

Mona Dahdouh Recordier

Doctorante en arts du spectacle à l'Université Rennes 2

monadadou@hotmail.fr

Depuis 2023, Mona Dahdouh Recordier poursuit un projet doctoral de recherche-crédation intitulé « Jouer l'épistolaire », centré sur les enjeux d'adaptation scénique des écritures épistolaires et intimes, et plus particulièrement sur la correspondance amoureuse d'Albert Camus et Maria Casarès. Dans ce cadre, elle anime des workshops dans plusieurs universités, transmettant une approche de création à partir de textes épistolaires. Parallèlement, elle initie le projet scénique « J'attends le miracle toujours renouvelé de ta présence », explorant l'intime de grands auteurs pour mieux comprendre nos propres expériences relationnelles. Entre création, pédagogie et recherche, elle fonde en mars 2024 l'association Lettres s/scène, un espace exploratoire visant à concevoir des objets scéniques à partir de textes non dramatiques.

L'intime en puissance : virtualité et hantologie dans l'adaptation scénique de la correspondance Camus-Casarès

Résumé : Cet article théorise les enjeux dramaturgiques et performatifs de l'adaptation scénique de la correspondance amoureuse d'Albert Camus et Maria Casarès, à travers le spectacle *J'attends le miracle toujours renouvelé de ta présence* et un stage-laboratoire conduit en novembre 2025. La thèse centrale : la virtualité, au sens deleuzien et derridien, n'est pas un choix esthétique parmi d'autres mais le seul principe capable de respecter structurellement ce qu'est une correspondance intime — une parole jamais fixée, jamais tout à fait arrivée à destination. Trois dimensions sont dégagées. La première, temporelle, s'appuie sur Deleuze : le plateau devient l'espace où des strates hétérogènes coexistent sans se résoudre. La deuxième, ontologique, convoque l'hantologie derridienne : les figures de Camus et Casarès hantent le plateau sans jamais y apparaître pleinement. Ces deux dimensions entrent en tension : Deleuze exige de la densification, Derrida de la résistance à la clôture, et c'est le même corps d'interprète qui doit tenir les deux simultanément. Cette aporie ne se résout pas, elle se distribue. C'est la troisième dimension, performative : ni incarnation ni neutralité, mais une circulation collective de la trace entre les présences. La grille des degrés de construction de l'intime montre que les moments de plus grande présence correspondent aux formes les moins achevées, celles où la parole n'a pas encore refermé ce qu'elle porte. L'éthique n'est pas extérieure à cette esthétique : elle en est la conséquence structurelle.

Mots-clés : virtualité, hantologie, correspondance, dramaturgie, jeu d'acteur, intime

Abstract : This article theorizes the dramaturgical and performative stakes of staging the love correspondence between Albert Camus and Maria Casarès, through the production *J'attends le miracle toujours renouvelé de ta présence* and a stage-laboratory conducted in November 2025. The central argument: virtuality, in both its Deleuzian and Derridean senses, is not one aesthetic choice among others but the only principle capable of structurally respecting what an intimate correspondence is — a word never fixed, never quite arrived at its destination. Three dimensions are identified. The first, temporal, draws on Deleuze: the stage becomes the space where heterogeneous strata coexist without resolution. The second, ontological, invokes Derridean hauntology: the figures of Camus and Casarès haunt the stage without ever fully appearing on it. These two dimensions enter

into tension — Deleuze demands densification, Derrida demands resistance to closure — and it is the same performer's body that must hold both simultaneously.

This aporia does not resolve; it distributes. This is the third dimension, performative: neither full embodiment nor neutrality, but a collective circulation of the trace between presences. The scale of degrees of construction of the intimate shows that the moments of greatest scenic presence correspond to the least finished forms — those in which speech has not yet closed around what it carries. Ethics is not external to this aesthetics: it is its structural consequence.

Keywords: virtuality, hauntology, correspondence, staging, acting, intimacy

Introduction

Mettre en scène une correspondance amoureuse demande de se confronter à une série de paradoxes qui n'ont rien de superficiel. Les lettres échangées entre Albert Camus et Maria Casarès entre 1944 et 1959 ne constituent pas un récit au sens classique du terme. Elles sont des prises de parole fragmentées, différées, adressées à un absent, et dont la réception a dépassé le cadre de leur émission originelle. Adapter ces lettres pour la scène, c'est donc travailler avec du temps troué, des présences fantomatiques, et une intimité qui ne se laisse pas montrer. Le choix de cette correspondance est d'abord venu d'une rencontre de lecture, dont le sens n'est devenu lisible qu'en la mettant en scène. Traverser un texte, c'est toujours y projeter ce qu'on ne peut pas encore nommer.

