personnages disent « On va faire de la musique ». On met en place un dispositif qui s'apparente à un concert voire une performance : peinture en direct retravaillée par la vidéo, musique live. C'est une séquence d'une quinzaine de minutes, qui a sa propre organisation interne. Vers la fin de la fable, je souhaiterais créer une séquence de « théâtre dans le théâtre », comme un « opéra de poche » : le registre musical devient différent, et adopte les codes de l'opéra (aria, récitatif)... Cet autre moment a sa propre autonomie : il n'est pas soumis au sens de la fable. Il pourrait exister pour lui-même.

Sur quel mode de relation s'organisent les rapport entre les différents vocabulaires (dialogue, opposition, complémentarité...)?

Cela dépend des moments, mais par exemple pour le début du spectacle, les disciplines liées à l'image travaillent en contrepoint de la musique. Mais à d'autres moments, cela pourra être l'inverse. Il faut essayer différentes combinatoires.

S'entourer d'autres artistes, écrire à plusieurs mains, modifie-t-il le travail du metteur en scène ?

Oui. Ce qui est intéressant, c'est que nous travaillons par hypothèse, à partir d'une trame commune. Tantôt, nous allons chercher à aller au bout d'une discipline, à ne pas la contraindre par la fable, tantôt nous allons faire l'expérience inverse : dans ces moments-là, tout devra concourir à la clarté du récit, à la lisibilité de la fable et des relations entre les personnages ou les figures. C'est une sorte de relais permanent : je propose une hypothèse qui se développe dans un vocabulaire précis, puis je reprends la main – et ainsi de suite...

En quoi est-ce différent d'une « création collective » puisque le spectacle est signé par un nom unique ?

La mise en scène est assumée par moi, mais l'écriture, comme je le disais, a plusieurs auteurs. Si l'on voulait trouver des analogies, on pourrait penser d'une part à la répartition des tâches entre le scénariste, le dialoguiste et le réalisateur au cinéma ; et d'autre part à la collaboration entre le librettiste et le compositeur dans le cadre d'une œuvre musicale. Mais ce qui est intéressant, dans notre cas, c'est que nous voulons faire du théâtre et non pas imiter le cinéma ou l'opéra. Nous racontons une fable, mais sur un mode hybride... Je ne sais pas si ça va marcher, mais c'est très stimulant artistiquement.

Avec Poe jusqu'au bout de la prose [extrait]

Nombreux sont ceux qui connaissent *La Chute de la maison Usher*, conte majeur, souvent cité, adapté et exploité. Publié un an après *Ligeia*, il reprend le motif de la « revenance » dans une autre architecture textuelle. Le narrateur y est dédoublé en artiste névrosé (Roderick Usher) et narrateur anonyme appelé de l'extérieur au nom d'une camaraderie d'enfance. La femme n'est plus une mythique épouse mais une sœur jumelle, Madeline. Rongée par un mal mystérieux, avare de ses apparitions, elle est l'image de son frère à un stade plus avancé de l'effondrement programmé de la lignée et de la maison. Elle sera ensevelie sous double ou triple verrou – trop vite, semble-t-il. La scène finale nous fait assister à son improbable et apocalyptique retour. Roderick et le narrateur en sont témoins. Mais quel en est le statut ? Ou plutôt : quel statut en offre la lecture la plus riche ?

C'est la nuit. À l'extérieur la tempête fait rage. Pour tromper une angoisse partagée, le narrateur lit à Roderick une histoire de chevalerie sans intérêt, mais le volume lui est tombé sous la main. Il se trouve que cette histoire s'intitule *Le Rendez-vous insensé* et qu'elle est ponctuée de la mention de chocs sonores. Sa bande-son virtuelle se superpose donc à celle bien réelle de la tempête, valorisant certains fracas et articulant ainsi un scénario qui va s'imposer à l'imagination angoissée de Roderick : le retour de sa sœur du caveau provisoire où ils l'ont enfermée, dans les voûtes souterraines de la demeure, sous leurs pieds. Le narrateur est-il sceptique ? – Roderick lui impose sa rhétorique :

