

Élémentaire, mon cher Julien...

À propos des PARTICULES ÉLÉMENTAIRES par le collectif *Si vous pouviez lécher mon cœur*

Yannic Mancel

JUSQU'EN 1975, l'adaptation d'un roman au théâtre était exclusivement réduite au dialogue. Il fallait faire passer à la moulinette de l'échange de répliques tout ce qui dans le roman – description et narration – constituait la spécificité du récit. Et ce qu'on ne pouvait réduire, on le reléguait dans les didascalies, que Bernard Dort qualifia d'ailleurs un jour de « tissu romanesque de la pièce de théâtre », mais ces didascalies demeuraient muettes et ne servaient qu'à nourrir la partie interprétative et visuelle de ce qui, dans la mise en scène, est directement proféré.

Marivau le premier avait montré la voie. Peut-être un peu à court d'inspiration, vers la fin de sa vie et de son œuvre, il avait en effet isolé quelques chapitres de son roman d'initiation, *LE PAYSAN PARVENU*, pour en faire une comédie, en effaçant et soustrayant tout ce qui dans le texte d'origine aurait pu rappeler son identité romanesque. Le modèle était trouvé : c'est celui que perpétueraient Zola et ses épigones pour nourrir les scènes parisiennes et principalement le Théâtre Libre d'André Antoine, dans les années 1880, d'innombrables drames naturalistes. C'est aussi celui auquel auraient encore recours Jacques Copeau et Albert Camus, de 1911 à 1959, pour leurs magistrales adaptations de Dostoïevski. Récemment encore, à rebours de ce que le théâtre dit « post-dramatique » semblait avoir imposé, Piotr Fomenko et Kristian Lupa optèrent pour ce mode de transposition qui tente de faire oublier le plus possible que l'œuvre n'a pas été spontanément écrite pour le théâtre.

Théâtre-Récit

1975 est à ce titre une date qui fait rupture. Rupture épistémologique aurait-on dit dans les années Foucault. 1975, c'est la date à laquelle Antoine Vitez prit l'initiative un peu folle et totalement inédite de rendre hommage à Louis Aragon à travers l'une de ses œuvres, *LES CLOCHES DE BÂLE*, en en exhibant de façon quasi brechtienne et sur un mode ludique, toutes les caractéristiques romanesques – description et narration comprises.

« Tentative de théâtre-récit », confie Vitez dans le programme du spectacle... Allusion à *THÉÂTRE/ROMAN*, évidemment... (le titre de l'ultime roman, quasi testamentaire, d'Aragon, ndlr). Partant de l'idée que le théâtre n'est pas nécessairement ce qui s'écrit à la première ou à la deuxième personne. On peut prendre aussi la troisième, et la prose romanesque elle-même.

Prendre. Le théâtre prend son bien où il le trouve, c'est ce qui le caractérise, il prend, il détourne. [...]

Notre récit théâtral tentera de faire vivre les personnes en scène sans considérer leur sexe comme une donnée allant de soi, et dans leur relation avec des objets en nombre rare, symboliques, que notre imagination

chargera de tout le paysage romanesque. Un repas de famille, ou bien une chambre, un lit défait, les miettes de pain sur la table, cela suffit pour dire le vaste monde.

Ce théâtre-ci est un théâtre indirect. Un théâtre du microcosme. [...] Et nous tenterons une fois encore de répondre à la question-vertige que se pose l'acteur. Comment jouer tout ? le tout ? Et pas seulement des personnages, mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ?

« L'acteur peut tout » proclame Vitez dans un autre texte daté de la même année, profession de foi héritée tout autant de l'art poétique affirmé par Shakespeare dans le prologue d'*HENRY V* que des enseignements de Jacques Copeau ou de Tania Balachova, confiance réaffirmée dans les pouvoirs poétiques de la choralité et dans la fantaisie créatrice des exercices de gymnastique mentale.

L'acteur peut alors tour à tour se faire récitant, narrateur ou conteur, puis personnage en monologue ou en dialogue, subjectif, incarné, passer insensiblement, par rupture ou par glissement, de la troisième à la première personne, dans un sens puis dans un autre, allers et retours incessants qui déstabilisent le spectateur dans son confort psychologique, mais excitent en compensation son imaginaire et le maintiennent en état jubilatoire d'intelligence critique.

