

**La Comédie**  
de Reims.



## **MARCIA HESSE**

**De Fabrice MELQUIOT**

**Mise en scène de Emmanuel DEMARCY-MOTA**

## **Résumé de la pièce**

Cette femme encore toute jeune est morte. Son fantôme parcourt la villa au bord de la mer où, pour célébrer à la fois ce qui aurait dû être son anniversaire et les fêtes de fin d'année, se réunit sa famille. Une famille d'aujourd'hui, au sens large du terme. Plutôt une tribu, composée des parents proches et collatéraux, plus quelques amis. Treize en tout. Histoire de conjurer le sort, à table il y aura son chapeau à elle, Marcia. L'histoire du théâtre est faite d'histoires de familles, et celle-ci ne faillit pas à la tradition. Elle arrive dispersée, et dans le temps compté de ce rituel factice, essaie à toute force de se sentir unie. Et puis bien entendu, elle se déchire à belles dents, mais sans haine, avec une réjouissante vitalité.

## **Les personnages**

Marcia Hesse, 20 ans

Georgia Hesse, 40 - 60 ans, sa mère

Henri Reverdy, 40 - 60 ans, son beau-père

Jérôme Hesse, dit Geronimo, 21 ans, son frère

Bertrand Suter, 50 ans, son oncle

Angèle Suter, 50 ans, sa tante

Franck Hesse, 40 ans, son oncle

Yvonne Hesse, 80 ans, sa grand-mère

Gabrielle Suter, 20 ans

Amanda Suter, 25 ans ses cousins

Jonas Suter, 17 ans

Charlotte Lacroix, 20 ans

Juliette Wagner, 20 ans ses amis

Diego Chana, 24 ans

## **L'écriture contemporaine**

Entretien avec Fabrice Melquiot

**Centre Culturel Cucuron Vaugines : À quel âge as-tu commencé à écrire ?**

**Fabrice Melquiot :** Dès que j'ai su écrire. C'était des poèmes, des nouvelles, des chansons. Tout ce que je n'arrivais pas à dire passait par l'écriture. Quelque chose d'une parole impossible à adresser. C'était des impressions, des sentiments, des requêtes parfois.

**CCCV : Et ces textes, tu les gardais pour toi ?**

**F.M. :** Non. Ça a été toujours été dans l'idée de partager quelque chose. Un moyen de connaissance du monde, et de reconnaissance.

**CCCV : Tu avais des parents littéraires ou... ?**

**F.M. :** Pas du tout. Mais j'ai la chance d'avoir des parents qui acceptent le mystère. Qui n'en n'ont pas peur, et qui ont été à l'écoute. Tout ce qui m'a été nécessaire ils l'ont accepté, même si pour eux c'était l'étranger. Pour moi aussi. La première fois que j'ai mis les pieds dans un théâtre c'était pour y jouer. C'était une rencontre à la fois énigmatique, essentielle et fortuite. Je crois que la première pièce qu'ont lue mes parents, c'est une pièce de moi. La première fois qu'ils sont allés au théâtre, c'est peut-être pour me voir jouer. On ne fréquentait pas ce monde là. Ça s'est construit petit à petit, une série d'accidents. Ça n'était pas pour moi un projet de vie. Ça l'est devenu, malgré moi.

**CCCV : À quel âge as-tu écrit ta première pièce ?**

**F.M. :** À 20 ans. La première pièce finie est la première publiée en fait. C'est "Le Jardin de Beamon". Avant ça, c'était l'écriture de vidange, toutes les langues dont on se débarrasse pour toucher à la sienne. Il y a énormément d'écrits que j'ai jetés.

**CCCV : Et pourquoi ce choix de la forme théâtrale. Comment est-ce venu ?**

**F.M. :** J'ai commencé le théâtre par accident. Au départ, j'ai commencé à faire de la radio et ça me plaisait beaucoup - j'avais 14 ans - puis, j'ai entendu parler d'un bac audiovisuel. Je me suis dit que c'était peut-être un moyen de poursuivre ce que j'étais en train de découvrir de la radio, cette circulation de parole, cette parole lancée au gouffre. Et c'était autre chose : histoire du cinéma, analyse filmique, réalisation de courts-métrages, écriture de scénarios. Une première révélation a été la rencontre de quelques profs de ciné, des types formidables. Et en terminale, j'ai accompagné un ami dans un cours de théâtre qui venait d'être ouvert pour l'année, je suis resté là un soir, puis je suis revenu le soir d'après et finalement j'ai fait l'année. La comédienne qui nous encadrait m'a dit que d'après elle j'avais quelque chose à faire là-dedans. L'année d'après, je suis monté à Paris, je me suis inscrit en cours d'art dramatique et j'ai commencé ma formation d'acteur et très vite, j'ai travaillé. Mais, l'écriture ne m'a pas quitté, ou je n'ai pas quitté l'écriture. C'était une compagnie. Mais je ne finissais pas grand-chose. Il y a tout un temps où la nécessité d'écrire a été beaucoup moins forte que celle de jouer. Maintenant avec un peu de recul je me rends compte que sans doute

mes années d'acteur ont été en partie au service de l'écriture. C'est une manière de l'appréhender du dedans, de manière beaucoup plus intime, plus charnelle, plus sensorielle. Ca m'a semblé évident d'écrire du théâtre, parce que j'y jouais, parce que j'ai passé dix ans sur des scènes. Quand j'ai arrêté de jouer, la rupture a été tellement forte. Mais, je n'avais pas pour autant envie de me retirer totalement de ce lieu là. Parce que j'y crois.

**Au théâtre. Je crois que c'est ce que je sais faire le mieux, écrire pour la scène. Le roman ne m'intéresse pas, la poésie oui, ô combien.**

***CCCV : Y a-t-il des pièces que tu écris en te disant "Ce personnage là j'aimerais le jouer ?" En voyant tes pièces jouées par d'autres ?***

**F.M. :** Non. Si on veut continuer d'être le possesseur de son histoire, de ce qu'on écrit, de son geste, il ne faut pas écrire du théâtre. Quand on écrit une pièce de théâtre on sait qu'on est dans la composition, d'un texte à trous, incomplet<sup>1</sup>. C'est ça qui rend le verbe "finir", tellement glissant. Parce que ce que l'on accomplit est une incomplétude. Le texte de théâtre est un texte en attente de quelqu'un, d'une matière humaine qui va venir le combler. Le livre n'est qu'une étape. Tous les personnages que j'écris sont en attente d'un acteur. Si soudain je me disais "non, celui-là il est pour moi", je me priverais de la rencontre,

---

<sup>1</sup> Voir annexe texte d'Anne Ubersfeld, « Le texte dramatique » in Le Théâtre sous la direction de D. Couty et A. Rey, éd. Bordas, 1980, pp. 93-94

de l'étonnement que pourrait provoquer un acteur. En revanche, depuis deux trois ou pièces, j'ai besoin qu'un personnage s'appelle "moi". Je prends de plus en plus conscience que l'écriture est pour moi un moyen de disparaître, un lent processus de disparition à soi-même et au monde. Comme poser ma pierre, sans aucun filtre. Me mettre dans l'histoire pour dire "je suis de passage, je viens là, nu, pour dire je vais me retirer de ces lieux là, je veux en disparaître. Je descends jusque dans le texte pour dire aux personnages - parce qu'ils sont mes compagnons, parce que je me les invente comme on s'invente une famille - "je passe pour vous aider à disparaître ; pour vous dire que je cherche moi-même à quitter les lieux".

