

The Tell-Tale Heart *Hypothèses de travail*

I. Odilon Redon

Alors que j'étudiais, pour les besoins d'un cours de littérature américaine que je donnais à l'Université de Strasbourg, une nouvelle d'Edgar Allan Poe intitulée *The Tell-Tale Heart* (1843), je suis tombée sur une lithographie d'Odilon Redon, également intitulée *The Tell-Tale Heart*, qui l'illustre, ou, plus exactement, qui la prend pour sujet.

Cette lithographie m'a immédiatement frappée, tant elle réussissait à ressaisir en une seule image l'intégralité du récit de Poe. Dans *The Tell-Tale Heart (Le cœur révélateur)*, un narrateur dont on ignore à peu près tout (l'âge, le genre, la condition sociale) raconte, à la première personne, comment il a selon lui commis le crime parfait. Il a tué un vieil homme avec qui il logeait (on ne saura jamais s'il s'agit d'un ami, de son père, de son propriétaire - simplement qu'il « l'aimait »), pour la raison très précise qu'il ne supportait plus son œil :

D'objet, il n'y en avait pas. La passion n'y était pour rien. J'aimais le vieux bonhomme. Il ne m'avait jamais fait de mal. Il ne m'avait jamais insulté. De son or je n'avais aucune envie. Je crois que c'était son œil ! Oui, c'était cela ! Un de ses yeux ressemblait à celui d'un vautour, — un œil bleu pâle, avec une taie dessus. Chaque fois que cet œil tombait sur moi, mon sang se glaçait ; et ainsi, lentement, — par degrés, — je me mis en tête d'arracher la vie du vieillard, et par ce moyen de me délivrer de l'œil à tout jamais.

Pendant des jours et des jours, il observe sa victime, glissant son œil dans l'interstice de la porte entrouverte de la chambre à coucher du vieil homme, attendant son heure. À chaque fois, il crée une très fine ouverture dans la lanterne qu'il apporte avec lui, projetant ainsi un mince faisceau de lumière sur l'œil du vieillard. Cependant, nous dit-il, tant que les yeux du vieil homme sont fermés, il ne peut pas commettre son acte, car ce n'est pas à l'homme qu'il veut s'en prendre, mais seulement à son œil. Une nuit, il trouve l'œil enfin ouvert. Il assassine son compagnon, puis dissimule son corps démembré sous les lattes du plancher de sa chambre. Persuadé qu'il continue à entendre les battements du cœur du vieil homme, et dépassé par sa propre culpabilité, il finira par s'accuser lui-même du meurtre ; c'est à ce moment-là qu'il commence son récit (on ignore, là aussi, s'il narre son histoire depuis une prison, un asile, voire depuis l'au-delà, après avoir été pendu).

Sur la lithographie de 1883 prenant pour sujet la nouvelle de Poe, un œil surgit de l'ombre, entre deux planches de bois. Cet œil sans pupille rappelle à la fois celui du vieil homme, « avec une taie dessus », notamment lors des deux occurrences précédemment décrites - lorsque le faisceau de lumière tombe sur l'œil ouvert, le détachant ainsi de l'obscurité, et lorsque l'œil est dissimulé avec le reste du corps sous le plancher - et celui de l'assassin, lorsqu'il observe sa victime dans l'entrebâillement de la porte. On retrouve ainsi dans ce dessin tous les moments clés de la nouvelle, rassemblés en une seule image.

L'idée de faire entendre ce texte à l'intérieur de la lithographie de Redon a alors commencé à prendre forme. Chez Poe, la linéarité du récit dérange, et le passé utilisé pour la narration se heurte à l'utilisation de marqueurs du présent (« Et *maintenant*, ne vous ai-je pas dit que ce que vous preniez pour de la folie n'est qu'une hyperacuité des sens ? — *Maintenant*, je vous le dis, un bruit sourd, étouffé, fréquent, vint à mes oreilles, semblable à celui que fait une montre enveloppée dans du coton. Ce son-là, je le reconnus bien aussi. — C'était le battement du cœur du vieux. »),

comme si l'assassin ne cessait de revivre son crime parfait. C'est précisément ce télescopage que la lithographie permet de faire venir à l'existence.