Cet audacieux héritage, Julien Gosselin l'a reçu par transmission indirecte de plusieurs manières différentes. Né à Oye Plage sur le littoral du Pas-de-Calais en 1986, il intègre une option théâtre au Lycée Sophie Berthelot de Calais où interviennent *Les Fous à réaction (associés)*, une compagnie d'Armentières animée par Vincent Dhelin et Olivier Menu, avec laquelle, en 1998, Stuart Seide avait inauguré sa première saison du Théâtre du Nord à Lille : une adaptation en liberté, très vitézienne et très ludique, du roman *AMERIKA* de Kafka. En classe terminale, il est au Bateau Feu, Scène Nationale de Dunkerque, le coryphée d'une mise en scène chorale de *CLASS ENNEMY* de Nigel Williams dirigée par Pierre Foviau. Il intègre l'année du bac l'École Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique de Lille, associée au Théâtre du Nord. Là survit la mémoire diffuse de l'adaptation par Gildas Bourdet de *MARTIN EDEN* de Jack London, réponse populaire, joyeuse et amicale, l'année suivante, du Théâtre de la Salamandre à la *CATHERINE* d'Antoine Vitez. Dominique Sarrazin, qui participa comme acteur à l'aventure, y perpétue l'héritage avec ses adaptations chorales de Thomas Hardy et de Charles Dickens. Mais il y eut surtout la rencontre de Stuart Seide, un des nombreux disciples d'Antoine Vitez, programmé par lui à Ivry et à Chaillot, et par lui encouragé à s'attaquer à *MOBY DICK* de Melville, dans une esthétique dont on retrouverait l'esprit à deux reprises avec une magistrale adaptation du *QUATUOR D'ALEXANDRIE* de Lawrence



Durrell, dans la petite salle du TNS en 1988 avec la promotion de Jean-François Sivadier d'abord, puis en juillet 2002 à la Carrière Boulbon, dans une version professionnelle où l'on retrouvait, légèrement vieillis et quasi à l'âge de leurs rôles, Laurent Manzoni et Pierre-Henri Puente. La programmation plus récente de *TEMPÊTE SOUS UN CRÂNE* de Jean Bellorini d'après *LES MISÉRABLES* de Victor Hugo, puis de *L'ASSOMMOIR* d'après Zola par le jeune collectif bordelais OS'O parachève l'intérêt manifesté par le Théâtre du Nord version Stuart Seide pour ces exercices décomplexés de théâtre-récit.

C'est donc bien par l'imprégnation indirecte et diffuse, voire pour une part inconsciente, de cette culture vitézienne du théâtre-récit que Julien Gosselin se sent à son aise dans ce que la critique appelle aujourd'hui « théâtre de texte », comme s'il s'agissait d'une sorte de survivance ou de résistance face au prétendu triomphe du théâtre visuel, celui du corps et de l'image, après la polémique aiguë de l'édition 2005 du Festival d'Avignon.

Et pour le mieux revendiquer, il (se) lance un défi doublement provocateur : il choisit une œuvre récente (1998) dont le projet monumental, bien que concentré sur un seul tome, rivalise secrètement avec les grands modèles du passé que peuvent être *LA COMÉDIE HUMAINE*

ou *LES ROUGON MACQUART* – une épopée familiale à vocation psycho-sociologique, une saga intergénérationnelle dont l'ambition serait de peindre une époque ; il opte en outre pour un auteur scandaleux, sulfureux, dont les prises de position, les déclarations médiatiques et le style hétéroclite font se pincer le nez aux esprits les mieux pensants et autres chiens de garde de la tempérance politiquement correcte.

Cela donne quatre heures de spectacle, deux fois deux heures avec entracte, où alternent tous les styles d'écriture, dramatiques ou non : dialogues du quotidien, monologues littéraires, polyphonies chorales, discours historique, philosophique, épistémologique et scientifique, narration, description, talk show télévisé bilingue, archive d'émission de jeu, note encyclopédique anonyme façon Wikipédia, poèmes, paroles de chanson pop anglophone, etc.