« Vous n'entendez pas ? Moi j'entends [...] N'ai-je pas entendu son pas sur l'escalier ? Est-ce que je ne distingue pas l'horrible et lourd battement de son cœur ? Fou que vous êtes ! Ici, il se dressa furieusement sur ses pieds et hurla ses syllabes, comme si dans cet effort suprême il rendait son âme : Fou, vous êtes fou ! Je vous dis qu'elle est maintenant derrière la porte ! »

Selon une inversion ironique dont Poe est coutumier, c'est en traitant son ami de fou que Roderick signe sa propre folie et véritablement « rend l'âme » comme dans quelques instants la porte de la chambre va « rendre » lady Madeline. Tout se passe « comme si » – c'est le narrateur qui le dit – « comme si l'énergie surhumaine de sa parole eût acquis la toute-puissance d'un charme » : non seulement un charme qui agirait sur les lourds panneaux qui maintenant s'ouvrent – c'est le vent, mais un charme qui agit sur l'imagination de son auditeur, comme peut-être sur la nôtre :

« C'était l'œuvre d'un furieux coup de vent ; mais sur le seuil se tenait, oui, là se tenait en son linceul la haute figure de lady Madeline Usher. Il y avait du sang sur sa draperie blanche. »

La vision est puissante. La biographie peut la greffer sur la vue, par le petit Edgar, de sa mère mourante et crachant le sang. Le lecteur curieux peut la retrouver, esthétisée, dans ce « léger canot d'ivoire, marqué de dessins arabesques d'une ardente écarlate », qui va entraîner à vitesse de plus en plus vive le visiteur passif jusqu'au cœur du *Domaine d'Arnheim* (pp. 914-915). Rouge sur blanc, tel pourrait être le blason d'Edgar Allan Poe. Mais, primo, l'interprétation réaliste est possible, dernier maillon d'une chaîne naturelle de causes et d'effets minutieusement concaténée depuis le début : la blancheur peut être celle du ciel zébré d'éclairs et les rougeurs des vitraux de la haute salle ont pu être projetées en taches de sang. Et, secundo, tout ici, la chaîne réaliste elle-même, est effet de langage. Dans le passage cité, je garde « figure » (là où « silhouette » traduirait plus clairement l'anglais *figure*), car ici tout est « figure », illustration du « pouvoir des mots », pour reprendre le titre d'un conte plus tardif – *The Power of Words*.

Soyons clair. Poe est un adversaire déclaré du fantastique expliqué. Comme le remarque le narrateur du *Chat noir* après avoir bâti une théorie scientifique pour justifier l'image du chat sur le mur :

« Quoique je satisfisse ainsi lentement ma raison, [...] relativement au fait surprenant que je viens de raconter, il n'en fit pas moins sur mon imagination une impression profonde ».

Poe, lui, ne fait pas retour in extremis à l'expérience commune : c'est le vent, c'est la rougeur des vitraux. Cette suite naturelle de causes et d'effets est construite tout au long. Elle fonctionne aussi bien comme adjuvant des forces imaginaires que comme recours offert à la raison. Elle accompagne la montée vers l'hallucination. C'est elle, la voie parallèle, qui semble céder in extremis, qui cède bel et bien dans l'esprit du narrateur... et nous n'avons que son récit. Là s'ouvre le second recours, aussi à double tranchant : la puissance du langage. Il nous renvoie à notre position de lecteurs. Lire, c'est accepter d'être le jouet des mots – mais combien Poe nous invite à prendre une part active à ce jeu !

Henri Justin,
Avec Poe jusqu'au bout de la prose – *extraits,*
Éditions Gallimard

Edgar Allan Poe (Boston 1809 – Baltimore 1849)