**CCCV : Nous avons découvert ton écriture, avec tes premières pièces éditées dans la collection théâtre de L'École des Loisirs : qu'est-ce qui t'a poussé à écrire pour le jeune public ? Pourquoi tes premières pièces lui sont elles adressées, d'ailleurs pas uniquement à ce public...**

**F.M. :** Mon éditrice à L'École des Loisirs, Brigitte Smadja recherche des "textes frontières", qui ne s'adressent pas seulement aux enfants. Je n'ai pas écrit Le Jardin de Beamon, ni Les Petits Mélancoliques en pensant que ces textes étaient accessibles à des enfants. La question du destinataire, on ne peut pas se la poser quand on écrit. On écrit ce qui nous est nécessaire, on choisit la manière de raconter qui nous semble le plus en accord avec ce que l'on a à dire. C'est ce que Wilde dit quand il dit que le public, il s'en fiche. Je n'ai jamais pensé que j'écrivais pour le jeune public<sup>2</sup>. C'est vrai qu'à partir de ces publications, j'ai engagé une réflexion sur ce que ça voulait dire, un théâtre qui pouvait aussi s'adresser à des enfants. Et pour moi c'est devenu un chemin d'écriture à part entière,

---

<sup>2</sup> Voir dossier pédagogique du spectacle *Cent vingt-trois* d'Eddy Pallaro, mis en scène par Arnaud Meunier.

quelque chose d'important. Je ressens parfois le besoin d'aller à ces textes là, que je ne qualifie jamais de textes pour le jeune public. Ce sont pour moi des textes pour tout public, du théâtre familial. Parce qu'il y a ce désir là, d'un public mélangé. Et je cherche toujours à ne pas écrire sur, ni pour, mais toujours écrire depuis. Donc, si j'écris un texte accessible aux enfants, c'est aller écrire depuis l'enfance. Dans l'attente de l'enfance des autres. C'est de l'enfance pour l'enfance, voilà. Ca m'est devenu nécessaire parce que j'ai besoin de savoir ce qui de mon enfant à moi disparaît, et ce qui subsiste. Et l'endroit où il y a un tissu commun aux textes accessibles aux enfants et ceux qui ne le seraient pas, c'est qu'il n'y a rien dont je m'empêche. La seule chose qui compte, c'est ne pas insulter l'avenir. Ne pas imposer le désespoir aux enfants. Ce qui ne veut pas dire qu'un « happy end » est nécessaire à chaque fin de texte, loin de là. C'est de ménager dans chaque histoire une attente, une ouverture, un mouvement. Dépasser les constats, ne rien figer, croire aux métamorphoses.

***CCCV : Par rapport aux thèmes abordés dans les histoires que tu racontes : les personnages semblent toujours surpris dans une étape charnière de leur vie, et doivent en passer par une expérience en quelque sorte initiatique pour grandir... Il y a souvent des allers-retours entre le passé et le présent: comme une introspection. Ils analysent ce qu'ils ont été et essaient ensuite de construire au mieux l'avenir. Est-ce pour toi une construction fondamentale dans ton théâtre ?***

F.M. : C'est comme une métaphore de l'écriture, ce cheminement là. Sans doute les personnages sont-ils des personnages qu'on a abandonnés, ou des personnages qui cherchent à s'abandonner à quelqu'un. Des personnages qui réclament des autres l'abandon. Mais parce que, ce que j'attends du théâtre, c'est qu'il me mette

sur le chemin de l'éveil. J'aimerais que mes pièces puissent aider à la métamorphose ; une songerie, ça. J'aime le Zoroastre de Nietzsche, le métahomme - tel qu'il a été traduit par Romain Sarnel. Il y a dans ce texte là, une des plus limpides, une des plus brillantes réflexions sur la psychologie de l'artiste. Ce que l'on recherche quand on écrit. Un mourir à soi, un renaître. J'ai le sentiment quand j'écris, que je suis à l'intérieur, dans l'endroit de ma transformation. Vivre n'est pas vivable. Tout ce qui fait la vie ne me convient pas, tel que ça m'est donné. Et on peut rencontrer dans l'écriture la plus grande intensité de vie qui soit. A partir de là, c'est compliqué parce que soit on décide de basculer et on vit dans la fiction, ce qui est possible, plein d'écrivains décident de le faire. Soit on prend l'endroit de l'écriture comme un moyen d'apprendre à vivre mieux, à un degré supérieur de l'existence, supérieur parce que plus énigmatique, plus vaporeux - et sans peur - pour aller au-delà de juste « être un homme ». Devenir ce métahomme, l'être transformé, l'être métamorphosé. La compréhension que j'ai de ce concept n'est pas seulement intellectuelle. C'est sensible, charnel. Je sais que je suis mû. **J'ai totalement accordé ma vie à ce processus : je n'ai pas de maison, je passe mon temps en mouvement et ce qui déclenche l'écriture et continue à l'alimenter, c'est la partance. Etre, devenir l'abri du mouvement. Parce que j'ai le sentiment qu'avec cette tension, cet élan, je sens presque plus physiquement, musculairement cette aspiration à un autre moi-même. Etre de manière permanente un lieu de transit. Et tous mes personnages sont des lieux de transit. C'est ce déplacement là que j'examine et interroge . Je n'en fais pas une réflexion, j'en fais des histoires qui réfléchissent.**

Il y a un moment, je crois, où à force d'écrire, on dépasse le besoin d'exister, le besoin de reconnaissance. On dépasse « écrire pour soi », on dépasse « écrire pour plaire ». On est



juste dans : écrire parce qu'on est un souffle dans le vent de la narration. On n'est plus que ça. Je suis en route vers n'être qu'un souffle et me foutre de pas mal de choses.

**CCCV : De quoi se nourrit ton imaginaire ? Comment la fable prend-elle place ? Et dans tout ça, quelle est l'influence de la musique, des chansons (qui occupent une part importante dans tes textes), le cinéma (avec quelquefois des bascules dans des univers fantastiques), la poésie ?**

**F.M. : Sûr que les voyages sont devenus une nourriture. Il n'y a pas de voyage que je fais sans le lier à un projet d'écriture. C'est une odeur, une intuition, un fantôme. Pas davantage. Ce qui est difficile à appréhender c'est comment ça écrit aussi quand on n'écrit pas. Comment on se met dans cet état de disponibilité, dirigé vers : écrire. Et cette disponibilité là, réclame d'être plus vivant que les vivants. D'être dans la plus-que-vie, capable de tout écouter de ce qui n'est pas le hasard.**

Recevoir les appels sensoriels qui plus tard deviendront chimères et trame, mais qui pendant un temps ne sont qu'une voix, un regard, une matière, un paysage, rien d'autre. C'est l'examen de ces appels sensoriels qui ensuite permet de dessiner le squelette et les muscles d'un texte.