Espaces

L'essentiel de l'action se déroulera sur un vaste rectangle plan et nu au centre du plateau, sorte d'orchestra où évolueront en groupe ou au singulier les choreutes et les coryphées successifs de cette tragédie

Tiphaine Raffier, Denis Eyriey, Noémie Gantier dans *LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES* d'après Michel Houellebecq, mise en scène Julien Gosselin, Festival d'Avignon 2013.

Photo Simon Gosselin.

moderne, projection métaphorique d'une agora à laquelle nous, spectateurs assis en face, appartenons tous également, puisqu'à bien des égards c'est l'histoire de notre génération ou celle de nos parents qui sera racontée dans cette anti-épopée.

Pour la première partie, cette aire de jeu sera recouverte d'un vrai gazon naturaliste qui sent la terre, l'herbe et l'humidité, évoquant cette fausse nature qu'on achète en plaques ou en rouleaux dans les jardinerie et dont les citadins raffolent pour agrémenter leurs halls d'expositions, leurs événements festifs et leurs salons commerciaux. Image artificielle et dérisoire du jardin d'Éden, du vert paradis des amours enfantines, puis du retour à la terre, au Larzac ou dans les Cévennes, de ces centaines de jeunes gens déçus par l'échec de mai 68, en rupture temporaire avec la capitale, l'université et la perspective d'une récupération bourgeoise.

Dans cet espace pseudo-bucolique auront lieu les premières expériences de Janine, alias « Jane », la mère, dans les communautés hippies de l'arrière-pays niçois; les premiers émois, inhibés et timides, de Michel et d'Annabelle, chastes flirts adolescents confrontés à l'effroi insoupçonné du grand amour; les ridicules activités en plein air du « Lieu du Changement » – atelier d'écriture, yoga, ou encore gestalt massage –, baisodrome post-soixante-huitard maquillé en camping utopique et décontracté, repaire paradoxal de dragueurs obsessionnels frustrés et de vieillissantes féministes inassouvies.

À l'entracte, la pelouse est ôtée, laissant la place à un sol en dur, plus urbain, plus intérieur et plus neutre: celui d'une scène de rock, d'appartements citadins entre Paris intra muros et la banlieue de Noyon, des boîtes échangistes, des laboratoires de recherche, des cliniques et hôpitaux en tout genre... Ce plateau nu accueillera même une soufflerie industrielle qui propagera de la fumée dans toute la salle, évocation des nuages et/ou des brumes d'Irlande, ultime station opaque et céleste du destin de Michel, lieu de son apothéose scientifique proche du Nobel et de sa probable chute dans l'océan du haut d'une falaise.

Tout autour de cette aire rectangulaire, des praticables en U, à un mètre du sol, encadrent la scène sur ses trois côtés fermés et forment une coursive sur laquelle tous les acteurs du collectif demeurent à vue dans la pénombre notamment quand ils sont hors-jeu. Un escalier de cinq marches assure les entrées et les sorties, ménageant même certains effets parodiques façon music-hall qui peuvent aller jusqu'au gag et au slapstick lorsque Guillaume Bachelé, en professeur de gestalt massage trébuche et s'affale deux fois de tout son long en allant rejoindre ses disciples. Sur la coursive, les acteurs investissent de petits espaces sommairement meublés, segmentés en ligne, qui désignent tour à tour dans la lumière et dans l'action des lieux biens précis du récit. De gauche à droite, on identifiera successivement un

canapé qui plus tard accueillera les partouzes échangistes de clubs aux noms évocateurs – le 2+2, Chris et Manu, Les Chandelles... –; un synthétiseur et une batterie électronique plus connue sous le nom de **XXXXX xxx**; à l'angle un coin salon où l'on imagine le répondeur téléphonique au message scandaleusement provocateur de Bruno; puis au lointain trois sièges de salle d'attente accolés les uns aux autres, lieu de stand-by, métaphore pathétique du désir et de la vie; le studio de Michel et sa sommaire kitchenette dans laquelle il cuisinera vraiment pour son frère au cours du spectacle; une console de mixage d'où le vidéaste, Pierre Martin, envoie ses effets et pilote ses caméras; une autre synthétiseur le plus souvent convoqué comme piano électronique; et enfin, à l'extrême cour, au plus près de la salle, fin du tour de coursive, un studio télévisé de talk show littéraire et scientifique avec l'inévitable table basse où l'on pose les livres, et deux fauteuils, celui de l'animateur et celui de l'invité, face à une caméra fixe dont l'image est retransmise en direct sur l'écran géant du fond de scène.