Le texte de Poe est par ailleurs extraordinairement théâtral : il s'agit d'une longue adresse, à la première personne, à un ou plusieurs interlocuteurs dont on ignore l'identité ; mais Poe effectue également un travail extrêmement minutieux sur le rythme, travaillant sur les monosyllabes et la ponctuation de manière à nous faire entendre les battements du cœur du vieil homme (« No doubt I now grew very pale; --but I talked more fluently, and with a heightened voice. Yet the sound increased --and what could I do? It was a low, dull, quick sound --much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton. I gasped for breath --and yet the officers heard it not. ») Pour cette raison, nous avons choisi de travailler en anglais, pour rester au plus près du travail d'écriture de Poe (il en existe néanmoins une très bonne traduction de Baudelaire, que nous utilisons pour les sous-titres).

II. La haine de soi

Une des questions qui se posait, à la lecture du texte de Poe, était celle du mobile du crime, alors que le narrateur insiste sur le fait qu'il n'y en avait pas d'autres que celui de l'impression terrible que lui faisait cet œil, à chaque fois qu'il tombait sur lui. Que signifie ce regard, d'où vient-il, et pourquoi est-il, littéralement, insupportable ?

Ce regard, selon moi, est double. Il y a celui du vieil homme, qui est un regard patriarcal : nous savons peu de choses sur lui, mais assez pour savoir qu'il est dans une position de domination. Il est plus âgé, et il est riche. Il est aussi, cela me semble très important, sans agressivité (« Il ne m'avais jamais fait de mal. Il ne m'avait jamais insulté »). Il rappelle, donc, le regard du père, mais plus généralement, celui de la société, sur des êtres jeunes, en souffrance, qu'il invisibilise. En effet, ce regard, s'il n'est pas agressif, n'est pas non plus bienveillant. Surtout, il ne prend pas en compte : il est recouvert « d'un voile hideux » qui l'empêche de voir. C'est cela, à mon sens, qui finit par susciter la haine, et le désir d'anéantissement.

Il y a également le regard de l'assassin sur lui-même : au moment où le vieil homme est assassiné, son regard terne, qui ne sait que regarder, mais qui ne sait pas voir, est remplacé par un regard intérieur, peut-être encore plus nocif. Chez Poe, cela est symbolisé par le traitement des battements du cœur. Ainsi, alors que le vieil homme est déjà mort, son cœur continue de battre, un long moment. Puis, alors que le narrateur s'entretient avec des policiers (appelés par un voisin, qui ont entendu un cri dans la nuit), sûr de lui et de son crime, il se met à entendre à nouveau les battements de ce cœur qu'il croyait mort et enterré. Dans notre mise en scène, au travail rythmique sur les battements, nous avons décidé d'ajouter un travail sur l'œil : c'est lui qui revient, au moment où le cœur se fait à nouveau entendre. La signification de ces battements est laissée à la libre interprétation du lecteur, dans la nouvelle. La glose la plus fréquente est que l'assassin est peu à peu rattrapé par sa culpabilité. Or, quelle peut-elle être, cette culpabilité, étant donné la nature du crime ? Une fois libéré du regard de l'Autre sur soi, comment se fait-il que l'accès à une vie plus libre, et plus heureuse, soit refusé ? Une des réponses possibles, et celle que l'on a privilégiée, est qu'il ne suffit pas de se défaire du regard extérieur, mais qu'il reste encore tout un travail à accomplir, pour se débarrasser de l'intériorisation de ce regard. Quand il n'existe pas d'autres codes pour se contempler soi-même que ceux offerts par la société dans laquelle on vit, la destruction du

regard de l'autre laisse place à un vide qui risque d'être comblé par le même. À partir de là, l'auto-anéantissement est presque inévitable.

C'est pour faire entendre cela que nous avons adjoint au texte de Poe deux textes de Toni Morrison, et un texte de Tony Kushner.