C'est précisément ce mouvement que mon adaptation « J'attends le miracle toujours renouvelé de ta présence » (désormais JLM) cherche à rendre possible pour le spectateur. Il s'agit du volet création d'une recherche doctorale en arts du spectacle, dont le processus a débuté en 2023. Le spectacle pour cinq interprètes mêle extraits de la correspondance, passages de l'autobiographie de Maria Casarès et fragments de *L'Homme révolté*, essai d'Albert Camus. Cinq figures traversées par le deuil et l'oubli se retrouvent autour de ces traces écrites, y réfléchissant depuis leur propre expérience de la perte. Mais avant d'être un principe de mise en scène, cette absence est une réalité biographique : Albert Camus était marié avec Francine Faure. Pendant quinze ans, il a maintenu avec Maria Casarès une relation d'une intensité et d'une honnêteté remarquables, sans jamais pouvoir la choisir entièrement, ou sans s'y autoriser. Cette situation, cette zone grise entre engagement et liberté, entre présence et absence consentie, n'est pas un détail biographique : c'est la structure affective de toute la correspondance. Elle traverse chaque lettre, informe chaque adresse. Et c'est précisément parce qu'elle ne se résout ni dans les lettres, ni dans l'histoire, qu'elle continue d'agir. Beaucoup la reconnaissent dans leur propre vie. C'est cette reconnaissance-là, diffuse et non nommée, que le spectacle cherche à accueillir, non pas pour la juger ni pour en livrer un sens, mais pour maintenir ouverte une zone qui, dans la correspondance elle-même, ne s'est jamais fermée. Ce qui n'a pas de forme fixe mais qui agit : c'est ce que Gilles Deleuze nomme le virtuel.

Dans *Différence et répétition*¹, il précise que le virtuel « ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel », à ce qui se réalise, se fixe, prend forme. Ce qui est virtuel est pleinement réel, mais sans forme fixe : il agit, oriente, traverse, sans se donner à voir définitivement. Appliquée à la

¹Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1993

dramaturgie, cette notion permet de penser la scène non pas comme la représentation d'une réalité passée, mais comme l'espace où ce qui n'a pas de forme fixe continue d'agir, ce que le plateau rend possible sans le fixer. Or, mettre en scène une correspondance intime pose un problème dramaturgique précis. Une correspondance résiste structurellement à la monstration : elle est la trace d'une parole différée, fragmentée, adressée à un absent et *multifocale*. Une lettre n'appartient plus à son expéditeur, pas vraiment à son destinataire, ni au metteur en scène qui s'en empare.

Ainsi, quelle forme scénique est-elle capable de tenir ce que la lettre est : une parole en puissance, jamais fixée, toujours susceptible d'agir autrement ? C'est cette question qui conduit à la thèse défendue ici : la virtualité, au sens deleuzien et derridien, n'est pas un choix esthétique parmi d'autres : c'est un principe de dramaturgie et de mise en scène qui respecte à la fois structurellement et éthiquement ce qu'est une correspondance intime, et qui permet d'en penser l'adaptation scénique. Cette logique ne concerne pas seulement la dramaturgie ou la mise en scène. Elle engage également le travail de l'interprète. Si la lettre demeure virtuelle, l'acteur ne peut pas avoir pour tâche de l'incarner pleinement ni d'en stabiliser le sens. Son travail consiste plutôt à maintenir ouvertes les potentialités du texte, sans jamais fixer qui il joue : celui qui écrit, celui qui reçoit. À rendre perceptible une présence qui ne se laisse jamais totalement actualiser. La virtualité apparaît alors non seulement comme un principe d'adaptation, mais comme une éthique du jeu : jouer non ce qui est, mais ce qui continue d'advenir.