Écrans

Cet écran géant complète ainsi un dispositif scénique en tension entre naturalisme – de vrais meubles, de vrais objets du quotidien – et suggestion – un minimalisme qui convoque en permanence la métonymie. Non seulement il introduit le numérique et le multimédia comme adjuvants harmonieux de l'esthétique scénique, mais il s'affirme aussi comme extension démesurément agrandie de la page imprimée – celle du livre des origines –, de la lucarne du poste de télévision, voire de l'écran de l'ordinateur et de tous ses dérivés à venir...

C'est l'écran qui, par exemple, accueille en les assénant la plupart du temps comme des coups de poing les didascalies conservées dans la brochure. Le titre des parties du roman par exemple: le royaume perdu, les moments étranges... Pour ce qui concerne les titres des chapitres, Julien Gosselin prend la liberté de les re-séquentialiser et de les ré-intituler en fonction des rythmes de son découpage et de l'intelligibilité des personnages et des situations: internat, Annabelle, les hippies, été 74, David di Meola, été 75: Carpentras, Lieu du Changement, 200 francs, créativité et relaxation, Gestalt Massage, Tribute to Charles Manson, Christiane, etc. et quand il s'agit de désigner des noms impliqués dans les dérives satanistes et criminelles, les lettres se colorent en rouge d'enfer, rouge fournaise et/ou rouge sang, ajoutant ainsi de la forme au sens...

Reprenant une vieille technique artisanale du théâtre élisabéthain – les fameuses pancartes –, Erwin Piscator puis Bertolt Brecht, dans l'Allemagne des années 20, avaient à leur tour réactivé ce procédé sous la forme de projections, convaincus que le séquençement par

les mots favorise pour le spectateur l'intelligence du processus narratif et dramatique.

Parfois l'écran, tel un téléscripteur, peut même dérouler le texte d'un paragraphe, d'un commentaire théorique ou d'un poème, rappelant ainsi l'origine textuelle du spectacle et introduisant par un autre code de représentation un élément de distanciation qui nous désaliène de l'identification romanesque aux personnages et à la fable.

L'écran du lointain peut aussi amplifier les images en direct – en live, pourrait-on dire en bon français – saisies par les multiples webcams réparties autour de la coursive: studio télé, appartements des frères, boîte échangiste, etc.

On peut enfin y projeter des séquences vidéo enregistrées aux vocations tantôt documentaire tantôt esthétique: baigneurs naturistes euphoriques et grégaires au pied des barres de béton du Cap d'Agde, vol aérien au-dessus des nuages, surface miroitante et nacrée de la mer d'Irlande...

Rock and pop

Si l'on parle de paysage ou d'espace scénique pour ce qui concerne la vue du spectateur, il faut aussi pour ce spectacle insister sur la concurrence et/ou la complémentarité qu'y déploie l'espace sonore et musical pour son ouïe. Spectacle-oratorio, récital, concert, opéra-rock sont des notions qu'en tendance Julien Gosselin maîtrise déjà depuis ses deux premiers spectacles – GÈNES 01 de Fausto Paravidino en 2010 et TRISTESSE ANIMAL NOIR d'Anja Hilling en 2011 – où déjà guitares, sèches ou électriques, basse, batterie, piano et synthétiseur avaient obtenu droit de cité sur le plateau. Peut-être aussi faut-il y voir l'influence indirecte d'Eva Vallejo et Bruno Soulier, animateurs de la compagnie *Interlude T/O* qui furent aussi à l'EpsAd les professeurs de la promotion tout entière.