Paul Klee disait que : "Le visible n'est qu'un exemple du réel". Donc on sait qu'on est en présence d'une réalité qui n'est qu'un exemple de la réalité ; il y a un invisible et il est surpeuplé. C'est parce qu'il y a cet invisible là, qu'il y a tant d'appels au fantastique dans ce que j'écris, des appels à cette dimension mystérieuse, secrète, qui touche à l'esprit, aux esprits, à

l'invisible<sup>3</sup>.

Je n'ai aucune méthode. Je peux, pour certaines pièces, être dans quelque chose de très structuré, faire un plan, le transgresser parfois, le dépasser, l'oublier. D'autres fois, je travaille sur l'ouverture des corps : j'écris le premier mot, je l'ouvre et me rends compte qu'il en contient deux autres, et j'ouvre ces deux là, et petit à petit des mots s'agrègent qui font une réplique, et dans une réplique il y a déjà la suivante. Toujours revenir au texte et se dire qu'il est là, que le texte est déjà écrit, qu'il n'y a qu'à enlever la poussière. Non, pas de méthode. Pour moi, chaque texte a sa propre histoire, sa manière de naître.

Les didascalies ne sont pas des indications scéniques. Si on considère que la pièce de théâtre est un poème destiné à être donné à voir, alors les didascalies sont un peu du poème<sup>4</sup>. Elles peuvent être un outil à un moment donné, contenir des informations pour que l'acteur, le metteur en scène, le scénographe, construisent leur univers mental, leur imaginaire.

**CCCV : Tu dis qu'une pièce de théâtre est un poème qui est donné à voir ?**

**F.M. :** Un poème est une vision du monde et une manière de dire autrement cette vision ; comme la pièce de théâtre. Elle est l'expérience d'un homme en même temps qu'une expérience sur le réel. Je crois que la poésie n'écarte pas de la réalité, mais qu'elle nous y ancre davantage, autrement : tu ne lis pas de la poésie pour rêver, tu lis de la poésie parce qu'elle ajoute de la réalité à la réalité. Et ton œil est lavé, soudain, par le poème<sup>5</sup>. Sûr que le théâtre est le lieu du dépaysement et que ce que l'on va chercher c'est un ailleurs. Mais, on va chercher un ailleurs qui nous permettra de revenir ici, mieux qu'avant le voyage, ou

---

<sup>3</sup> Voir annexe, dernière page de *Marcia Hesse*

<sup>4</sup> Voir annexe, première page de *Marcia Hesse*

<sup>5</sup> Voir annexe, texte de Fabrice Melquiot sur sa pièce : *Marcia Hesse*

pire - mais différent.

**CCCV :** *Nous avons remarqué la place importante donné à l'amour dans tous tes textes. L'amour sous toutes ses formes : filial, amitié, ... mais ça rejoint toutes ces notions d'espoir, de quelque chose qui est en marche, d'attente par rapport à l'autre.*

**F.M. :** *Moi, je n'espère rien. Moi, j'ai du mal à aimer. Moi, je n'y crois pas vraiment. Alors, j'écris, je décline ce mot-là, que je ne comprends pas, pour continuer d'attendre quelque chose ou quelqu'un, qui viendra m'éclairer.*

**CCCV :** *Parler de ce sentiment peut quelquefois être mal vu, cela pourrait donner aux histoires un petit côté que certains peuvent appeler « fleur bleue » alors que... Qu'est ce que tu en penses de ça ?*

**F.M. :** *Il y a une phrase de Cocteau que j'aime beaucoup, qui dit : « Écrire doit être un acte d'amour sinon il n'est qu'écriture ». Une autre de Van Gogh qui dit : « Rien ne nous enracine mieux dans la réalité qu'un véritable amour ». Questionner la relation amoureuse, c'est m'enraciner dans l'écriture, dans la réalité d'écrire. Mais, j'espère qu'elles vont bien au-delà de l'amour, à condition qu'il y ait un au-delà de l'amour - et qui ne serait pas la mort, mais un autre mouvement.*

**CCCV :** *Quelles relations entretiens-tu avec les équipes de création qui montent tes spectacles, quelle place occupes-tu à leurs côtés ?*

**F.M.** : Avec l'équipe de Reims et Emmanuel Demarcy-Mota<sup>6</sup>, un rapport privilégié parce qu'on se connaît depuis 10 ans, j'ai fait partie de sa compagnie comme acteur pendant 6 ans ; on travaille maintenant ensemble au CDN... Je participe à tout le travail de réflexion sur la scénographie, le travail de dramaturgie, la distribution, le travail à la table ensuite avec les acteurs. Je suis, en général, un mois de répétitions et puis j'accompagne les spectacles en tournée, quand je peux. Avec d'autres équipes, je rencontre le metteur en scène pour éclaircir des points de dramaturgie, c'est tout. Je rencontre parfois le groupe d'acteurs. J'assiste aux premières, aux dernières. Il y a quelques mises en scène auxquelles je n'ai pu assister. Et il y a un moment où je ne peux plus voir les spectacles parce qu'ils me rappellent à un moi qui est caduque.

**CCCV** : *Si on ne te sollicite pas, tu n'as pas d'exigences particulières vis à vis de tes textes, des choix de mise en scène ?*

**F.M.** : Chaque histoire, le temps de son apparition, devient une obsession qui écrit en moi ; et ne me lâche plus. Alors, quand j'ai fini d'écrire, que quelqu'un désire s'en emparer et m'en débarrasse, je le bénis. Parce que je veux disparaître. Disparaître.

**propos recueillis le 25 mai 2004 à Cucuron Publié le 17 juin 2004**

## **Un mot du metteur en scène**

L'adieu au deuil

Une île secouée par la tempête. Dans la seule maison de cette

---

<sup>6</sup> Emmanuel Demarcy-Mota a déjà mis en scène quatre pièces de Fabrice Melquiot : *Le Diable en partage*, *L'Inattendu* *Ma vie de chandelle*, *Exeat*.