Trois dimensions de cette virtualité se dégagent à l'analyse de JLM, chacune correspondant à un plan distinct de la création théâtrale. Ces trois dimensions structurent l'article. La première est temporelle : la lettre comme forme littéraire maintient le temps en état de coexistence plurielle, stratifiant passé, présent et futur dans un même instant scénique. La deuxième est ontologique : les figures d'Albert Camus et de Maria Casarès ne sont pas incarnées, elles hantent le plateau sans y apparaître, selon une logique que Jacques Derrida a théorisée dans *Spectres de Marx*² sous le concept d'hantologie. Ces deux dimensions entrent cependant en tension sur le plateau. C'est là qu'intervient une troisième dimension, performative : celle du jeu intime, explorée à travers un stage-laboratoire intitulé « Dire l'intime documenté », conduit en novembre 2025 dans une salle de répétition parisienne. Ce laboratoire constitue un dispositif de recherche à part entière sur les conditions d'apparition de l'intime au plateau.

²Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993.

I. La lettre comme parole différée : une virtualité temporelle

I.1. L'instabilité énonciative de la lettre comme ressource dramaturgique

Pour saisir ce que la lettre fait à la scène, il faut d'abord revenir sur les spécificités du genre épistolaire lui-même. Celui-ci occupe une position singulière dans le champ littéraire précisément parce qu'il trouble les cadres habituels de la narration. Le critique Gérard Ferreyrolles souligne que la lettre ne se réduit pas à un simple message, mais constitue un acte d'écriture complexe marqué par une tension constante entre l'adresse à l'autre et le retour sur soi, « entre dialogue et monologue »³. Cette instabilité énonciative confère à la lettre un caractère hybride, où le « je » cherche à se dire tout en s'adressant à un autre absent. Sur le plan dramaturgique, cette pluralité rend le matériau épistolaire fécond. La correspondance d'Albert Camus et Maria Casarès ne raconte pas une histoire chronologiquement : elle interroge, revient en arrière, se contredit, s'interrompt, bifurque. C'est déjà, en elle-même, une dramaturgie du fragment. Par sa forme, elle s'accorde naturellement aux écritures scéniques contemporaines qui refusent la progression téléologique au profit d'une poétique du discontinu.

Cette coexistence de régimes d'énonciation distincts se traduit dans JLM par une polyphonie à cinq voix – Lilas, Bleuet, Orchidée, Coquelicot, Rose — qui ne se succèdent pas mais s'entrelacent dans un échange discontinu, parfois en décalage temporel et affectif. Plusieurs modes d'énonciation sont à distinguer : du fragment lyrique le plus éclaté au dialogue le plus construit, la lettre traverse des états scéniques variés. Le passage suivant, extrait du sixième mouvement de l'adaptation de JLM, illustre le premier extrême, cinq voix fragmentent une seule lettre, la phrase n'appartenant à personne et à toutes en même temps :

« Coquelicot : Ton visage se brouille dans mon souvenir / Lilas : 23 janvier 1950 /
Coquelicot : et je ne garde de toi / Rose : que certains regards / Lilas : ton élan
passionné / Coquelicot et Rose : des élans, / Lilas : ton beau désir / Bleuet : le
mouvement de tes lèvres, / Coquelicot : une silhouette qui s'approche / Bleuet : ou qui
s'éloigne. / Lila : Tout cela, / Rose : au hasard, / Lilas : sans que je puisse l'évoquer à
mon gré et / Rose : sans que je puisse conserver / Lilas : longtemps / Rose : l'image,
/ Lilas : ou la continuer. »

³Gérard Ferreyrolles, « L'épistolaire, à la lettre ». Dans *Littératures classiques*, 71. 2010, pp.5-27

À d'autres moments, l'énonciation se resserre vers une structure plus discursive, voire dialogale. Les voix se répondent, les répliques s'enchaînent, avant d'être interrompues par un contrepoint qui brise la continuité. Je pourrais citer un extrait du troisième mouvement :

« Bleuet : Francine sait tout maintenant. Et tu imagines très bien ce que cela signifie dans le climat de cette maison.

Rose : Je suis bouleversée par ta lettre.

Bleuet : Les choses sont dites au lieu d'être pensées. Il reste à trouver une issue qui soit vivable, voilà tout. Mais surtout, ne te charge pas de ces pensées.

Rose : Quand comprendras-tu que mon bonheur ne peut plus naître qu'à partir du tien ?