Poète, conteur et romancier, Poe offre l'image de l'écrivain maudit dont les malheurs biographiques n'effacent jamais le souci esthétique ; écrivain proprement américain, quoique tardivement reconnu par ses compatriotes, il appartient à l'imaginaire sudiste et illustre les incertitudes culturelles de la littérature américaine. Au miroir des commentaires de Baudelaire, Poe est à la fois l'écrivain du sentiment et de l'effet littéraire, de la mystique et du symbole maîtrisé, de l'étrangeté et de la beauté manifeste. Cette ambivalence définit une œuvre à la fois lucide et inquiète, fantastique et obsédée de rigueur. Le personnage de Poe même ne laisse pas d'être double, suivant l'indication de son conte *William Wilson* (1839) : écrivain de l'agonie et poète de la rhétorique, il est partagé entre un destin familial douloureux et sa vocation d'entrepreneur littéraire. Né d'un couple d'acteurs ambulants, il reste obsédé par l'image de son père alcoolique qui meurt tôt et de sa mère, emportée par la tuberculose alors qu'il a trois ans. Enfant adopté par un riche négociant de Richmond, John Allan, il séjourne en Angleterre (1815-1820), puis étudie à l'université de Virginie. Il publie ses premiers poèmes (*Tamerlane et autres poèmes d'un Bostonien*, 1827) et s'engage dans l'armée fédérale. Le roman familial reprend ses droits : l'écrivain se réfugie chez une sœur de son vrai père, Maria Clemm, dont, en 1836, il épousera la fille, âgée de quatorze ans ; celle-ci mourra en 1847 après plusieurs années de maladie. Tout au long de sa vie, Poe connaît la misère, l'alcool et la drogue et reste hanté par l'image de la mort de la mère et par le lent dépérissement de sa femme. Il est aussi directeur de revues (*The Southern Literary Messenger*, le *Burton's Gentleman's Magazine*, le *Graham's Magazine*, le *Broadway Journal*) et mondain.

L'œuvre de Poe se partage en quatre domaines : journalisme, nouvelles et roman, poésie, essais et esthétique. Les essais journalistiques dessinent la carrière de l'homme de lettres. Les nouvelles, *Contes du grotesque et de l'arabesque (Histoires extraordinaires, 1840)*, *Romans en prose* (1843), *Contes (Nouvelles Histoires extraordinaires, 1845)*, définissent des voies originales du fantastique littéraire, de la science-fiction et du récit déductif. Le roman *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) renouvelle la symbolique de la quête. Les poèmes (*Al Aaraaf, 1829 ; Poèmes, 1831 ; Sérénade, 1833 ; Le Corbeau, 1845 ; Ulalume, 1847 ; Eldorado, 1849 ; Annabel Lee, 1849*) allient le lyrisme affectif au calcul poétique et à la symbolisation mystique. Les essais et préfaces (*Philosophie de la composition, 1846 ; Le Principe poétique, 1850*) et les études sur l'imagination, le génie poétique, l'art du récit, définissent l'artifice et la rigueur du littéraire tout en suggérant un pouvoir de vision de l'imagination et en rapportant l'entreprise créatrice à une intention cosmologique. Le choix de la lucidité, qui fait de l'écrivain le représentant et l'analyste de la nature humaine explique que l'entreprise littéraire de Poe joue tantôt sur le morbide, tantôt sur l'affectif, tantôt sur la rationalité et qu'elle s'ouvre à une cryptographie du monde, ainsi que le marque l'intérêt porté au magnétisme ou au spiritisme (*Eurêka, 1848*). Avec la mort, la mélancolie, l'horreur, va inévitablement la maîtrise du symbolique, qui s'interprète à la fois comme la preuve d'une conscience créatrice entièrement transparente à elle-même et comme l'évidence que l'homme dispose des signes organisés de l'Univers. Cette maîtrise du symbolique peut encore être lue doublement : effort d'un écrivain pour élaborer une systématique esthétique au sein d'une culture américaine qui n'offre pas de données ni de moyens d'expression suffisants ; développement extrême des acquis du romantisme européen, qui conduit à l'adéquation de la méthode créatrice et de la connaissance des hommes et du monde.

