

LA DAME AUX CAMÉLIAS

RENÉ DE CECCATTY

LA DAME AUX CAMÉLIAS

THÉÂTRE

*d'après le roman
d'Alexandre Dumas fils*

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

ISBN 2-02-044799-1

© ÉDITIONS DU SEUIL, OCTOBRE 2000

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Extrait de la publication

Le temps du rêve

Michel Feller, agent d'Isabelle Adjani, m'a téléphoné un jour, sur le conseil d'Ariel Goldenberg, directeur de la maison de la culture de Bobigny où venait d'être représenté *Peines de cœur d'une chatte française*, pour me proposer de réviser la pièce *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, qu'Isabelle Adjani devait créer à l'automne dans une mise en scène de Robert Hossein, qui l'avait dirigée à ses débuts, dans *La Maison de Bernarda Alba* de Lorca. J'ai aussitôt lu la pièce et le roman.

Le roman m'a beaucoup intéressé, la pièce m'a paru datée, artificielle, difficile à jouer de nos jours, malgré le succès considérable qu'elle avait obtenu depuis sa création, le 2 février 1852, avec les distributions successives que l'on sait : d'Eugénie Doche, sa créatrice, à Loleh Bellon, en passant par Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Cécile Sorel, Ida Rubinstein, Ludmilla Pitoëff, Edwige Feuillère (qui l'interpréta plus de quinze ans durant) et Vivien Leigh. Il m'est apparu que le travail de révision serait insuffisant, pour ce que je pensais pouvoir exprimer à travers cette histoire devenue un mythe théâtral et cinématographique.

Les films nombreux qui ont été inspirés par cette passion se sont, en effet, inévitablement imposés à notre mémoire collective. Le visage de Greta Garbo dans la scène finale du film de Cukor ne peut pas s'effacer et les autres adaptations cinématographiques ou télévisées (avec Micheline Presle, Sarita Montiel, Ludmilla Tcherina, Isabelle Huppert) n'ont

pu être comparées à ce film de 1937 qui était pourtant le troisième remake de *Camille*, de 1917 avec Theda Bara. Mais Greta Garbo se soumettait alors nécessairement aux lois de la représentation sentimentale et esthétique de Hollywood et le scénario, proche de l'adaptation scénique, écrite par Dumas fils à partir de son propre roman, ne rendait pas compte de la vitalité passionnelle qui me paraissait habiter le roman lui-même.

Si on lit la pièce de Dumas, on peut percevoir rapidement tout ce qui fait l'artifice du théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle. Il y a un langage rhétorique commun à cette pièce et aux livrets de Meilhac et Halévy (pour *Carmen* ou pour *La Vie parisienne*, par exemple). Écrite en une semaine dans le style des mélodrames légers et des comédies dramatiques, elle paraît destinée à une adaptation lyrique, ce qui, évidemment, n'a pas manqué et, de toute façon, l'auteur prévoyait plusieurs interventions musicales au cours de la représentation.

Alexandre Dumas fils devait raconter, en 1881, à l'occasion d'une réédition confidentielle de la pièce, les conditions dans lesquelles il l'écrivit. C'est Antony Béraud, le directeur de l'Ambigu qui la lui commanda, très peu de temps après la parution du roman. Antony Béraud commença à y travailler lui-même, mais Alexandre Dumas fils, ne reconnaissant pas son histoire dans l'adaptation de Béraud, qui lui semblait trop mélodramatique et invraisemblable, préféra s'y mettre seul. Toutefois, le projet venant de Béraud qui avait signé la première ébauche, les droits de la pièce allaient être partagés entre eux deux.

La pièce fut d'abord lue au Théâtre-Historique, mais le ministre de l'Intérieur, Léon Faucher, la fit interdire avant la première et ordonna la fermeture du théâtre. Elle ne fut donc créée que trois ans plus tard au Vaudeville.

L'expression des sentiments, la mise en place des personnages, l'évolution dramatique n'ont rien de réaliste, mais usent d'un langage naturaliste et emphatique, même si, au

jugement de tous, la pièce paraissait communiquer une émotion immédiate.