Bleuet : Moi aussi, mon amour, j'ai rêvé et je rêve d'une vie avec toi, d'une sorte de mariage secret qui nous aurait réunis par-dessus les circonstances.

Rose : Quand comprendras-tu mon amour ?

Bleuet : Revenant l'un à l'autre avec la même certitude. Une patrie perpétuelle, pour nous deux,

Rose : Quand comprendras-tu ?

Bleuet : et pour nous deux seuls, comprends-tu ? »

La dramaturgie de JLM tente d'inscrire cette complexité énonciative dans sa forme même, en faisant coexister les registres que la parole épistolaire porte en elle. Mais au-delà des registres de parole, c'est la structure philosophique de l'épistolaire qui mérite d'être interrogée : celle de l'adresse, toujours différée, toujours susceptible d'errer. C'est ce que les analyses de Derrida permettent d'éclairer.

I.2. Lettre flottante et parole différée : la dissémination derridienne

Dans *La Carte Postale. De Socrate à Freud et au-delà*⁴, il montre que la lettre n'arrive jamais tout à fait à destination. Elle n'est pas un message à transmettre mais un acte d'adresse sans garantie de réception. La dimension philosophique de cette errance est formulée avec précision par Derrida dans la section « Envois » : « Voudrais ne m'adresser, tout droit, directement, sans courrier, qu'à toi mais je n'y arrive pas et c'est le fond du malheur. Une tragédie, mon amour, de la destination »⁵. La

⁴Jacques Derrida, *La carte postale. De Socrate à Freud et au delà*. Aubier-Flammarion. 1980.

⁵Ibid. p.27

lettre n'appartient à personne, ni à celui qui l'envoie ni à celui qui la reçoit⁶. Son sens n'est jamais définitif : c'est cette logique de l'errance qui structure la dramaturgie de JLM. Cette logique de l'errance traverse la correspondance elle-même : des lettres de Maria Casarès à Albert Camus datant de 1944 ne nous sont pas parvenues – perdues, retenues, disparues, on ne sait. Ce que Camus a lu, ce à quoi il a répondu, reste sans trace. La question de ce qu'elle a écrit demeure ouverte, et elle est mise en scène dans le texte du spectacle : « De cette année, il ne nous reste que les lettres d'Albert Camus. Que lui avait écrit Maria, dont nous n'avons plus trace ? ». C'est là, au sens derridien, l'errance accomplie de la lettre : non pas le message qui se perd en chemin, mais celui dont la disparition continue de faire sens. Mais cette errance de la lettre ne concerne pas seulement l'espace à qui elle appartient, vers qui elle circule. Elle concerne aussi le temps : une lettre de 1944 portée par une voix de 2026 n'est ni tout à fait du passé ni tout à fait du présent. C'est cette coexistence temporelle que le concept deleuzien de virtualité permet de penser.

I.3. La stratification temporelle : le virtuel deleuzien

La dramaturgie de JLM ne se contente pas de fragmenter le temps : elle le stratifie. Ce que le spectacle construit, c'est moins une succession de moments issus de temporalités différentes qu'une superposition : un espace où 1944, 1948, 1960 et le présent scénique coexistent sans se résoudre l'un dans l'autre. Dans *Différence et répétition*⁷, le philosophe Gilles Deleuze distingue le virtuel du possible. Le possible est ce qui n'est pas encore réalisé mais dont la forme est déjà déterminée : une réalité en attente de concrétisation⁸. Le virtuel, en revanche, est pleinement réel sans être actuel : il n'attend pas d'être réalisé, il agit déjà, il structure l'expérience, mais sans jamais se fixer dans une forme unique⁹. Pour G. Deleuze, le processus de création est précisément ce mouvement d'actualisation du virtuel : non pas sa réalisation, mais son invention dans le geste même de l'acte créateur.

Actualiser le virtuel, c'est lui donner une forme qui n'était pas déjà là en puissance, une forme qui le trahit nécessairement en le fixant, tout en le prolongeant. C'est pourquoi toute adaptation ne peut être fidèle à son matériau originel : elle lui est nécessairement infidèle, et c'est cette infidélité

⁶Ibid. p.450

⁷Gilles Deleuze, op. cit.