Dans son discours d'acceptation du prix Nobel, Toni Morrison invoque la figure d'une vieille femme « aveugle, mais sage ». Des jeunes gens viennent la trouver, pour s'en moquer : ils tiennent un oiseau dans leurs mains, et lui demandent si, à son avis, l'oiseau est mort ou vivant. Après un long silence, la vieille femme, aveugle, répond qu'elle ne sait pas : « mais, ajoute-t-elle, je suis sûre d'une chose : c'est qu'il est entre vos mains. »

La vieille femme aveugle renvoie donc les jeunes gens à leur responsabilité. Alors que ce récit, au premier abord, peut apparaître comme une leçon de sagesse, de la part des anciens (l'oiseau, dans le conte de Morrison, représente le langage), il bascule alors que les jeunes gens se mettent à demander des comptes à la vieille femme. Plutôt que de les laisser livrer à eux-mêmes et à leur responsabilité, dans une société dont ils ne connaissent ni ne comprennent les codes, elle devrait plutôt les accompagner, partager avec eux le savoir qu'elle a accumulé, les aider à comprendre qui ils sont et d'où ils viennent. Ainsi, toute l'ambiguïté du regard du vieil homme de Poe, ni agressif, ni bienveillant, et pour cela, extrêmement douloureux, est ressaisie dans la figure de cette vieille femme, sage pourtant, mais dont la cécité devient un aveuglement. La figure de l'aveugle, qui regarde sans voir, hantera ainsi notre scène.

The Bluest Eye, un des tout premiers romans de Toni Morrison, raconte quant à lui l'histoire d'une petite fille noire, terriblement abîmée par la vie, dont le rêve est d'avoir les yeux bleus. Dans la préface du livre, Toni Morrison raconte que ce livre est né de la confiance d'une de ses amies, alors qu'elles étaient toutes les deux petites filles : l'auteure se souvient de l'horreur qui la saisit, lorsqu'elle imagina ce que cela donnerait, des yeux bleus sur une petite fille noire. Elle se demande, alors qu'elle trouve son amie d'une grande beauté, quels ont été les processus à l'œuvre pour qu'elle préfère se rêver en monstre de foire (« freak ») que s'accepter telle qu'elle était. Dans les premières pages de la préface, Toni Morrison interroge le mécanisme qui permet de glisser insensiblement de la haine - injustifiée - des autres à la haine de soi. Nous le dirons, avant que le narrateur-assassin entre en action.

Enfin, nous empruntons à Tony Kushner un court monologue tiré de *Angels in America*, ode aux « gens qui sont seuls », et qui « disent des inepties dans le vide ». On y retrouve l'image de l'orbe bleue ; sous l'œil de Dieu, « les choses s'effondrent », « les vieux systèmes de défense commencent à céder », « les mensonges remontent à la surface ». C'est une évocation cauchemardesque de la scène qui va se dérouler sous nos yeux.

III. Le théâtre filmé

Il s'agissait à l'origine de monter un petit objet théâtral, sorte de dramaticule (je reprends le terme à Samuel Beckett) qui accueillerait en son sein des gestes de performance, au moment de la mise en scène effective du meurtre. Cependant, les conditions liées à la crise sanitaire, et l'incertitude qui l'accompagnait, ont compliqué la réalisation de ce premier projet. Il a donc été décidé de filmer ce dernier volet, et d'en proposer une réalisation vidéo.

Les questions soulevées par ce passage à la vidéo ont été nombreuses ; il ne s'agissait ni d'abandonner complètement le médium théâtre, en travaillant à un court-métrage, ni de proposer une captation illusoire d'un spectacle qui n'aurait pas eu lieu. Il nous revenait alors d'inventer un objet - à la rencontre du théâtre et de la vidéo - qui puisse mettre en forme de la meilleure manière possible toutes les questions soulevées par les textes de Poe, Morrison et Kushner. Nous avons découpé l'objet en quatre parties :

- Un prologue où l'on entend le début du discours d'acceptation du prix Nobel de Toni Morrison, suivi du texte tiré de la préface de *The Bluest Eye*
- Une partie sans texte où le récit du meurtre est performé, entrecoupé seulement par la diffusion du texte de Tony Kushner
- Une partie où l'acteur principal dit et joue le texte d'Edgar Allan Poe
- Un épilogue, sur la chanson des Beatles, « Nowhere Man »

Deux sujets nous ont en particulier occupés :

- Les plans-séquences et la question du montage

Il était important pour moi qu'on laisse se dérouler de longues séquences de jeu, en particulier lors de la troisième partie, qui fonctionne en crescendo et où l'on observe l'acteur basculer peu à peu dans cette forme de folie entraînée par l'incapacité de trouver un sens à son acte. La majorité de cette troisième partie a donc été tournée en un plan-séquence, pour conserver à l'image la gradation travaillée en répétitions.