Alexandre Dumas fils était embarrassé pour représenter sur scène des situations qui pouvaient passer pour scabreuses, puisqu'il y était question de la vénalité, de la double vie de notables, de la respectabilité et de la déchéance. Il avait donc pris un certain nombre de précautions oratoires qui se manifestaient dans des discours puritains. Dans son roman, il avait rencontré un problème analogue qu'il avait résolu à travers son narrateur, qui ne cessait de rappeler que, loin de « faire l'apologie du vice », il avait voulu tracer le portrait d'une femme qui dépassait, par son humanité et par la sincérité de son amour, sa condition de courtisane. Mais l'essentiel de son propos était ailleurs et c'est cet ailleurs qui m'a intéressé. Il s'agissait pour lui de représenter la passion surgie sur un terrain qui n'aurait pas dû la rendre possible, entre deux êtres très différents, mais qu'unissait, à leur insu, une même conception de l'amour.

Marguerite Gautier, certaine de mourir bientôt, laisse parler en elle l'urgence du désir. Elle craint l'amour qu'elle voit aussitôt poindre. Elle tente de fuir un jeune homme qui l'a immédiatement comprise. Armand Duval ne s'interroge à aucun moment sur la nature de son désir et de ses sentiments. Il est amoureux quand l'histoire a déjà commencé. Le père d'Armand est chargé de représenter la totalité des obstacles, c'est-à-dire la réalité sociale. De fait, ce n'est pas cette réalité sociale qui va interdire la passion, mais un autre ennemi : la maladie physique dont Marguerite Gautier est atteinte et que les deux amants ne cessent de nier.

Dans la pièce de Dumas fils, les personnages secondaires nombreux permettent des scènes collectives où s'installe un ton pétillant et où s'expriment les deux tonalités majeures de l'adaptation : la grivoiserie, liée au milieu où se déroule l'action et à la fonction sociale de la courtisane de luxe, et le puritanisme, incarné par le père d'Armand Duval. Moralisme sans lequel la pièce (qui dut donc attendre trois ans

avant d'être montée) aurait été définitivement interdite. Elle ne dut qu'au duc de Morny de surmonter la censure.

Tout s'oriente vers la « rédemption » d'une pécheresse. Tout est écrit pour parvenir à la dernière réplique (d'un personnage « sympathique » de jeune fille pure, Nichette, modèle d'amour conjugal admiré par Marguerite, personnage ajouté par Dumas dans la pièce, pour diminuer le ton de débauche et de perdition, exactement comme Micaëla avait été ajoutée par les librettistes de *Carmen*) : « Il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé. » On est donc dans le mélodrame, débauché et moral. Cette réplique figure dans le roman, mais elle n'est pas prononcée par un personnage. C'est une remarque du narrateur, une généralité, lâchée au cours du récit.

L'intervention du père prend également une importance démesurée dans la pièce, importance qu'a encore plus accentuée l'opéra de Verdi, avec le personnage de Germont, aux airs particulièrement mélodramatiques et spectaculaires.

Le roman de Dumas fils, publié en 1848, quatre ans avant la création de la pièce et cinq ans avant celle de la *Traviata*, obéit également à un certain nombre de conventions. Le narrateur ne participe pas directement à l'histoire. Comme chacun sait, *La Dame aux camélias* est un roman autobiographique. Alexandre Dumas fils avait eu une aventure à vingt ans avec Alphonsine Plessis, dite Marie Duplessis. Elle était morte en 1847, c'est-à-dire seulement un an avant la publication du roman. Sa liaison avec elle avait eu lieu en 1844-1845. Les événements étaient donc très récents. Alexandre Dumas fils n'avait que vingt-quatre ans quand sort son roman.

C'est probablement cette proximité des faits qui l'a poussé à recourir à cet artifice, courant depuis *Manon Lescaut*, de se dédoubler en observateur (le narrateur) et acteur (Armand Duval). Mérimée, dans *Carmen*, et plus tard, Pierre Louÿs, dans *La Femme et le Pantin*, deux romans aux thèmes, aux personnages et destinées légendaires similaires,

n'agiront pas autrement. Dumas ne craindra pas, dans des préfaces, d'expliciter la part autobiographique de son livre et le succès gigantesque de son drame ne permettra pas le silence sur les sources du mythe. Le modèle étant mort, il ne lui était pas interdit d'en révéler l'identité, par ailleurs largement connue.