⁸Ibid. p.272

⁹Ibid. p.269

qui la rend possible. Dans le cadre d'une recherche-création, cette tension prend une dimension réflexive particulière : adapter la correspondance Camus-Casarès, c'est accepter que le geste d'actualisation ne restitue pas ce qui était, il produit quelque chose qui n'existait pas encore, une forme scénique qui n'appartient ni tout à fait aux lettres ni tout à fait au plateau, mais à l'intervalle entre les deux. Une lettre n'est pas représentée sur scène, elle est actualisée, c'est-à-dire traduite dans un régime de présence inédit, portée par une voix qui n'est ni celle de Maria Casarès ni tout à fait autre chose. Cette actualisation ne supprime pas le virtuel : elle le rend perceptible dans son instabilité même.

Cette logique trouve son expression la plus nette dans une scène particulière de JLM, où trois   tats temporels de Maria Casarès sont convoqués simultanément sur le plateau. Coup sur coup, une interprète dit une lettre d'Albert de 1944, dans l'imm  diat  t   de la déchirure de sa séparation avec Maria Casarès. Une autre porte la voix de 1948 : Maria racontant les retrouvailles, depuis une mémoire encore chaude. Une troisième mobilise son autobiographie de 1980, Maria construisant, a posteriori, le récit public de cette histoire. Ces trois Maria ne se succèdent pas : elles se tiennent ensemble, dans le même instant scénique, chacune réelle, aucune pleinement actuelle. Le plateau devient alors l'espace que Deleuze décrit : « l'ancien présent » et « l'actuel présent »¹⁰ ne se succèdent pas mais se réfléchissent mutuellement en même temps, chacun re-présentant l'autre sans s'y dissoudre. Ce glissement temporel est sensible dès le texte d'ouverture de JLM : une voix commence par évoquer un amour perdu, une mémoire personnelle contemporaine, sans référence explicite à Camus ni à Casarès. Puis elle glisse vers l'autobiographie de cette dernière, citée comme une découverte de lecture.

« Je perds ton visage.   a m'angoisse terriblement. Je suis obligée de revoir des photos de toi pour me rappeler. Penser à toi ne me fait plus rien, parfois une petite émotion de nostalgie, mais rien. Je regrette presque les semaines de souffrance. [...] Je perds ton visage. Je perds tes mains. J'oublie tes yeux, comment j'ai pu oublier tes yeux ? Ton regard surtout. Je perds ta voix, ta diction particulière. Je perds ton visage. Alors, je lis, je cherche, je fais des liens. Je t'appelle, je raccroche. Je lis "Résidente Privilégiée", l'autobiographie de Maria Casarès. »

Ce glissement du présent intime vers le passé historique constitue la signature temporelle de tout le spectacle, et son geste éthique : le spectateur entre par sa propre expérience avant d'accéder à celle des autres. Le spectateur ne sait pas exactement à quel moment il a quitté le présent pour entrer

¹⁰Ibid. p.109

dans la *Correspondance*. C'est cet instant indécidable, ce seuil sans bord net, que la virtualité temporelle produit.

II. Mettre en scène sans les épistoliers : une virtualité ontologique

II. 1. La scène comme espace d'adresse pur

La virtualité temporelle permet de penser la coexistence des temps. Elle ne dit pas encore comment traiter l'absence des épistoliers eux-mêmes. C'est là qu'intervient une deuxième dimension : la dimension ontologique. Le paradoxe central de la mise en scène épistolaire est le suivant : comment mettre en scène des figures dont on cite les mots sans prétendre les habiter, des auteurs qui sont aussi les protagonistes de leur propre correspondance, présents dans chaque lettre et pourtant irréductiblement absents du plateau ? Les lettres d'Albert Camus et Maria Casarès existent pourtant, publiées en 2017, bien après leur disparition. Cette absence ne constitue pas un manque à combler : elle est la condition même du travail. *JLM* n'essaie pas de ressusciter les épistoliers ni de les représenter comme des personnages : elle organise leur absence comme principe dramaturgique. D