Mais la maturité acquise sur ce troisième spectacle par Guillaume Bachelé, guitariste, chanteur et compositeur, force le respect, tant dans l'écriture musicale de l'ensemble que dans l'interprétation. On identifie des influences des grandes références des années 70, celle du Pink Floyd par exemple, à l'époque de leurs trips les plus répétitifs et les plus planants: je pense à EARS, WISH YOU WERE HERE, et surtout MORE, le disque qui accompagne dans le film de Barbet Schroeder la descente aux enfers du jeune couple de hippies junkies sur une île d'Ibiza tombée, grâce à l'hospitalité du Général Franco, aux mains d'anciens nazis.

Je pense aussi à tout ce courant de rock progressif incarné notamment par le groupe King Crimson dont Guillaume Bachelé a parfaitement assimilé les rythmes et les sonorités psychédéliques, sans oublier la citation intégrale de NIGHTS IN WHITE SATIN, un grand moment d'intensité du spectacle, où l'interprète s'approprie la

composition originale sans tenter de calquer ni d'imiter les Moody Blues. Une dimension essentielle de la vie et de l'œuvre de Houellebecq qui cite Jimmy Hendrix parmi les mythes adolescents de Michel et s'est lui-même pris au jeu de la mise en musique et de l'interprétation rock de ses propres poèmes.

Choralité

Lorsque le public, la presse ou la profession est tentée d'individualiser un peu trop son parcours, Julien Gosselin s'empresse de rectifier et de réaffirmer avec force une démarche collective. À l'issue de trois années de formation à l'EpsAd où furent acquis quelques sains repères relatifs aux démarches de Jacques Copeau, Michel Saint-Denis, Léon Chancerel puis tout au long du XX^e siècle celles de Jean Vilar, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, jusqu'à la constitution des « bandes » alternatives de la génération Gabily, Nordey, Sivadier et bien d'autres, Julien Gosselin et quelques-uns des camarades de sa promotion 2006-2009 – ils furent sept exactement – décidèrent de fonder un collectif et de lui donner un nom. Ce nom qui allait devenir la signature des trois spectacles à venir, et qu'ils souhaitaient déclaratif et manifeste, ils le trouveraient dans une phrase souvent répétée par Stuart Seide au cours de leurs ateliers, une phrase extraite de SHOAH, le film de Claude Lanzmann: « Si vous pouviez lécher mon cœur, vous mourriez empoisonné », une phrase à laquelle, ajoutait Stuart Seide, il trouvait des accents shakespeariens...

Une formule, il est vrai, qui correspond bien aux sujets choisis par le collectif: la répression meurtrière des manifestations altermondialistes de l'année 2001 lors du G8 de Gênes, la dévastation d'un réseau d'amitié chez des bobos post-soixante-huitards à la suite d'un barbecue qui tourne à l'incendie de forêt, le désastre affectif et sexuel de toute une génération, enfin, sous le regard inquiétant, quasi science-fictionnel, de la génétique et de la biologie moléculaire.

Outre une complicité diffuse qui s'est soudée pendant les trois années d'école et continue de se développer ailleurs aussi, notamment dans les spectacles de Sarah Lecarpentier (PETIT BODIEL) ou de Tiphaine Raffier (LA CHANSON), visuellement, pour le spectateur, le collectif s'affirme dans la choralité d'une esthétique générale qui doit autant à Ariane Mnouchkine qu'à Stanislas Nordey: acteurs à vue pendant toute la durée de la représentation; acteurs tous convoqués sur le plateau pour faire chœur et nombre lors des ateliers et autres activités collectives du Lieu du Changement; quatre actrices alignées en bord de scène, face public, pour analyser le « libéralisme sexuel » de notre société et articuler ainsi LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES avec L'EXTENSION DU DOMAINE DE LA LUTTE; jusqu'à la scène

finale, futuriste puisque située par une projection sur écran en l'an 2073, woody-allenienne si l'on se réfère aux gags les plus chauds de TOUT CE QUE VOUS AVEZ TOUJOURS VOULU SAVOIR..., et qui fait évoluer sur l'ensemble de la scène, en une improbable chorégraphie, ironiquement sereine, une flûte de champagne à la main, une horde de clones en sous-vêtements blancs, immaculés, prétendument greffés sur tout le corps de milliards de corpuscules de Krause, et miraculeusement affranchis de toute confusion entre sexualité et procréation. Un paradis qui fait peur, quoi!...