Cet artifice de la double narration, directe et indirecte, sera rendu encore plus complexe, si l'on analyse de près le récit romanesque. On va et vient dans le temps et les événements sont révélés au lecteur par étapes successives et par des moyens divers : dialogues, lettres, souvenirs, propos rapportés ou directs.

Pour ma propre adaptation, j'ai donc totalement écarté la pièce et je suis remonté au roman. Il suivait le rythme même de la passion alors que le découpage de la pièce me semblait trop rigide pour donner une idée de la vitalité même des sentiments. Dans la mesure où le drame appartient désormais à une mémoire générale des spectateurs, j'ai préféré imiter le roman et partir de la mort de Marguerite. L'action commence donc après le drame : le spectateur en connaît parfaitement le dénouement tragique.

Pour réutiliser un élément essentiel de la narration romanesque, celui du regard du narrateur, j'ai inventé le personnage de Charles, en reprenant le prénom d'un autre personnage : c'est le double de Dumas fils écrivain et mon double. Il appartient à l'action, mais s'en détache. C'est un ami d'Armand Duval. Il se mêle au monde des viveurs et des cocottes, mais il s'en détache aussi, pour des raisons que je ne fournis pas : peut-être lui-même a-t-il vécu une passion semblable qui désormais l'en éloigne prudemment, peut-être a-t-il une autre sexualité. Ce personnage, réflexif, intérieur, permet aussi d'adoucir la violence assez crue des rapports. De manière générale, j'ai beaucoup amoindri la grivoiserie des propos.

Prudence Duvernoy, qui a toujours été présente dans les diverses adaptations, est, dans ma version, beaucoup moins

cynique et moins maquerelle. C'est une véritable amie de Marguerite. Mais sa lucidité, son âge, son expérience, son désabusement l'écartent de la passion. Elle voit avec crainte Marguerite s'engager dans une histoire sentimentale dangereuse, une histoire pour laquelle elle ne la croit pas faite.

Il me fallait choisir parmi les soupirants de Marguerite et parmi ses clients. J'ai concentré différents personnages. Rodolphe de Nevers en réunit plusieurs. Bien qu'il soit inspiré du comte de N. (dans le roman et Varville dans la pièce), je l'ai considérablement modifié. Il n'est pas aimé de Marguerite, mais il est insistant et il est riche. Je lui ai donné jeunesse et beauté, de façon qu'il puisse être, à la fin du drame, un rival crédible d'Armand. Lorsque Marguerite s'estime contrainte par le père d'Armand de feindre d'avoir cessé de l'aimer, elle prend un autre amant, qu'elle n'aime pas, mais qui est assez séduisant pour faire souffrir celui qu'elle délaisse. Comme Varville, dans l'adaptation de Dumas et dans les nombreux films qui en ont été tirés, Rodolphe de Nevers est ridiculisé, mais il est doté d'un réel pouvoir de séduction.

J'ai également créé un autre personnage, celui de Gustave, qui avait une tout autre fonction dans la pièce de Dumas. Ici, c'est un bon vivant, ami sympathique, léger et simple d'Armand, amant de Prudence. C'est ainsi qu'Armand devrait se comporter pour survivre dans ce monde. Mais Armand a une autre nature et il est visité par ce qu'ignore Gustave : l'amour.

Les personnages que j'ai repris, je les ai également transformés. Armand, tel que je l'ai représenté, est l'Armand du roman et non de la pièce ni celui des films où il apparaît falot, mièvre, veule. Personnage tourmenté, contradictoire, passionné, intérieur, il suit le rythme de la passion. Il forme avec Marguerite un véritable couple. Mais il est plus faible qu'il ne le croit et ne l'affirme.