Deux approches de la mise en scène épistolaire s'imposent d'emblée, que je souhaite explicitement écarter. La première, que l'on pourrait qualifier d'incarnation totale, consiste à confier les figures de Camus et Casarès à des interprètes chargés de les habiter pleinement : adopter leur psychologie, restituer leur univers, reconstituer la cohérence d'un monde disparu. C'est le parti pris de nombreux spectacles documentaires ou biographiques. Cette approche trahit structurellement la lettre : elle prétend combler ce que la lettre laisse ouvert, transforme la trace en monument, ferme ce que l'épistolaire maintient en suspens, et ce faisant, elle ment. Non pas intentionnellement, mais par construction. La deuxième approche : la lecture distanciée pure, le concert de lettres, les voix neutres qui ne simulent rien, échoue autrement. Elle respecte la lettre en tant que document mais abandonne ce qui la rend théâtralement opérante : la tension, le désir, la présence charnelle d'une parole adressée. Elle fait de la correspondance un objet d'archive, non un acte théâtral. Entre ces deux écueils, la virtualité ontologique n'est pas un compromis : c'est une position propre, avec ses exigences et sa rigueur. Elle repose sur un principe simple : ne pas combler l'absence, mais lui donner une forme qui la maintient active.

C'est ce que la notion deleuzienne de virtualité permet de penser : l'absence comme ce qui continue d'agir sans se fixer. La scène devient un espace d'adresse *pur*, au sens où l'adresse y est

maintenue sans que son destinataire soit présent. Les interprètes de JLM parlent vers quelqu'un qui n'est pas là, ne peut pas répondre, n'a jamais été là sur ce plateau. L'adresse est maintenue dans toute sa tension : le geste d'envoyer, sans la garantie d'une réception. Et c'est précisément cette tension qui rend le dispositif théâtralement opérant. Dans *Spectres de Marx*¹¹, J. Derrida propose le concept d'hantologie – néologisme formé sur le mot « ontologie » – pour désigner cette logique du spectre : ni présente ni absente, ni vivante ni morte, la figure spectrale ne se réduit pas à l'apparition du fantôme.

Elle désigne une structure de présence-absence qui déborde toute opposition binaire. Le spectre n'est pas quelqu'un qui revient, c'est une force qui continue d'agir sans jamais se donner pleinement à voir. Derrida précise : « Pour hanter tous les lieux à la fois, il ne faut pas seulement voir sans visière – il faut parler. Et entendre des voix. »¹² C'est exactement ce que font les interprètes de JLM : ils prêtent leur voix à ce qui ne peut plus parler, sans prétendre le ressusciter.

II.2. Porter la trace : l'hantologie comme principe de jeu

Qu'est-ce que cela change, dans le travail de l'interprète, de se situer du côté de la trace plutôt que de l'incarnation ? Incarner suppose une identification : entrer dans la psychologie d'un personnage, l'habiter, en adopter les gestes et les intentions. J. Derrida décrit la lettre comme « une trace dont la vie et la mort ne seraient elles-mêmes que des traces et des traces de traces »¹³ : ce que porte l'interprète n'est donc pas une vie à restituer ni une mort à commémorer, mais une trace qui renvoie à aucune présence originelle. Porter la trace, c'est accepter de n'être qu'un vecteur, un médium au sens spirite du terme, quelqu'un à travers qui quelque chose passe sans s'y fixer.

Si Derrida permet de penser ce que l'interprète porte, le théoricien américain des années 1970 Michael Kirby permet de nommer la façon dont elle le porte. Son analyse des degrés de jeu offre un vocabulaire technique pour décrire la posture que la logique de la trace exige : ni incarnation pleine, ni neutralité documentaire. Dans son article « On acting and not acting »¹⁴, il observe que « lorsque les matrices sont fortes, persistantes et se renforcent mutuellement, on voit un acteur, quelle que soit la banalité du comportement », à l'inverse, quand elles sont « faibles, intermittentes ou inexistantes,

¹¹Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, 1993

¹²Ibid. p.214

¹³Ibid. p.17

¹⁴Michael Kirby, « On acting and not-acting » dans *The Drama Review: TDR*, 1972, Vol. 16, No. 1, p. 3-15

on voit une personne, non un acteur »¹⁵.

Les interprètes de *JLM* ne construisent pas de matrices stables en ce sens, mais elles font davantage que les affaiblir : elles les rendent contradictoires et mouvantes.