île, une famille au grand complet se réunit pour la nouvelle année : grand-mère, oncles, tantes, neveux et amies, tous s'agitent autour de la table, se comportant le plus banalement du monde. Mais le fantastique s'insinue. Une jeune femme est là, que personne ne peut –ou ne veut– voir. Cette jeune femme c'est Marcia Hesse, benjamine de la famille, morte depuis tout juste un an. L'histoire du théâtre est faite d'histoires de familles, et celle-ci ne faillit pas à la tradition. Lourde de secrets et de non-dits, elle tente de se reconnaître, de trouver son identité pour parvenir à "faire son deuil". Mais une telle chose est-elle possible ? Peut-on partager un deuil ? La pièce met à jour avec une tendresse extrême, le rempart fébrile que chacun érige entre sa douleur et celle des autres, son deuil et celui des autres, sa culpabilité et celle des autres. Pour trouver cette alchimie précieuse entre réalisme et fantastique, je suis très heureux de réunir des acteurs familiers, à la fois de mon travail et des textes de Fabrice Melquiot, et de nouveaux venus. Ensemble, nous travaillerons à mettre en scène ce qui affleure ici : l'extrême vibration de chaque phrase et le vrombissement du silence qui la suit. L'effort permanent de chacun pour contenir ses émotions et taire ce qu'on voudrait hurler. L'instant où le barrage cède et ce qu'il advient alors de toute cette émotion violemment libérée.

**Emmanuel Demarcy-Mota**  
copyright 2004 - [theatre-contemporain.net](http://theatre-contemporain.net)

## **Conversation entre Emmanuel Demarcy-Mota et Fabrice Melquiot**

***Marcia Hesse est votre cinquième création commune.***

**Emmanuel.** Je crois que c'est un exemple concret de ce qui s'affirme dans une continuité de travail. Cette aventure particulière qui fait que

j'ai mis en scène plusieurs textes du même auteur a certainement permis que certaines choses "déposent", s'inscrivent dans l'approche de notre travail respectif. Je sais, par exemple, que Fabrice écrit en s'inspirant de certains acteurs. Cela ne veut pas dire que la distribution est déterminée par la pièce, mais que des fidélités perdurent. L'aventure concrète entre un auteur et un metteur en scène incorpore secrètement des acteurs dans la conception des projets.

Dans *Marcia Hesse*, on retrouve ainsi Alain Libolt, Philippe Demarle, Charles-Roger Bour et Louis Arène qui étaient tous dans *Le Diable en partage*, les deux premiers également dans *Ma vie de chandelle*.

**Fabrice.** En écrivant *Marcia Hesse* j'avais, par exemple, souvent en tête les scènes de famille du *Diable en partage*. Je me souvenais des répétitions durant lesquelles se cherchaient les relations d'extrême tension entre les personnages, la recherche permanente de ce décalage entre ce que l'on pense et ce que l'on dit, cette instabilité.

Donc, bien sûr, je peux penser à Emmanuel en écrivant, il fait partie des compagnies que je me donne dans ces moments-là, par ailleurs solitaires.

**Pour ce qui est des acteurs, toujours, La constitution de la**

**famille demandait des acteurs de générations très différentes.**

**Emmanuel.** Oui, et d'une certaine façon c'est ce qui m'a aussi porté à monter cette pièce. Il y a ici treize personnages, plus que dans n'importe laquelle des autres pièces de Fabrice et du coup, l'invitation à travailler avec d'autres acteurs, d'autres générations est ouverte. C'est une façon de respecter la pensée qui est la nôtre: garder la fidélité à des acteurs et en inviter d'autres, ne pas "fermer la troupe", se méfier de l'enfermement et chercher l'enrichissement apporté par de nouveaux venus. Il faut également souligner que c'est une pièce dans laquelle la place des femmes est fondamentale, la parole des personnages féminins y est extrêmement forte: il s'agit de la mort d'une jeune fille, sa mère, sa grand-mère et sa tante figurent parmi les personnages centraux.



**Écrit-on de la même façon quelque soit le personnage? Qu'il ait vingt ou quatre-vingts ans par exemple, comme c'est le cas ici?**

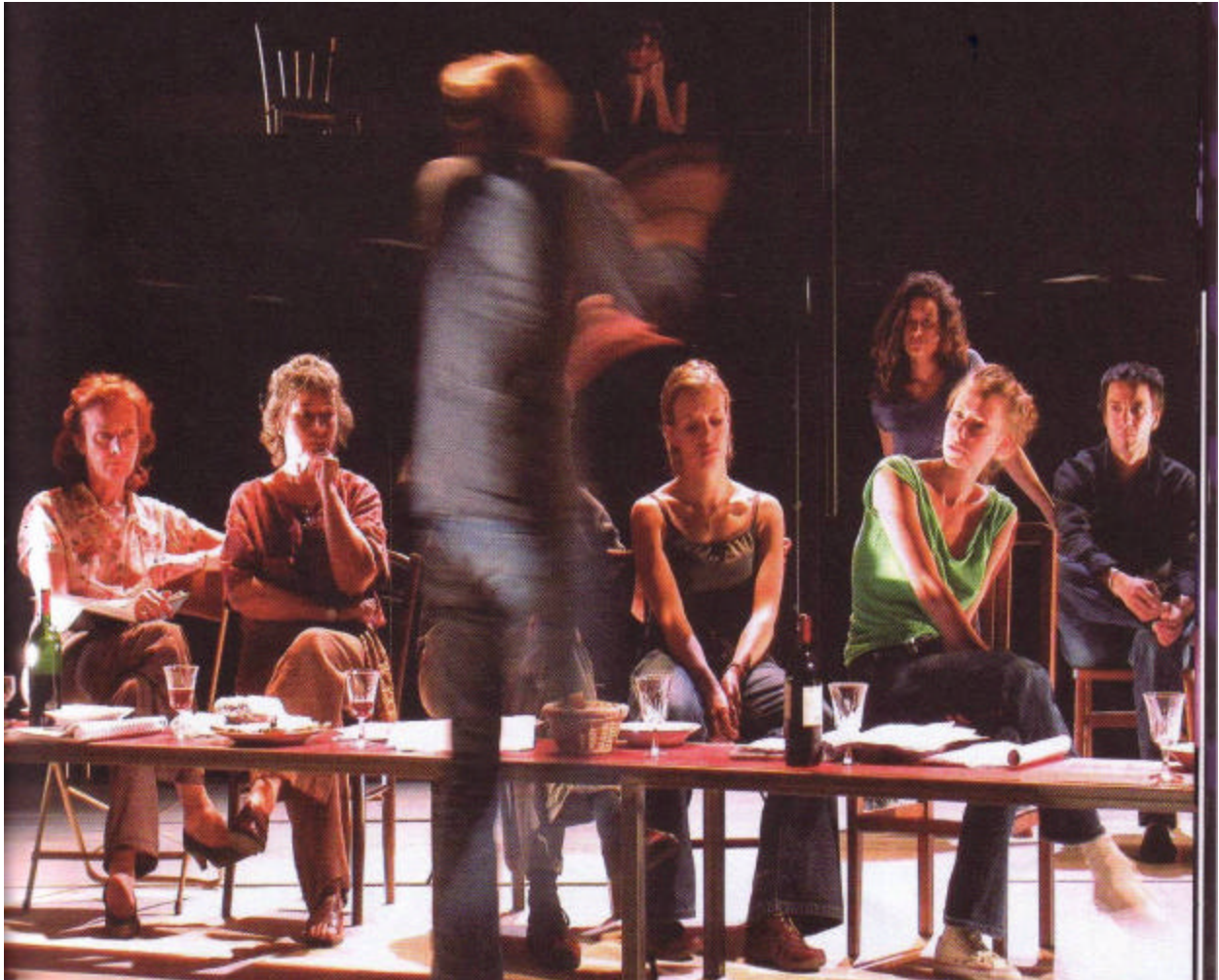
**Fabrice.** Forcément puisque l'on cherche à aller à la rencontre de chaque personnage. C'est une tentative d'empathie sans cesse renouvelée mais qui reste insuffisante: à cette projection hors de soi, à cette tentative de devenir chaque fois celui qu'on écrit s'ajoutent aussi d'autres données qui relèvent de la composition d'une partition d'ensemble. C'est un travail sur le rythme qui s'élargit successivement de la réplique à la situation, à la pièce entière.