Les Aventures d'Arthur Gordon Pym fixent les motifs dominants de l'œuvre de Poe : toute géographie est symbolique qui ouvre à la métaphysique et au psychologique, et dessine l'univers sous le signe d'un matérialisme spirituel. La quête maritime est ici celle de l'extrême : la mort, la profondeur, l'évidence de l'antinomie du bien et du mal, l'approche de Dieu et de la mère. La quête est perdition qui fait lire tous les signes et toucher à la fois à l'origine et à l'éternité. Cette poésie des extrêmes, qui commande un jeu explicite sur les symboles, est encore manifeste dans les nouvelles et dans les contes : contes d'enquête (*Le Mystère de Marie Roget, Le Joueur*

d'échecs de Maelzel) et « contes de ratiocination », suivant sa propre expression (*La Lettre volée, Le Double Assassinat dans la rue Morgue, Le Scarabée d'or*), qu'on place à l'origine du roman policier, contes de l'exposé du crime (*La Barrique d'Amontillado, Hop-Frog*). Les contes fantastiques de Poe, au-delà des interprétations psychanalytiques qu'ils ont suscitées (Marie Bonaparte) et de leur lecture comme un des modèles de la réalisation de l'autonomie du littéraire (T. Todorov), jouent encore de la claustration (*La Chute de la maison Usher, Le Puits et le Pendule*), de la peur névrotique de la mort (*Le Chat noir, Le Cœur révélateur*), pour noter une maîtrise symbolique soit par des visions grotesques (*Le Roi peste, L'Ange du bizarre*), soit par une thématique fantastique spécifique. L'idée constante de Poe est que l'homme se définit par une duplicité de la conscience : si la vie peut être un rêve, alors la mort est un réveil, et le rêveur (l'homme vivant) coexiste avec un autre lui-même (origine du thème du double, voir William Wilson), dont il est parfois la victime, ou avec une épouse, une compagne évanescence (histoire à « héroïnes posthumes » : Bérénice, Morella, Ligeia, Eleonora). L'écriture fantastique se place au-delà des limites du quotidien, pour maîtriser cette dualité par le jeu sur l'ambivalence des signes et dessiner une conscience idéale, c'est-à-dire posthume.

La théorie poétique de Poe, exposée dans *Philosophie de la composition* et *Le Principe poétique*, et illustrée particulièrement par *Le Corbeau*, confirme cet imaginaire de la dualité et cette stratégie de la maîtrise. L'intention poétique est proprement suprahumaine et atemporelle, à partir de la notation des limites existentielles et anthropologiques de l'homme. Que la poésie ait partie liée avec la mort et avec la mélancolie atteste que là, comme dans le fantastique, s'offre l'expérience de l'homme dans le réel et de l'homme libéré du réel. La théorie de l'effet littéraire peut être lue comme une théorie de l'artifice de la composition et de la lecture, mais le calcul et l'autonomie littéraires sont aussi expérience de la sublimation. L'obsession du négatif et l'artificialisme du littéraire sont le premier temps – celui de la désublimation – d'un mouvement d'ascension, explicitement décrit dans *Eurêka*, et montré de manière contradictoire dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* : la plongée dans le trou est, au vrai, remontée à la lumière supraterrrestre. La beauté existe donc ailleurs. La poésie le dit par ses techniques de composition ; le fantastique le confirme, ainsi que l'indique un passage de *Ligeia* : « Il ne saurait y avoir de beauté exquise sans une certaine mesure d'étrangeté. » *In Le Larousse*

Sylvain Maurice, metteur en scène

Il dirige depuis 2003 le Nouveau Théâtre – Centre dramatique national de Besançon et de Franche-Comté, après dix ans passés en compagnie (l'Ultime & Co). Parmi une vingtaine de mises en scène, on notera en particulier ses mises en scène de *De l'aube à minuit* de Kaiser (1994), *Un fils de notre temps* d'Horváth (1995), *Thyeste* de Sénèque (1999), *Kanzlist Krehler* de Kaiser (2002 - Berlin), *Œdipe* de Sénèque (2004), *L'Apprentissage* de Lagarce (2005), *Les Sorcières* de Roald Dahl (2007), *Peer Gynt* d'Ibsen (2008), *Richard III* de Shakespeare (2009). La pratique de Sylvain Maurice s'oriente actuellement sur les relations entre les disciplines artistiques : la marionnette, les arts visuels, la musique dans ses différentes formes. En 2010/2011, il a créé également *Dealing with Clair / Claire en affaires*, d'après un texte inédit de Martin Crimp.