La scène des trois Maria, analysée plus haut sous l'angle de la stratification temporelle, prend ici un autre sens : ces trois états coexistants constituent des « matrices » narratives contradictoires qui rendent l'incarnation totale structurellement impossible. Mais cette contradiction ne se limite pas à une scène : elle traverse l'ensemble du spectacle. Aucune interprète n'est assignée à une Maria fixe tout au long de la représentation : les figures circulent, se redistribuent, migrent d'un corps à l'autre. Ce que le spectateur perçoit n'est donc pas un personnage incarné par un comédien, mais une figure qui ne cesse de se déplacer entre les corps, sans jamais se fixer dans l'un d'eux. C'est cette instabilité des figures jamais fixées, toujours en circulation, qui constitue leur mode d'existence virtuel au sens deleuzien : pleinement réelles, jamais actualisées dans un corps unique.

Dans la pratique de JLM, cette logique traverse aussi la relation à la voix. Les interprètes ne cherchent pas à imiter la voix de Maria Casarès, cette voix de tragédienne que les enregistrements d'époque ont conservée. Elles lisent les lettres dans leur propre voix, mais avec une qualité d'écoute particulière, comme si quelque chose dans le texte les précédait et les orientait. Ce n'est pas leur voix qui porte le texte : c'est le texte qui traverse leur voix.

Nulle part cette logique n'est plus sensible que dans le mouvement 9, intitulé « La fin », où la présence spectrale devient soudainement absence brutale. Cette scène fait irruption après une séquence rythmique presque ritualisée, où les cinq interprètes égrènent le programme de représentations des *Justes* :

« Coquelicot : Demain matin, je vais répéter Les Justes d'Albert Camus. / Lilas : Demain soir, je vais jouer Les Justes d'Albert Camus. / Bleuet : Vendredi soir, je jouerai Les Justes d'Albert Camus. / Rose : Samedi, à 10 heures du matin, nous répétons Les Justes d'Albert Camus. Samedi soir, nous jouerons Les Justes d'Albert Camus. »

Puis vient la rupture : « Albert est mort, dit Micheline. Et Angèle disparut. » La mort d'Albert Camus apparaît non comme une fin narrative programmée, mais comme un choc thématique, un saut

¹⁵Ibid. p.5 Traduction personnelle.

Les « matrices » désignent l'ensemble des signes qui construisent un personnage de fiction sur scène : costume, nom, comportement codé, situation narrative.

brutal qui fracture le continuum historique. L'absence de Camus n'est pas comblée par son évocation : elle est rendue plus présente encore par le vide soudain qu'elle ouvre. Mais ce mouvement opère une seconde hantise, plus profonde : la scène met en abyme le récit lui-même. Ce que l'interprète dit, c'est Maria Casarès racontant la mort d'Albert. Son récit tel qu'elle l'a consigné dans son autobiographie, avec les résonances d'autres comédiennes qui l'ont porté avant elle. Raconter fait revivre. Le traumatisme ne se commémore pas : il se rejoue, en boucle, chaque fois que la parole le reprend. C'est peut-être là la forme la plus exacte de l'hantologie au plateau : non pas le fantôme qui apparaît, mais le récit qui ne finit pas de revenir.

III. L'aporie du plateau : quand Deleuze et Derrida tirent en sens contraires

III.1. La présence physique comme limite de la spectralité

Les deux dimensions de la virtualité dégagées jusqu'ici semblent d'abord se compléter. Sur le plateau pourtant, elles tirent dans des directions divergentes. La virtualité temporelle deleuzienne opère par densification : elle invite à faire coexister des strates hétérogènes, à laisser le passé presser sur le présent sans se résorber en lui. La virtualité ontologique derridienne opère par résistance à la clôture : elle maintient l'écart constitutif de la trace, l'impossibilité pour le spectre d'advenir pleinement. L'une accumule, l'autre creuse. Ce que l'acteur risque de satisfaire en Deleuze – faire tenir ensemble plusieurs temps dans un même corps –, il le trahit en Derrida: donner chair au spectre, c'est déjà refermer l'absence que la lettre maintenait ouverte. C'est le même corps qui doit tenir les deux exigences simultanément. Lorsqu'une interprète porte sur le plateau la parole d'une lettre datée de 1944, l'intensité affective du texte appelle une implication incarnée ; la logique spectrale, elle, exige de préserver l'irréductible distance qui sépare la présence de ce qui n'est plus.