Dans *Marcia Hesse*, je voulais travailler sur les décalages entre les répliques, sur les interruptions, jusqu'à ta moindre virgule, le moindre tiret. Pour revenir à la question, je n'ai pas



cherché, par exemple, à faire "sonner jeune" les répliques de Juliette, Charlotte...

D'autres choses sont en jeu. La primauté de la polysémie par exemple, parce que j'aime que se côtoient dans une même réplique le noble et le trivial, ce qui n'appartient à aucun âge.



**Et pour ce qui est de la direction d'acteurs d'âges différents?**

**Emmanuel.** Il faut évidemment exiger autant de chaque génération, travailler autant avec un acteur dont on connaît les qualités qu'avec celui chez qui il faudra les découvrir parce qu'il est plus jeune. Bien sûr, un acteur " expérimenté" monte sur le plateau chargé de son histoire de théâtre, mais il ne faut pas se contenter de son savoir faire. Il faut l'emmener sur le chemin de l'histoire que l'on raconte ensemble. Par ailleurs, cela me

convient parfaitement de travailler avec des acteurs d'âges si différents, parce que pour moi, cela rejoint le théâtre dans sa dimension la plus humaine. Quand les âges se côtoient, les expériences s'échangent, c'est aussi une idée de ta troupe.

**Marcia Hesse propose une autre approche de l'espace et du temps que les pièces précédentes...**

**Fabrice.** Dès le départ, j'ai été moins qu'à l'habitude soucieux d'écrire un théâtre qui procurerait un plaisir dès la lecture. Du coup, j'ai conscience que la pièce peut être difficile à lire. J'ai cherché à être moins dans le récit, moins dans le dire. J'ai composé ce texte de façon à ce que l'essentiel soit dans l'espace entre les répliques, précisément parce que la pièce parle de l'absence, du vide, du manque, de la douleur impossible à nommer. J'ai essayé de faire entendre ce que les personnages sont incapables de dire, et sans l'écrire directement, de le rendre sensible "en creux". Ce qui est important ce sont les suspensions. Le texte est fait de répliques brisées net par des silences. Ces silences à leur tour doivent être coupés avant qu'ils ne se mettent à dire trop de choses. Au bout du compte, la seule parole qui pourrait se déployer serait celle de Marcia, qui parce qu'elle est morte devrait en être privée.

**Emmanuel.** Il y a dans cette pièce une tentative de tout ramasser autour des personnages. La recherche est donc moins liée aux mouvements sur le plateau qu'aux réseaux infinis de relations entre chacun des treize personnages. Ici, je sens qu'il faut creuser le temps de l'acteur et de la relation à son personnage, celui de sa relation secrète aux autres et comment tous entendent en permanence autre chose que ce qui est dit et l'interprètent systématiquement. Donc ce qui m'intéresse le plus dans la pièce ce

sont les mots et les situations précises qui les font apparaître. Ces personnages n'arrivent pas à se parler mais le font quand même en dérivant toujours vers autre chose que ce qui leur brûle la langue. J'ai donc cherché à ne pas embarrasser les acteurs avec des données réalistes mais plutôt à travailler sur l'incapacité de la parole et de l'échange, sur la tentative commune de ces personnages de construire cette soirée ensemble tout en étant incapables de le faire. Chacun est ici comme une allégorie du metteur en scène de cette grande nuit.



**Le mouvement est, dans une certaine mesure, pris en charge par la scénographie?**

**Emmanuel.** La scénographie conçue avec Yves Collet cherche à mettre

en jeu des fractures, des séparations entre les êtres, symboliques au départ et qui deviennent concrètes, visibles spatialement pour le spectateur. Les personnages peuvent ainsi, sans s'en rendre compte et sans que l'acteur ait à le jouer, s'éloigner physiquement les uns des autres comme la situation exige qu'ils le soient mentalement.

**Fabrice.** C'est très proche de la manière dont le texte est composé, avec des béances possibles, des trous, des verticalités soudaines.

**Emmanuel.** Oui. Des vides, des trouées, de l'instabilité qui ne serait pas visible immédiatement des spectateurs et se révélerait au fur et à mesure. Ce choix scénographique nous amène à travailler sur un registre de tension qui pour moi, permet d'accepter la dimension quotidienne de la pièce, en s'éloignant des tentations psychologiques.

**La pièce a une dimension policière, faite d'intrigues successives.**

**Fabrice.** Je n'y ai pas pensé au départ en ces termes, mais c'est une pièce de secrets, donc de révélations, ce qui détermine une fibre policière, mais pour moi ce n'était pas flagrant, ce qui m'intéressait c'était les secrets et les révélations qui participent de cette ambiguïté du texte, qui puissent se contredire.

**Emmanuel.** Il y a une succession d'indices révélés, de pistes et de fausses pistes, un peu comme lorsqu'on essaie de reconstituer la vie d'une personne que l'on ne connaît pas à partir de quelques

éléments regroupés.

**Il y a également un fantôme.**

**Pour vous, Marcia incarne-t-elle le souvenir que chacun des personnages garde d'elle?**

**Fabrice.** En fait, le fantôme de Marcia entre pour moi dans une interrogation plus générale sur le temps de l'assemblée théâtrale. Le temps du spectateur face à des acteurs. Dans ce temps-là, qu'est-ce qui s'absente de moi pour entrer dans la fiction quand je suis spectateur? Qu'est-ce qui s'absente de moi pour entrer dans le personnage quand je suis acteur? Il s'agit aussi de questionner ces niveaux de présence sur le plateau. Qui porte la plus forte présence? Le fantôme que les spectateurs sont les seuls à voir? Le personnage qui parte? Celui que l'on évoque constamment sans jamais le voir? Je voulais faire tomber la frontière entre les vivants et les morts, les absents et les présents, comme un lieu de rendez-vous qu'on ne se serait pas donné.