Dramatis personæ

Selon le principe même du théâtre-récit, la choralité n'interdit pas l'individuation de chacun des choreutes en personnage singulier. Bien au contraire, elle l'implique. Comme au jazz, chacun des musiciens fondus dans la formation se détache tour à tour en solo avant de regagner le groupe et d'y jouer de nouveau sa partition d'accompagnement anonyme ou plus discrète.

Pour mener à bien ces allers-et-retours entre chœur et personnage, Julien Gosselin, si méfiant à l'égard des bouffissures pâteuses de la psychologie dramatique, préfère acérer le trait, quitte à le grossir et le charger un peu. Il semble bien avoir retenu la leçon de Jean Vilar exigeant de Léon Gischia, son costumier, que chaque personnage puisse être immédiatement identifié puis reconnu par le spectateur, surtout quand, et c'est le cas pour LES PARTICULES, les personnages sont nombreux, aussi nombreux que dans les œuvres épiques proposées par Vilar dans la Cour d'Honneur ou au TNP. Chaque silhouette et chaque costume, postiche, accessoire ou coiffure devra donc faire signe, désigner un caractère, jusqu'à le traquer dans son irréductibilité la plus schématique – un peu comme dans le dessin satirique ou la BD.

Commençons par les anciens Epsadiens, le noyau dur du collectif, qui se répartissent les quelques rôles principaux.

Michel (Antoine Féron), le chercheur en biologie nobélisable, qui porte le même prénom que l'auteur du roman, est d'abord un jeune homme barbu, timide, introverti, aux gestes subtils et délicats, élégant dans son costume sportswear aux camaïeux fauves et bruns, des couleurs qui désignent paradoxalement toute l'animalité qui semble lui faire défaut, sauf lorsqu'il se roule par terre en imitant Jimmy Hendrix ou qu'il rampe douloureusement jusqu'à la coulisse pendant que Di Meola défile et viole sauvagement Annabelle.

Bruno (Alexandre Lecroc), le demi-frère prof de lettres, semble être tout son contraire. Flambeur, hâbleur, gouailleux, à l'expression argotique et relâchée, souvent vulgaire, surtout par provocation, il s'exhibe en jean

et en santiags (rouges!), torse nu, bien en chair – l'acteur a accepté de prendre quelques kilos et de cultiver sa musculature pour le rôle. Il est enfin coiffé d'un authentique chapeau de cow-boy texan par lequel, au-delà de son immaturité de sale gosse égoïste et incontrôlable, il affirme une virilité artificielle et ostentatoire, celle des westerns américains de son enfance, qu'il accentue par une gestion très étudiée du micro, symbole phallique facile qu'il empoigne avec fermeté et dont il enroule et déroule le fil à loisir, au rythme des basses fréquences qui heurtent nos tympan jusqu'à en faire trembler la salle et le plateau.

Annabelle la bien nommée (Victoria Quesnel), la plus belle des nanas du lycée, est une jeune fille sage prête à s'encanailler, T shirt jaune vif décontracté, le visage d'une jeune femme exaltée des années 60 imprimée en noir et blanc sur la poitrine, minijupe-short du même acabit, les cheveux attachés dans le dos, et surtout d'immenses lunettes qui encerclent son visage et programment son existence d'intellectuelle mi-coincée mi-libérée, future productrice de télévision inassouvie reconvertie bibliothécaire de quartier. Comme tous les protagonistes du livre, avec en plus sa voix brisée, toujours guettée par l'étranglement, engoncée dans son chandail à col roulé, elle sue le malheur, la solitude, les rendez-vous manqués et la banale maladie mortelle qui l'emportera par où elle est le plus frustrée, à savoir la maternité...