Son père est, dans mon adaptation, plus trouble que son modèle. Homme encore jeune, il est moins moralisateur que le Germont de la *Traviata*, et surtout moins geignard. Il

prend rapidement conscience de la profondeur de la passion qui unit son fils à Marguerite. Ce n'est pas la débauche qui l'horrifie, c'est l'amour qui l'effraie, parce qu'il sait que l'amour n'a pas sa place dans les relations familiales telles qu'il les a mises en scène lui-même. Ce qu'il demande à Marguerite lui apparaît à lui-même monstrueux et c'est avec nostalgie qu'il assiste à la violence de cet amour. Il m'a semblé important de le faire apparaître dans le tableau final où meurt Marguerite et de laisser surgir une ambiguïté : Marguerite le prend pour son fils.

Le personnage du duc de Bassano est, lui, très proche de son modèle romanesque (et probablement historique), alors qu'il n'apparaît pas dans la pièce. J'ai changé son nom et accru le pathétique de ses apparitions.

Olympe a ici un rôle extrêmement réduit. Elle est souvent développée dans les adaptations cinématographiques et l'était dans la pièce. J'ai pensé préférable de limiter son apparition, dans la mesure où sa fonction, d'une certaine manière, lui échappe. C'est une cocotte, comme aurait dû le rester Marguerite si elle avait eu un autre destin, elle est très mignonne, très heureuse dans sa situation. Elle est utilisée en l'ignorant. Reste Nanine, que l'on représente le plus souvent comme une nourrice émue, compassionnelle, mais passive. J'en ai fait un personnage plus fort, plus conscient, plus révolté.

Lorsque j'ai parlé pour la première fois à Isabelle Adjani, avant même d'écrire mon adaptation, je lui ai dit mon intention d'en faire un drame intérieur, intimiste et intense, de m'attacher à la représentation de la passion, de limiter le nombre des personnages, de rendre la maladie présente, mais abstraite, d'évincer tout relent fin de siècle, d'éliminer les fêtes et les scènes de transition, de suivre les sinuosités de l'action passionnelle. Il me fallait surtout construire le personnage d'Armand souvent sacrifié dans les adaptations passées. L'amitié avec Charles m'y aiderait. Isabelle Adjani a accepté cette idée et m'y a encouragé.

Avant même de lire ma pièce, Robert Hossein, à qui j'avais également dit mes intentions, a préféré laisser Isabelle et moi-même libres de choisir le metteur en scène. Ses obligations administratives et d'autres projets surchargeaient son temps. Il a reçu avec une extrême bienveillance notre idée de recourir à Alfredo Arias, qui avait souvent travaillé avec moi et avec le décorateur déjà désigné, Roberto Plate, et avec lequel je venais de signer le texte de *Peines de cœur d'une chatte française*.

Il fallait, en effet, un metteur en scène capable de représenter naturellement la fluidité du temps. Le nombre important de changements de décor (puisque'il y a une succession de vingt tableaux) me préoccupait. Avant même d'être invité comme metteur en scène, Alfredo m'avait, par amitié et par intérêt pour le projet, expliqué par quels moyens techniques et esthétiques il serait possible de changer très vite les décors.

J'ai la plus grande admiration pour l'art théâtral d'Alfredo Arias. Je participe à son univers depuis 1992. Nous avons collaboré à de nombreuses pièces, mais qui, jusque-là, provenaient de son imaginaire auquel je me soumettais. Pour la première fois, je lui apporte un projet, mais ce projet, je le sais, fait partie de son monde intérieur. Et du reste, des directeurs d'opéra lui avaient déjà proposé des mises en scène de la *Traviata*. Par ailleurs, il avait mis en scène *La Bête dans la jungle* de Henry James, James Lord et Marguerite Duras et *La Ronde* de Schnitzler, qui possèdent des points communs avec le présent sujet.

Bien entendu, j'ai écrit mon adaptation en ayant devant moi le visage d'Isabelle Adjani, en ayant en tête son jeu, sa voix, son regard, ses gestes, son rythme. Je ne savais pas, en écrivant, si mon texte lui plairait. Mais je n'ai jamais été angoissé au point d'être paralysé. Robert Hossein m'avait laissé libre et dit : « Fais ce que tu dois faire. » Il avait prononcé cette formule évangélique avec une emphase ironique, mais sincère aussi. Comme Isabelle Adjani avant lui, il a aimé cette adaptation et m'a donné sa confiance.