**Fabrice assiste régulièrement aux répétitions. Quelle est la nature du rapport que vous entretenez dans ces moments particuliers?**

**Emmanuel.** J'ai l'impression, qu'il y a un déplacement, en répétition, de la position d'auteur, d'écrivain, à celle plus globale d'homme de théâtre...

**Fabrice.** Oui ! Ce que je viens chercher, c'est aussi, tout simplement, des conversations sur le théâtre, et la vie.

**Emmanuel.** Fondamentalement, c'est une relation de plaisir, de discussions. Une position d'échanges sur le théâtre. Ce n'est évidemment jamais un "contrôle" de ce qu'on fait de sa pièce. On parle un peu comme deux spectateurs. Je ne lui demande pas

pourquoi il a écrit ça, mais qu'est-ce qu'il voit sur scène. Ce n'est pas l'explication qui importe mais ce qu'on pense de ce qui se dit et de la manière dont c'est dit ou fait, ou en tous les cas proposé sur le plateau. C'est un échange qui va plus loin. Certainement--quelque chose de singulier au désir de notre recherche commune.

**avec> Louis Arène, Mélodie Berenfeld, Charles-Roger Bour, Ana Des Chagasi--Philippe Demarte, Evetyne Istria, Anne Kaempf, Alain Libott, Julia Maravat,, Michelle Marquais, Jérôme Robart, Laurence Roy, Anabelte Simon.**

### **Autour de Marcia Hesse**

Tout l'art de la pièce tient en ceci : elle ne contient, oserais-je dire, aucune réplique essentielle, il n'y a échange que de propos anodins. Vous savez, comme ces enfants qui se cachent sous la table et notent ou enregistrent la conversation des grandes personnes. Ils l'écoutent ensuite, eux, les adultes, et ils rient de tant de propos décousus. Parfois, ils ont honte, et se souviennent que Saint-Matthieu laisse entendre que toutes nos paroles inutiles nous seront comptées au dernier jour. À moins que Marcia Hesse ne parle. Mais parle-t-elle ? Sauf que dès que la conversation s'approche de ce qui n'est pas anodin, les sujets tremblent, se coupent la parole, s'interrompent, se ferment la bouche. Le secret, c'est Marcia Hesse. Encore qu'à la réflexion, il me semble que le secret, c'est aussi le secret de chacun des autres, des treize autres, et ce qui fait que la famille révèle à chacun son désir et l'étouffe. L'étouffe et le révèle.

**François Regnault**

Marcia Hesse, « cachée derrière chacun des mots » trois générations s'apprêtent à réveillonner Le 31 décembre, dans la maison au bord de la mer, est réunie la famille avec quelques amis. Trois générations préparent le souper, bavardent, s'apprêtent à réveillonner. Et surtout – on l'apprendra progressivement – à reconstituer très précisément le rituel du soir où, voilà juste un an, Marcia Hesse disparut dans la terrible tempête qui, comme aujourd'hui déferlait. On ne parle pas tout de suite de la jeune fille, mais tout de suite elle semble « cachée derrière chacun des mots », courtes phrases codées apparemment sans importance, conversations décousues coutumières chez ceux qui se connaissent trop pour espérer se surprendre, qui s'aiment trop pour vouloir se faire mal.

Sur le thème "dîner de famille", on pourrait craindre le déballage plus ou moins sanglant des haines longtemps réprimées et des secrets honteux, il n'en est rien. Tout juste quelques disputes, des semi-vérités et demi-mensonges, des blagues internes, des moqueries, des révélations éventées. Rien que de très normal quand on se retrouve entre soi après quelques mois.

la pièce fouille les équivoques de la tendresse, elle emporte vers le fantastique. La pièce de Fabrice Melquiot creuse la gêne, les incertitudes et les inquiétudes de ces moments qui devraient se vivre dans la gravité d'un événement exceptionnel, mais où tout est trop familier pour casser les habitudes. Elle fouille les équivoques de la tendresse. Elle emporte vers le fantastique, menée par le fantôme souriant de la jeune morte qui traverse les mémoires, attise les souvenirs, les anecdotes, les histoires, les regrets, les émotions, pousse aux confidences. Invisible aux habitants de la maison, Marcia Hesse apparaît, regarde, et puis disparaît, revient, finit par se trouver seule en scène à prolonger ses rêveries. Seule dans cette maison dont il est si dangereux de sortir, ne fut-ce que pour fermer les volets. Dehors, c'est la mer déchaînée, la tempête.

Sait-on ce qu'il y a réellement dehors ? Sait-on si l'on pourra jamais revenir ? Pourtant, parents et amis, tous vont partir. Ils ne vont pas à la rencontre de Marcia Hesse dans la mort. Ils veulent lui laisser la place, sa place à elle qui ne fait plus partie d'eux, au souper d'une fête qui n'aura pas lieu. Ils lui laissent la maison. Emmanuel Demarcy-Mota s'attache aux mécanismes infiniment subtils et aux interactions des pensées, des sentiments, des comportements Une maison isolée, un coin sur une banquise... Parce qu'il ne s'agit pas de chercher le réalisme, mais de retenir la vérité de personnages profondément attachés à la vie autant qu'à la jeune morte, et qui, dans le désordre de leurs émotions, entament leur deuil. Comme toujours, comme avec Ionesco (Rhinocéros) ou Pirandello (Six Personnages en quête d'auteur), Emmanuel Demarcy-Mota, qui par ailleurs connaît bien l'écriture de Fabrice Melquiot [1], s'attache aux mécanismes infiniment subtils et aux interactions des pensées, des sentiments, des comportements. **« Il s'agit avant tout de raconter une histoire fracturée, faite de trous, de dislocations, de fausses pistes. Les personnages se connaissent suffisamment pour ne pas avoir besoin de tout expliquer tout de suite. Les répliques ne se répondent pas directement, n'arrivent pas en continuité, mais en constellations, en éclatements. »**

**« J'aime les zones de mystère à démasquer, les secrets à débusquer »**

Alors il s'agit de donner à cette histoire une évidence scénique. La maison est là, avec ses chambres, ses chaises, ses livres que l'on feuillette et dont on cite quelques phrases, comme pour se donner une contenance, éviter les paroles trop précises, et finalement aborder un terrain d'entente. Dans la maison-banquise, rien n'est définitif. Le plancher blanc se fissure, s'ouvre parfois sur le noir des gouffres, les murs s'écartent, se perdent



dans l'inconnu, se confondent aux rideaux qui enserrant des espaces rétrécis et les embrument, et derrière lesquels les vivants semblent des ombres.« J'aime les zones de mystère à démasquer, les secrets à débusquer. Monter, démonter, mettre en marche les mécanismes cachés des actions, des conduites est passionnant. J'aime qu'apparaisse la façon dont l'imaginaire se met au travail chez les personnages. Les comédiens doivent retrouver leur violence sous-jacente, leur force qui est grande, en particulier chez les femmes, et aussi les lois qui régissent leur mental. Eux aussi appartiennent aux trois générations. Pour la plupart, ils ont déjà travaillé ensemble, ils peuvent partager et faire partager leurs expériences. « se retrouver seul face au vide de la mort, au deuil à accomplir » « Il ne s'agit pas de psychologie, plutôt de manière d'être, de réagir, et la place d'où ils parlent devient essentielle. Selon qu'ils se trouvent loin ou près les uns des autres, selon qu'ils se regardent ou non, la tension entre eux évolue. En fait, sans arrêt ils essaient de se rassembler, mais n'y parviennent jamais. Ils ne se fuient pas, au contraire. Simplement, toujours quelque chose intervient, les en empêche. Et puis, en dernier recours, ils s'en vont, tous et ensemble. Mais ensuite, obligatoirement, chacun va devoir se retrouver seul face au vide de la mort, au deuil à accomplir. »