Un autre problème était que, dès lors qu'on quittait le plan fixe et large qui est habituellement celui de la captation, cela créait des effets de sens à l'origine non prévus par la mise en scène (nous avons d'abord travaillé lors d'une semaine de résidence six mois auparavant, alors qu'on avait encore à l'esprit de présenter un spectacle). Je me méfiais également des effets de narration qui pouvaient résulter du montage. Il a donc fallu négocier chaque plan, et s'assurer qu'ils ne proposent pas un récit concurrent à ce que nous avons construit (ainsi, alors que la vidéaste préférait, à plusieurs reprises, réaliser des plans rapprochés sur nos deux visages, il était important pour moi de construire des plans où l'on nous voyait tous les deux, pour avoir toujours à l'esprit et à l'image l'influence que nous exerçons l'un sur l'autre).

En ce qui concerne le montage, nous avons privilégié - en dehors de la troisième partie - un rythme saccadé, avec une multiplication des points de vue. Cela avait un double avantage : empêcher que la caméra devienne la narratrice principale, et guider le regard des spectateurs (ce qui est beaucoup plus difficile à faire au théâtre). Nous avons travaillé à filmer l'objet sous toutes ses coutures (du top shot aux plans de côté), comme un haut-relief, empêchés seulement par le mur d'en faire tout le tour.

- La question de l'adresse

Lors de notre première phase de travail et de répétitions, nous avons travaillé différents types d'adresse. Une des grandes questions qui reste en suspens dans la nouvelle de Poe est en effet celle des interlocuteurs du narrateur-assassin. S'adresse-t-il aux policiers qui l'ont arrêté après sa confession, au juge et aux jurés lors de son procès, à un prêtre avant sa mise à mort, voire à saint Pierre ou à Dieu, après son exécution? Ou bien encore, parle-t-il tout seul, enfermé dans un asile ?

Il était selon nous essentiel de maintenir l'ambiguïté qui traversait le texte de Poe, c'est-à-dire que l'adresse soit parfaitement claire en même temps que son récepteur reste parfaitement flou. Pour cela, nous avons construit une alternance entre quatre types d'adresse :

- Les adresses à lui-même, lors desquelles son regard nous échappe. Dans ces cas-là, il regarde le plus souvent au sol.
- Les adresses à l'Aveugle, en fond de scène, qui devient la Figure de l'Ecoute, muette et impassible (impuissante?), et qui peut tour à tour symboliser le juge, le confesseur ou sa conscience.
- Les adresses indirectes au public. Il y a bien quelqu'un au-delà des murs dans lesquels il est enfermé, à qui il s'adresse, mais il ne peut pas voir qui. Pour cela, nous avons à nouveau travaillé avec le « regard Manet » ; le regard est vers le public, mais le texte n'est pas adressé.
- Les adresses directes au public, notamment lors des nombreuses invectives finales.

Il s'est donc agi de « traduire » ces quatre formes d'adresses à la caméra. Les adresses à lui-même étaient les moins difficiles à filmer, puisque le point de vue était d'ores et déjà un point de vue extérieur et fixe sur l'acteur. Pour les adresses à l'Aveugle, en plus des plans qui faisaient voir les interactions entre les deux personnages, nous avons travaillé à une forme de champ/contre-champ déplacée, la caméra se plaçant ou bien derrière l'Aveugle, ou bien derrière le narrateur, et face à l'autre personnage. Pour les adresses indirectes, nous avons constaté que le plus efficace était lorsque l'acteur regardait vers la caméra sans regarder directement l'objectif, ce qui permettait de retrouver l'air absent des personnages de Manet. Enfin, les adresses directes au public se sont transformées en regard caméra.