J'y ai mis beaucoup de moi, mais j'ai aussi beaucoup retenu du roman d'Alexandre Dumas fils. De nombreuses répliques viennent directement du roman, d'autres bien sûr ont été ajoutées, transformées, réécrites, mais j'ai parfois conservé des formulations de l'époque, parce qu'elles me semblaient précises, justes et belles. Les situations dramatiques sont parfois condensées et déplacées, mais j'ai voulu m'en tenir à ce que la situation qu'Alexandre Dumas fils a connue à vingt ans et l'expérience que j'ai de l'amour ont en commun, pour parvenir à une expression intemporelle.

L'histoire de Marguerite Gautier et d'Armand Duval est en partie déterminée par les conditions historiques où elle est née, mais en partie seulement. D'autres écrivains ont décrit l'amour et la vie d'une courtisane. Balzac, Zola, Maupassant devaient le faire. Et il y a, dans toutes les cultures du monde, une littérature populaire ou populiste sur la prostitution et l'encanaillement de la bourgeoisie et de l'aristocratie. Mais Dumas fils, qui se réfère constamment dans son roman à *Manon Lescaut*, modèle que ses lecteurs, il le savait, auraient à l'esprit en lisant *La Dame aux camélias*, voulait souligner ce que son propre livre avait de singulier : la noblesse de son héroïne. C'est la raison pour laquelle le mythe a tant duré, tant frappé les imaginations depuis un siècle et demi et s'est prêté à des traitements esthétiques aussi divers.

Le théâtre n'est plus reçu comme il l'était au XIX^e siècle. Nous avons désormais d'innombrables points de comparaison. La narration peut y être moins rigide, le rythme plus fluide, les ellipses y sont admises. Il y a, dans mon adaptation, une influence du temps cinématographique. Mais c'est surtout le temps de la remémoration, le temps intérieur, le temps du rêve que j'ai voulu retrouver et que la mise en scène peut permettre aux comédiens d'incarner.

René de Ceccatty

Notes pour la distribution de *La Dame aux camélias*

Lors de la recherche des comédiens pour la distribution de la pièce, j'ai rassemblé quelques idées sur les personnages.

MARGUERITE GAUTIER

J'ai écrit le personnage pour Isabelle Adjani.

ARMAND

Le comédien doit avoir entre vingt-six et trente-cinq ans. Il doit avoir une évidente intériorité, qui rendra crédibles ses répliques intellectuelles et ses raisonnements, ses réflexions parfois subtiles. Mais il doit posséder également un tempérament passionné et une présence physique immédiate (sans être nécessairement « joli »). Je me le représente avec des traits assez fins et une élégance corporelle, qui n'interdit pas un corps bien bâti et très mobile. Il doit avoir de la virilité, mais aisément brisée. Sa fragilité doit apparaître et sa beauté émerger dans la passion. Il est pour ainsi dire tout le temps sur scène, avec des sentiments contrastés, contradictoires, tourmentés, des affrontements (avec son père, avec Marguerite) et des moments d'abandon (avec Marguerite, avec Charles), des instants intérieurs et des instants de passion librement exprimés et impulsifs (par le corps et par les mots). Il doit y avoir en lui aussi une certaine dureté impitoyable, une cruauté réactive aux fuites de Marguerite et une forme d'égoïsme. C'est un personnage angoissé, qui comprend que l'amour qu'il vit frôle la mort et finit par l'y conduire.