Laure Bonnet, chansons

Formée au CNR de Montpellier, puis à l'École du T.N.S, elle travaille avec Éric Lacascade sur *Frôler les pylônes*, Jean-Louis Benoit dans *Henry V* de Shakespeare, Christian Rist dans *Aminte* de Torquato Tasso, Yves Beaunesne sur *La Princesse Maleine* de Maeterlinck, Sylvain Maurice dans *Sorcières* d'après Roald Dahl.

Elle écrit en 2003 *Ædipapa*, un spectacle de marionnettes qu'elle joue en solo et crée au Nouveau Théâtre C.D.N. de Besançon dans une mise en scène de Damien Caille-Perret, en 2009 *Insomnie*, un spectacle musical pour la chanteuse et comédienne Gaëlle Le Courtois, et *On a perdu les gentils*, une pièce jeune public qu'elle joue et crée en 2010 à la Scène Watteau de Nogent-sur-Marne dans une mise en scène de Damien Caille-Perret.

Elle met en scène en 2008 *Le Bien Formidable Géant* d'après Roald Dahl.

C'est avec *Pylade* de Pier Paolo Pasolini qu'elle travaille pour la première fois avec Arnaud Meunier en 2002, avant de participer à l'aventure des *Généreux* d'Abdelkader Alloula avec des comédiens algériens et au « Théâtre ouvert à la poésie » sur des textes de Nazim Hikmet. En 2004/2005, elle a joué dans *La Vie est un rêve* de Calderón et dans *Gens de Séoul* d'Oriza Hirata, créé en octobre 2006 au Théâtre National de Chaillot.

Alban Darche, compositeur et instruments à vent

Disque après disque, multipliant les formats et les expériences, il construit une œuvre originale, cohérente et libre. Il est l'ingénieur compositeur et leader du trio AD3 (avec Frédéric Chiffolleau à la contrebasse et Emmanuel Birault à la batterie) et du Gros Cube. Ce big band, composé de quinze instrumentistes parmi les plus talentueux de la scène jazz hexagonale, compte à son actif plusieurs albums dont un réalisé en 2007 avec le chanteur Katerine.

Il est associé à l'Orchestre National de Jazz, pour qui il réalise de fréquents arrangements.

Parallèlement à ces projets personnels, il est membre du Qüntët de Jean-Louis Pommier, du Sacre du Tympan de Fred Pallem et collabore avec Gabor Gado, Tim Berne, Driss El Maloumi, Baptiste Trotignon, André Minvielle... Il est l'un des cofondateurs (avec Sébastien Boisseau et Jean-Louis Pommier) du très actif collectif et label Yolk. Il collabore également avec le chorégraphe et danseur Nasser Martin-Gousset.

Éric Soyer, scénographie et lumières

Scénographe, créateur de lumière. Après un bac littéraire, il entre à l'École Boulle dans la section expression visuelle et architecture intérieure, marquant un intérêt pour les réalisations éphémères. Il commence à travailler au sein d'un bureau d'études de stand pour l'événementiel. Il rencontre au Théâtre de la Main d'Or à Paris la compagnie britannique Act avec laquelle il travaille en tournée comme régisseur pendant sept ans. Il rencontre ensuite dans ce même lieu Joël Pommerat qui a fondé en 1990 la compagnie Louis Brouillard. Il signe sa première scénographie pour Joël Pommerat en 1997, commençant ainsi une relation qui n'a pas cessé.

Il travaille également avec de nombreux metteurs en scène et scénographes. En 2009, il a notamment signé la lumière et la scénographie de *Des Utopies ?* spectacle écrit et mis en scène par Amir Reza Koohestani, Oriza Hirata et Sylvain Maurice.

Renaud Rubiano, vidéo

Formé à l'université en philosophie et en arts plastiques, puis diplômé des Beaux-Arts de Nîmes et de Marseille, il développe une recherche plastique et scénographique. Passionné par l'image, il crée des pièces et installations vidéo. Il réalise ensuite des décors pour des spectacles en y intégrant l'image et la lumière. Son travail prend forme entre la galerie et la scène toujours animé par une interrogation de l'espace et du temps en mêlant la vidéo et la lumière.

Initié par le GMEM (Groupe de Musique Electroacoustique de Marseille) aux technologies et traitements en temps réel, il commence à collaborer avec la compagnie Incidents Mémorables (Georges Gagneré) dès 2006 et cofonde didascalie.net en janvier 2009. Il participe depuis 2007 à la plate-forme Virage (Plate-forme de recherche sur les interfaces de contrôle et d'écriture pour la création artistique et les industries culturelles).