Colette Godard

## **L'ÉQUIPE**

### **Texte**

Fabrice Melquiot

### **Mise en scène**

Emmanuel Demarcy-Mota

### **Assistant à la mise en scène**

Christophe Lemaire

### **Scénographie et lumières**

Yves Collet

### **Collaboration scénographie**

Michel Bruguière

### **Création sonore**

Jefferson Lembeye

### **Costumes**

Corinne Baudelot

### **Maquillages**

Catherine Nicolas

### **Accessoires**

Walter N'Guyen

### **Avec**

**Georgia Hesse**

Laurence Roy

**Henri Reverdy**

Alain Libolt

**Yvonne Hesse**

Michelle Marquais

**Franck Hesse**

Philippe Demarle

**Jérôme Hesse**

Jerome Robart

**Marcia Hesse**

Julia Maraval

**Bertrand Suter**

Charles Roger Bour

**Angèle Suter**

Evelyne Istria

**Gabrielle Suter**

Melodie Berenfeld

**Amanda Suter**

Anne Kaempf

**Jonas Suter**

Louis Arene

**Charlotte Lacroix**

Ana Das Chagas

**Juliette Wagner**

Anabelle Simon

**ANNEXES**

**Anne Ubersfeld, « Le texte dramatique » in Le Théâtre sous la direction de D. Couty et A. Rey, éd. Bordas, 1980, pp. 93-94**

« L'une des caractéristiques les plus étonnantes du texte théâtral, la moins visible mais peut-être la plus importante, c'est son caractère incomplet. Les autres textes de fiction doivent, dans une certaine mesure, combler l'imagination du lecteur : la mansarde de Lucien de Rubempré, le jardin enchanté de *La Faute de l'abbé Mouret*, le champ de bataille de *Guerre et paix* sont des lieux sur lesquels le lecteur reçoit assez de renseignements pour se les figurer à loisir, même si ces figurations sont individuellement assez différentes. De même, les personnages sont décrits assez fidèlement pour que le lecteur puisse vivre imaginativement avec eux. Ce travail de détermination irait contre les possibilités de la scène : il faut que la représentation puisse avoir lieu n'importe où et que n'importe qui puisse jouer le personnage.

Un exemple frappant, le début du *Misanthrope*, qui ne souffle mot des rapports entre les personnages, ni entre les personnages et les lieux. Comment ces personnages arrivent-ils ? En courant, au pas ? Lequel va devant ? Ou sont-ils déjà là, debout, assis ? Le texte n'en dit rien. Rien non plus sur l'âge des personnages. Est-ce le même ? Y en a-t-il un qui paraisse l'aîné ? Lequel ? Autant d'éléments sur lesquels le texte reste résolument muet. Ce sera le travail du metteur en scène de donner les réponses. Réponses absolument nécessaires : il faut bien que les personnages se

présentent de telle ou telle façon. En outre, ni l'aspect ni la présentation ne sont neutres : le rapport Alceste-Philinte et, par là, le sens même du personnage d'Alceste et de toute la pièce seront fixés dans le premier instant. Quelles que soient les modifications ultérieures apportées à ces premières images, elles devront s'inscrire en différence par rapport à elles. Ainsi dans la mise en scène de Jean-Pierre Vincent (Théâtre national de Strasbourg, 1977), Alceste est assis dans une sorte de certitude boudeuse, côté cour, et Philinte, debout auprès de lui, a l'air de s'excuser comme un jeune garçon pris en faute. Tout le développement ultérieur est déterminé par ce départ ; or il est une pure création du metteur en scène : l'incomplétude du texte oblige le metteur en scène à prendre un parti. [...] »

*Marcia Hesse, immobile, regarde la porte d'entrée qui se referme sur les siens.*

*La table est mise, pour elle.*

*Elle va s'asseoir.*

*Le vent fait battre un volet.*

*La pluie cogne aux vitres.*

*Coup de tonnerre.*

*Elle pose sur sa tête le chapeau de paille.*

*Referme le cahier.*

### **Marcia Hesse.**

L'été, j'allais sur la digue Nord et je prenais le temps de vivre. Je marchais sans petit ami, mais quand les goélands, là-haut - je me disais les garçons sont pareils, et tout l'amour, léger, qui piaille, cherche une direction, prend l'autre, alors je marchais seule et c'était le meilleur. Souvent, je remarquais trois Chinois sur le terrain de basket-ball, mais je n'étais jamais sûr de moi - Si c'était toujours les trois mêmes ou bien. C'est pas gentil pour les Chinois. Il y avait un de ces soleils dans les baies vitrées de l'Office de Tourisme qui rendait tout — Et le vent qui tournait, ça n'arrangeait pas mes affaires. Je ne voyais pas grand monde, sauf quand un grand dadais se rêvait en petit ami et rêvait de me prendre la main et rêvait de me prendre la taille et rêvait que je remonte avec lui l'avenue Foch jusqu'à va savoir quel trou où se dire je t'aime et se faire les choses de l'amour, non, moi je riaais à grands éclats quand ces garçons-là me disaient vous, rien que *vous* déjà ça faisait rire, et *vous êtes belle*, alors çt vous êtes belle, c'était des hoquets de je m'en fous et j'enfonçais mes mains dans les poches, fermais les yeux et je traçais, sur la digue Nord, ma ligne à moi, sans petit ami et derrière c'était des cercles de loups à la Tex Avery, qui tournaient, avec le vent. L'été, je riaais plus que jamais, parce que j'avais pas peur de prendre froid. Et sur le boulevard Clemenceau, je ne voyais pas grand monde, mais y'avait ce tableau d'Eugène Boudin, *Entrée des jetées du Havre par gros temps*, et franchement je me disais : heureusement, heureusement que je ne porte pas un nom pareil. C'est pas gentil pour Eugène Boudin. Moi, ce que j'aime, c'est le mot *vertugadin*. J'aimerais qu'un de ces garçons me disent : je vous vois très bien dans un *vertugadin*. Alors là, je ne dis pas que tout de suite je fais le sucre et tout, je prends des poses et je fonds, non. Mais, je vais réfléchir. Je lui dirai : je vais réfléchir. L'été, je prenais le temps de vivre et parfois, je m'arrêtais sur la digue Nord pour prendre mon poulx et regarder le ciel en prenant mon poulx. Là. Comme ça. Rien d'autre. Les goélands. Le bleu. Un nuage. (*Elle murmure, comme son poulx murmurait*) Tou-toum. Tou-toum. Un avion à dix-mille pieds. Tou-toum. Une traînée de fumée blanche qui disait qu'un garçon pensait à moi, un brun ou un blond, un roux jamais, les roux ne pensent pas aux filles, ils se demandent comment faire pour devenir bruns ou blonds. Tou-toum. Il fait un temps magnifique. (*Elle se met à danser, doucement, en fermant les yeux*) Personne ne danse comme moi. Les loups de Tex Avery. Les Chinois. Les goélands. Eugène Boudin. Personne. L'été, je prenais le temps de vivre. Je marchais sur la digue Nord. J'étais seule. Sans petit ami et c'était le meilleur. Dans ma tête, je comptais les personnes à qui j'aurais pu dire : *je t'aime*. Là, tout de suite, comme ça. Et je n'avais pas assez de doigts pour compter, alors mon coeur était grand. J'accélérais le pas. J'accélérais, à cause de mon coeur. Mes rêves. Mes rêves, je les notais