CHARLES

Ce personnage a la fonction dramatique du narrateur. Son âge est indéterminé. Il peut être de la génération d'Armand, mais aussi plus âgé. S'il a le même âge qu'Armand, il doit donner le sentiment d'une plus grande pondération, d'une plus grande distance. Il est mêlé au monde des cocottes et des jeunes gens ou des bourgeois et aristocrates qui les fréquentent, mais c'est un observateur. Pour une raison quelconque, qui n'est pas explicitée dans la pièce, il ne partage pas totalement cette vie : soit parce qu'il a une autre sexualité, soit parce qu'il a été, lui-même, blessé par le passé, soit parce que c'est, fondamentalement, un observateur. Mais il n'est pas entièrement retiré de l'action. C'est lui qui amènera Olympe. Il n'est pas totalement déplacé. Il est simplement autre. Le comédien doit avoir une grande présence intérieure, une autorité, une force, une élégance qui lui permet de se mêler à ce monde de viveurs, sans créer de gêne ni chez les autres ni en lui-même. Ce doit être une figure poétique.

LE PÈRE

Le choix du père dépendra de celui d'Armand. Mon idée est de chercher un père encore jeune, séduisant, ambigu. J'ai enlevé de ce personnage tout moralisme. Il a un rôle essentiel dans la scène finale, puisque Marguerite perçoit sa ressemblance avec son fils. Ses certitudes se sont effondrées quand il a compris qu'Armand aimait vraiment Marguerite et le sacrifice qu'il a exigé d'elle perd progressivement tout son sens. Il le sait. Il voit, chez son fils et chez elle, une passion dont il a une connaissance lointaine, abandonnée, nostalgique. Lui-même a renoncé à la vie et il voit resurgir cette vie dans la passion et au seuil de la mort. Son rôle est bref, mais dramatiquement essentiel. Il a trois scènes d'une grande importance dramatique : une avec son fils (plus nuancée que dans l'original, parce qu'il comprend la gravité de l'amour d'Armand), deux avec Marguerite. Je le fais

apparaître juste avant la mort de Marguerite, ce qui le charge d'une fonction très spectaculaire.

LE DUC

Le protecteur (chaste) de Marguerite est un personnage pathétique, qui dissimule sa passion sous des principes qu'il n'assume pas entièrement. Au théâtre et surtout à Bougival, il va être ridiculisé, mais il a une sorte de ressort naturel de dignité. Et il fera éclater indirectement la violence de sa passion à la fin de la pièce. C'est un personnage très retenu, puisque rien n'est exprimé de son amour. Son évolution psychologique est parallèle à ce qu'il exprime, souterraine, sous-jacente. Il faut donc que le comédien ait un jeu raffiné et que son vieillissement soit comme un voile cachant une passion inavouée, sinon par l'argent, la force des faibles. En lui, tout est indirect. Il faut qu'apparaisse dans ses traits mûris une beauté passée.

GUSTAVE

Cet ami d'Armand devient rapidement l'amant de Prudence. C'est un viveur jovial et simple, avec un peu de cynisme, mais un cynisme qui n'est pas gênant. Il sait la nature de sa relation avec Prudence, à laquelle le lie une double complicité, sexuelle et morale. Il a de l'amitié pour sa maîtresse. Il s'en tient aux règles du jeu. Il ne l'abandonnera pas. Il ne l'utilisera pas. Il est franc, comme elle est franche. Aucun mépris, aucune morgue en lui. Le comédien devra avoir cette rondeur, cette facilité, ce charme léger qui rendent sa présence naturelle dans cet univers. Aucune salacerie, aucune grivoiserie. Une gaieté, une sympathie immédiates. Il n'est pas nécessairement beau. Il doit être physique, mais rondouillet, avec une sensualité qui n'est pas troublante.

RODOLPHE

Ce jeune aristocrate, très riche, beau (peut-être plus beau qu'Armand) est une victime. Il est amoureux fou de Mar-

guerite, mais la conquiert par des moyens inappropriés. Il insiste parce qu'il est jeune, passionné, mais aussi parce qu'il est riche et insolent (du fait même de sa classe sociale, mais aussi de sa nature gâtée). Il est humilié à plusieurs reprises par Marguerite. Il ne tient pas compte de cette humiliation. A la fin, Marguerite a recours à lui pour oublier Armand. Il faut donc que ce recours, de le prendre pour amant alors qu'elle a jusqu'ici refusé toute relation avec lui, s'explique aussi par la séduction physique de Rodolphe et parce que Rodolphe lui rappelle un peu Armand, par une forme de fragilité et de grâce, sous son arrogance de jeune riche qui veut, tout de même, se payer une putain de luxe. Il faut que l'on soit ému aussi par l'humiliation que Marguerite fait subir à Rodolphe et on le sera si le comédien a, sous ses dehors de morgue, une certaine brisure.