Récemment il a réalisé des vidéos pour les spectacles *Nigma-e* d'Ultrabolic Production, *Des utopies?* mise en scène d'Oriza Hirata, Amir Reza Koohestani et Sylvain Maurice, *Arromanches* mise en scène de Christophe Lemaître, *Les révélations d'une ombre* mise en scène de Georges Gagneré. Il a réalisé les lumières sur de nombreux spectacles notamment mis en scène par Olivier Ayache-Vidal, Patrice Riera,

Rubia Matignon. Il participe régulièrement à des performances avec les Compagnie KHZ, La Neuvième lune, UPPERCUThéâtre ou encore avec Fabio Pacchioni et Claude Broussouloux.

François Leymarie, son

Musicien de formation, multi-instrumentiste, il est également compositeur, arrangeur, ingénieur du son et installateur de paysages sonores. Il a composé les musiques pour Quentin Rouillé, Moebius Danse, Robert Wood Trio, Dominique Bagouet, Alwin Nicolaï's Danse Théâtre et Karine Saporta.

Au théâtre, il réalise les décors sonores de *L'Indiade*, *Les Atrides*, *La Ville parjure* et *Tartuffe* créations d'Ariane Mnouchkine ; *L'Esclave et le Molosse*, *Le Balcon*, *La Damnation de Freud*, *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant, *L'Ouverture* mise en scène de Greg Germain. Il accompagne Joël Pommerat dans de nombreuses créations : *Léon Talkoï*, *Les Événements*, *Pôles*, *Treize Étroites Têtes*, *Mon Ami*, *Grâce à mes yeux*, *Au monde*, *D'une seule main*, *Les Marchands*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Pinocchio*, *Cet enfant*, *Je tremble 1 & 2*. Il travaille également avec Anne-Laure Liégeois et Sylvain Maurice.

Il a réalisé des enregistrements et mixages de voix des comédiens tels que Alain Cuny, Anouk Grinberg, Christian Benedetti, Marianne James, Philippe Avron, Maurice Durozier, Tom Novembre, Georges Bigot, François d'Aubigny...

Au cinéma, il a travaillé sur : *Les Clés du paradis* de Philippe de Broca, *L'Atlantide* de Bob Swell, *Safari* au Futuroscope, *L'Accompagnatrice* de Claude Miller...

Jeanne Added, chant

Elle a étudié le violoncelle et le chant lyrique au CNR de Reims, puis le jazz à l'IACP auprès de Lionel Belmondo et Sarah Lazarus. Elle participe en 2001 aux stages de la Compagnie Lubat à Uzeste, où elle rencontre Bernard Lubat et André Minvielle. Menant de front le chant lyrique et le jazz, elle est la première chanteuse admise au CNSM de Paris dans la classe de jazz. Elle travaille alors sous la direction de Riccardo Del Fra, Daniel Humair, Glenn Ferris... Elle est ensuite admise à la Royal Academy of Music de Londres auprès de Julian Arguelless, John Butcher et Ian Ballamy. Elle sort primée, mention "très bien", du CNSM de Paris en juin 2005.

Régulièrement sollicitée sur scène auprès de musiciens tels que Denis Chairolles, Riccardo Del Fra, Edouard Ferlet, elle a fait partie de divers ensemble comme le Grand Rateau (big band de Jérôme Rateau), Melc quartet et se produit en trio avec des artistes comme le pianiste Bruno Ruder et le saxophoniste Vincent Lê Quang. Elle participe également à divers projets (dont le Septet Oui de Pierre de Bethmann) et collabore régulièrement avec la compagnie Théâtre Théâtre en tant que chanteuse et compositrice. Son groupe, No Sugar Added Quintet, a remporté le 2ème prix de Crest Jazz Vocal.

Jean-Baptiste Verquin, comédien

Ancien élève de l'École du TNS, il est membre de la troupe du Théâtre National de Strasbourg de 2001 à 2003. Sous la direction de Stéphane Braunschweig, il joue dans *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, *La Mouette* d'Anton Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Heinrich von Kleist. Il retrouve Stéphane Braunschweig en 2006 lors de la création de *L'Enfant rêve* d'Hanokh Levin.