Christiane (Noémie Gantier) est une grande fille brune, professeur de sciences naturelles dans une petite ville de province, dont l'ampleur du T-shirt annonce la largeur des idées et de la morale sexuelle. Le déhanché de ses longues, très longues jambes, semble faire écho à sa désinhibition, à son détachement, à son désenchantement peut-être aussi. Revenue de tout, l'échec d'un mariage heureux, les affres de la monoparentalité, l'ennui du métier d'enseignant, elle s'exprime avec nonchalance, d'une voix blanche et légèrement traînante, comme pour libérer la langue qui lui pèse et l'opprime, une langue dépressive dont elle tente de se consoler par le sexe, voire, qui sait, par la surprise de l'amour.

Frédéric Hubczek quant à lui (Denis Eyrié, un ancien élève de l'École du TNS, une « pièce rapportée » dans le collectif), le chercheur scientifique admirateur et vulgarisateur des travaux de Michel, dont les déclarations et commentaires encadrent le début et la fin du spectacle, apparaît comme une citation visuelle, voire une caricature de Michel Houellebecq. Caparaçonné dans une parka kaki à col de fourrure, le dos voûté, le cheveu gras et plaqué sur le front, une bouche qui en dépit de lèvres minces trouve quand même le moyen d'afficher une moue dédaigneuse, et surtout cette façon très affectée, presque précieuse, de porter sa cigarette à la bouche entre le majeur et l'annulaire, il ne lui reste plus qu'à s'exprimer d'une voix monocorde, trouée de quelques pics



d'enthousiasme dont on ne sait jamais s'ils sont sincères, et le tour est joué.

On pourrait ainsi multiplier la description des personnages, tous traités et dessinés avec une précision graphique soucieuse de l'intelligibilité de la fable et des situations. Ainsi du Professeur Desplechin (Joseph Drouet), le patron de labo de Michel au CNRS, seulement caractérisé par une blouse blanche et une paire de lunettes; une blouse blanche qu'il transmettra lestée d'un fort accent méridional à Serge Clément, le père de Bruno, chirurgien plastique hésitant avec autant de désinvolture que de vulgarité entre les prothèses mammaires et l'allongement des bites.

Janine, la mère commune des deux demi-frères, est interprétée par une Caroline Mounier déjantée, titubante sur ses hauts talons, au bord du gouffre, masquée par une abondante perruque rousse et d'immenses lunettes de soleil, shootée, camée jusqu'à en devenir idiote, décérébrée.

On a déjà évoqué le personnage de David di Meola (Guillaume Bachelé), athlétique et sculptural, quasi nu de la tête aux pieds, hormis un short effiloché taillé dans un ancien jean, sorte de périzonium dont la connotation christique s'inverserait ici en martyre satanique.

Il est aussi le rocker du spectacle, son fil rouge musical,

celui qui établit du lien mélodique entre tous ces fragments d'écriture chaotiques.

Il y a aussi la blonde et diaphane Tiphaine Raffier, légère et court vêtue, coryphée botticellien dans son rôle de « néo-humaine », dont la petite robe blanche nous annonce un étrange printemps, et puis, plus pragmatique, proche de l'executive woman, en habituée des plateaux de télévision et en directrice de laboratoire du littoral irlandais, cantonnée à la langue anglaise et donc aux surtitrages – encore un nouvel usage de l'écran! –, Marine de Missolz remplacée pour la reprise lilloise du spectacle par Carine Goron, une ex-Epsadienne aussi, mais de la troisième promotion.

Spectacle marathon donc, pléthorique et généreux, qui joue sur la longueur et la durée, une histoire de vies croisées, qui non seulement nous révèle, s'il en était besoin, la dynamique d'écriture de Michel Houellebecq, la performativité de sa langue, mais peut-être aussi son désir inconscient – latent? refoulé? – de théâtralité. Un spectacle surtout qui nous montre à quel point le théâtre-récit tel que le définit Vitez en 1975 ouvre déjà, comme à la même époque les écritures de Duras, Sarraute, Pasolini et Heiner Müller, sur ce qu'on appelle aujourd'hui, peut-être avec une facilité un peu trop approximative et fourre-tout, le théâtre « post-dramatique ».

Antoine Ferron, Victoria Quesnel et Alexandre Lecroc dans LES PARTICULES ÉLÉMENTAIRES d'après Michel Houellebecq, mise en scène Julien Gosselin, Festival d'Avignon 2013. Photo Simon Gosselin.