PRUDENCE

J'ai ôté du personnage de Prudence toute grivoiserie, toute vulgarité, tout cynisme, toute hypocrisie, mais pas toute lâcheté. C'est vraiment une amie de Marguerite, mais elle n'a ni son courage, ni sa détermination, ni sa passion. Elle est affolée de voir Marguerite sombrer dans la passion et la mort. Elle a été une cocotte, elle le demeure en douce, mais elle se protège. Elle n'est pas la maquerelle que la pièce originale et les films ont faite d'elle. Elle est plus subtile, plus mélancolique. Simplement, elle est du côté de la vie et du pragmatisme et a une forme de bon sens. Elle doit être encore jolie et sensuelle, mais bien sûr elle n'a pas la beauté de Marguerite, elle est plus « humaine » que Marguerite, avec une vitalité rieuse mais mélancolique, blasée, voyant le destin de son amie avec terreur, envie, désolation. Cela, c'est le fond du personnage, mais ce qui apparaîtra sur scène doit être plus immédiat, plus énergique et léger. Elle a une scène très importante avec Armand, où sa vérité affleure. Elle doit faire naître une émotion chez le spectateur, comme toute ancienne prostituée qui a appris l'humanité.

NANINE

La suivante et confidente de Marguerite a un aspect maternel. C'est une ombre d'humanité. Quoique le personnage soit moins développé que celui de Prudence, je lui ai donné des répliques parfois complexes, qui ont gommé l'aspect populaire de la simple bonne nourrice. C'est une observatrice douloureuse et grave, qui sert d'appui à Marguerite. Il faut qu'elle ait une présence très évidente. Elle a la scène d'ouverture qui va donner le ton de la pièce, la scène finale et une scène dramatiquement très importante avec Armand (quand elle lui annonce le départ de Marguerite). Ce doit donc être une actrice de poids.

OLYMPE

Elle a un rôle très bref (quelques minutes en scène, à la fin), mais spectaculaire, puisqu'elle est la rivale éphémère de Marguerite. C'est une très jeune fille, très jolie, très sensuelle, très cocotte, très excitée, délurée, qui comprend tout au quart de tour. Il faut que sa scène soit extrêmement réussie, parce que son apparition est fulgurante. Il faut comprendre qu'Armand décide sur-le-champ de l'utiliser pour rendre jalouse Marguerite et se venger d'elle. Elle ne doit absolument pas être pathétique, on doit sentir en elle la violence et la méchanceté dont elle est capable. (La scène d'humiliation de Marguerite n'est pas représentée sur scène, mais le spectateur doit la croire possible.) Elle peut être un peu vulgaire (étant donné sa dernière réplique). Elle peut avoir de la gouaille. La comédienne pourrait être métisse ou beure. On modifierait alors la description qu'Armand fait d'elle au tableau 16, p.184. Elle ne doit rien avoir de bourgeois.

ESSAIS

Violette Leduc, éloge de la bâtarde
Stock, 1994

Laure et Justine
Lattès, 1996

Mille Ans de littérature japonaise
(en collaboration avec Ryôji Nakamura)
La Différence, 1982; Picquier 1998

Sur Pier Paolo Pasolini
Scorff, 1998

POUR LA JEUNESSE

La Princesse qui aimait les chenilles
(en collaboration avec Ryôji Nakamura)
Hatier, 1987; Picquier, 1999

Rue de la Méditerranée
Hatier, 1990

Le Père Noël du siècle
(en collaboration avec Alfredo Arias)
Seuil-Jeunesse, 1996

Peines de cœur d'une chatte française
d'après P.J. Stahl
(en collaboration avec Alfredo Arias)
Seuil-Jeunesse, 1999