En tant que membre de la troupe du TNS, il travaille aussi avec Laurent Gutmann sur *Nouvelles du Plateau S* et avec Jean-François Peyret sur *La Génisse et le Pythagoricien*. Avec ce dernier, il joue dans *Les Variations Darwin* créées au Théâtre National de Chaillot, puis dans *Ce soir on improvise (mais c'est cet après midi)*. Depuis 2003, il accompagne aussi le travail de Julie Brochen (*Le Cadavre vivant* de Tolstoï, *Oncle Vania* d'Anton Tchekhov, *Histoire vraie de la Périchole*). En 2009, il joue Fantasio dans la mise en scène de la pièce de Musset par Julia Vidit.

Il est membre du Groupe Incognito, collectif artistique avec lequel il crée plusieurs spectacles dont : *Padam Padam*, *Le Cabaret des Utopies*, *Musique pour une absente* et plus récemment *Le Cabaret des Vanités* accueilli en février 2011 au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers. Au nom de ce collectif, il a mis en scène, été 2009, *La Cerisaie* d'Anton Tchekhov avec des comédiens amateurs à la Maison du comédien Maria Casarès, à Alloue, en Charente.

Il participe régulièrement aux spectacles de Sylvain Maurice : *Le Marchand de sable* d'après Hoffmann, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Richard III* de Shakespeare.

Alexis Therain, guitare

Après des études classiques de violoncelle, il obtient un Prix de Guitare Jazz au Conservatoire de Lille en 1996. Depuis 2000, il joue dans de nombreuses formations de jazz, de chanson française, de rock ; il a notamment fait partie de l'Orchestre National de Jazz sous la direction de Claude Barthélémy de 2002 à 2005. Guitariste acoustique et électrique, il joue régulièrement avec Alban Darche (Alban Darche trio+1), l'X'tet de Bruno Reigner, le Geoffroy Tamisier trio, le duo Therain-Dille.

Son premier projet en leader l'a amené à réaliser et produire un album en quartet, sorti en 2005 : *Idiomatik* en compagnie de Geoffroy Tamisier, Nicolas Mahieux et Jean-Luc Landsweerd. En 2007, il enregistre un album en solo *Temps mosaïque*. Il collabore, depuis 2007, avec l'association « Culture et Flonflons Flandres », structure défendant notamment les réseaux culturels transfrontaliers, en se produisant en duo avec l'accordéoniste belge Thibault Dille. Il enseigne également au conservatoire de Tourcoing.

Nathalie Darche, piano

Elle commence ses études musicales à Pornic avant d'intégrer le CNR de Nantes où elle obtient en 1997 des médailles d'or de piano, musique de chambre et solfège. Puis elle entre au CNR de Saint-Maur-des-Fossés dans les classes d'Anne-Marie de Lavilleon puis Romano Pallotini. Elle y obtient un prix de perfectionnement de piano à l'unanimité en 2001, ainsi que les médailles d'or de formation musicale et de déchiffrage.

Au cours de ces années en région parisienne, elle devient professeur de piano et accompagnatrice au conservatoire de Saint-Maur-des-Fossés ainsi que dans l'association « Les ateliers d'art »; de plus elle se produit régulièrement en concert en solo puis en musique de chambre.

Depuis son retour en Loire-Atlantique, elle est régulièrement sollicitée par les écoles de musique de la région et le conservatoire de Nantes en tant que professeur de piano et accompagnatrice. Depuis 2007, elle enseigne le piano à l'école de musique de Sautron.

Parallèlement à ses activités pédagogiques, elle se produit en musique de chambre, notamment avec le baryton Arno Guillou et avec le clarinettiste Julien Bénéteau (clarinette basse solo de l'orchestre national de Belgique.).

Elle participe à une création sur des poèmes de Victor Hugo auprès de la soprano Anne Magouët et du compositeur Alban Darche, et codirige avec ce dernier la création du Gros Cube *Queen Bishop* qui a été produite à l'Europa jazz Festival du Mans au printemps 2010.