dans un autre cahier. Ou alors des histoires vraies, tellement vraies qu'elles ont l'air de rêves qu'on a mis sur terre. Dans le désert du Thar, par exemple, il y a un facteur pour les *dhaani*, des gens loin de tout, dans des villages et c'est rien, une ou deux maisons, voilà. Il s'appelle Khetaram, le facteur. Il fait ses vingt kilomètres et rien, des fois, rien qu'une lettre à apporter, mais il faut bien, c'est des petites sommes des fois, cinquante roupies, ça fait vivre. Alors, il marche, et c'est des dunes, du sable à perte de vue, sauf les *dhaani* ici ou là, comme des taches. Son épaule gauche est déformée par le poids du courrier, mais il y a 1100 personnes ici ou là, des taches, alors Khetaram fait comme s'il n'avait pas d'épaule du tout, ni même un corps, pas de jambes mais juste un souffle et tu ne lâches pas ton souffle comme ça, tu ne dois pas t'arrêter, tu dois marcher pour qu'il reste à portée de ta bouche. Quand une enveloppe a le coin droit déchiré, Khetaram baisse les yeux. Une enveloppe au coin droit déchiré et tu, voilà. Parce que c'est la mort, c'est ça, le signe, c'est le coin droit. Et Khetaram te dit : ces lettres ne peuvent pas entrer dans les maisons. Elles doivent rester à l'extérieur. Alors, sur le seuil, mais il n'entre pas, et les gens voudraient se crever les tympans, mais non, sur le seuil, il lit de quelle mort il s'agit. Si c'est un fils parti travailler au loin, si c'est une soeur ou un père. Il lit deux fois la lettre et la déchire. Les mauvaises nouvelles doivent être détruites, Khetaram te dit ça et oui. Voilà. J'ai écrit ça dans un autre cahier. Il fait un temps magnifique. Je ne vois pas grand monde sur la digue Nord. Je regarde le ciel. Pas de petit ami, mais j'ai mon chapeau de paille. Je prends mon pouls. Encore une langue pendue pour me dire que je suis belle. J'éclate de rire. Ça fait bouger la terre sur son axe. Rien que ça. C'est l'été. Je prends mon temps. Je n'ai pas de petit ami. Je n'ai pas assez de doigts. Mon coeur est grand. Mon coeur est — Voilà.

*Ce soleil-là, sur la digue Nord.*

I

*Marcia l'été prenait le temps de vivre*

*Une presqu'île.*

*La maison sur la presqu'île.*

*La seule maison.*

*La maison des Hesse.*

*Soir de la Saint-Sylvestre.*

*Tempête.*

*A marée basse, on peut traverser à pied ; à marée haute, on ne passe plus.*

*Henri Reverdy et Georgia Hesse préparent la table, dans le séjour.*

*Cuisine américaine.*

*Pierres froides, boiseries, feu dans la cheminée. Jérôme*

*Hesse cuit des pommes de terre dans la cendre.*

*Franck Hesse regarde dans une bassine des centaines de vénus et de praires.*

*Yvonne Hesse est assise dans un grand fauteuil capitonné.*

*Charlotte Lacroix et Juliette Wagner, tête penchée sur le côté, lisent dans la bibliothèque le titre des ouvrages, souvent poussiéreux. SALON 1-a*

**Charlotte Lacroix.**

Vous êtes sûre, madame Hesse ?

**Georgia Hesse.**

Certaine.

**Henri Reverdy.**

Ces couteaux n'ont plus de dents.

**Georgia Hesse.**

Bien sûr qu'ils ont des dents. C'est parce qu'elles sont petites.

**Juliette Wagner.**

Vous les avez tous lus ?

**Yvonne Hesse.**

Ce sont des dents de petit enfant.

**Georgia Hesse.**

Non.

**Fabrice Melquiot à propos de Marcia Hesse**

Je veux croire à cet art-ci du poète : l'art d'adoucir la vie des hommes. Sans pour autant sucrer le sang de ceux qui parlent, sans pour autant chercher le sens du poil, sans glorifier, mais en fouillant dans mon carquois, espérant cette flèche rare que Nietzsche nommait la flèche lente de la beauté. Celle qui s'aventure à ne pas ravir d'un coup, à force d'éperonner l'ordinaire d'un repas qu'on prépare, à force d'étouffer les héros dans leur costume d'intérieur, à force de repousser le théâtre dans les retranchements du secret, à la frontière entre la vie et la mort. Une famille se réunit comme chaque année pour fêter le Jour de l'An, non loin du Havre. Il s'agit de préparer le repas ; ils ont une façon bien à eux de changer les cadeaux en devinettes ; une façon bien à eux de taire l'essentiel et de souffler sur les brûlures ; ce pourrait être un soir de la Saint-Sylvestre comme il y en eut tant, mais ils seront autres, à jamais, puisque l'année d'avant, Marcia Hesse est morte, et célébrer le Jour de l'An désormais, c'est la célébrer, elle : cette jeune fille qui erre dans la maison, en silence et en grâce, spectre familial, pus dans les blessures, parfum de l'amour. Lentement, les plaies vont s'ouvrir et fleuriront



d'autres plaies, plus  
tard une guérison, à mesure que le langage se fera la demeure de  
chacun, à  
mesure qu'on construira pour le non-dit le bûcher qui lui sied.  
Pour aller vers  
ça. Sa part de consolation. Car Marcia Hesse n'est pas autre  
chose qu'un dictame  
sur un cœur estropié, une main qui cherche à caresser la joue  
qu'on a frappée.  
Car il ne s'agit plus de coudre la beauté n'importe où, avec  
n'importe quelle  
aiguille ; il s'agit de l'extraire, comme on extrait une dent.