Pour demeurer du côté de la trace, au sens derridien du terme, l'interprète est amenée à suspendre toute tentation d'incarnation pleine. Ce principe se heurte cependant à une limite que la pratique rend irréductible : le plateau est un espace de présence physique. L'interprète a un corps, un souffle, une tension musculaire. Elle ne peut pas disparaître derrière le texte, sa présence contamine la trace qu'elle cherche à porter. Et si elle s'efface trop, c'est la lettre elle-même qui perd sa charge, son adresse, sa force d'agir. C'est là l'aporie : trace et présence se contaminent mutuellement sans que l'une puisse jamais rester pure. Cette aporie ne se résout pas, elle se négocie. Ce que la pratique

révèle, c'est qu'il existe un état du corps antérieur à tout signe construit : déjà chargé, déjà orienté, sans encore formuler. C'est ce qu'Eugenio Barba nomme l'énergie pré-expressive¹⁶. On peut y lire une piste deleuzienne : non une synthèse de l'aporie, mais un espace où la virtualité n'est pas encore forcée de choisir entre trace et incarnation.

III. 2. La scène de 1944 : éprouver l'aporie

Cette scène est celle où l'aporie s'est imposée dans toute sa concrétude. Bleuet dit les premières lettres d'Albert à Maria, juste avant leur séparation de septembre 1944. Dans la mise en scène, Rose entre dans l'espace « Maria », ouvre un livre, un morceau de piano commence. Pendant que Bleuet lit les lettres d'Albert, le spectateur voit Rose s'occuper, se préparer. Lilas fait le va-et-vient entre elles, facteur d'un échange qui ne se dit pas autrement. Orchidée, elle, regarde : non pas comme une spectatrice neutre, mais comme quelqu'un qui reconnaît. Comme si c'était sa propre histoire qu'on reconstituait devant elle. Pendant ce moment, Bleuet dit :

« Albert Camus, juin 1944, seize heures. Ma petite Maria, j'espérais te rencontrer maintenant en téléphonant chez toi. Mais je n'ai même pas ce temps. Alors, entre deux rendez-vous, je t'envoie ce mot. Il ne signifie rien, naturellement. Mais je suppose que tu le trouveras en rentrant ce soir et qu'alors tu penseras à moi. Je suis fatigué, j'ai besoin de toi. »

Puis, plus loin, elle exprime une parole traversée par le manque, l'urgence, une impatience charnelle :

« 1^{er} juillet 1944. Ma petite Maria, mon espoir est que tu vas venir. Écris-moi beaucoup et souvent, ne me laisse pas seul. Je t'attendrai aussi longtemps qu'il le faudra, mais j'ai en même temps dans le sang une impatience qui me fait mal, une envie de tout brûler et de tout dévorer ; c'est mon amour pour toi. »

Dès les premières séances de travail, l'aporie s'est imposée concrètement : cette intensité affective semblait appeler une implication sensible de l'interprète, mais une incarnation trop affirmée aurait fait de Bleuet un Albert Camus de substitution, effaçant la médiation propre à l'écriture épistolaire et la distance qui sépare l'auteur de son destinataire. La première réponse à cette aporie a été une décision de mise en scène : confier la parole d'Albert Camus à une interprète féminine. En

¹⁶Eugenio Barba. *Le canoë de papier, Traité d'Anthropologie Théâtrale*. L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur ». 1993. p.30

introduisant une discontinuité visible entre le corps présent sur scène et la figure historique évoquée par les lettres, ce choix rend difficile toute lecture mimétique du dispositif. La figure scénique ne prétend pas être Camus : elle joue à lui ressembler. À partir de photographies de l'écrivain, elle emprunte certaines postures, certains regards, certaines manières de se tenir, sans jamais chercher à produire l'illusion d'une identité retrouvée. Son corps devient le lieu d'un mouvement paradoxal : suffisamment proche pour rendre sensible l'urgence et le désir contenus dans les lettres, suffisamment distant pour que subsiste l'écart entre l'interprète contemporaine et la figure historique qu'elle convoque.

C'est précisément cet entre-deux que permet de nommer Michael Kirby dans « On Acting and Not-Acting ». En proposant un continuum de modes de jeu allant de la simple présence scénique à la composition complète d'un personnage, il remet en question l'opposition binaire entre incarnation et neutralité. Les interprètes de JLM se situent dans ce qu'il nomme la « représentation non matricée » : une forme de présence où des affects et des significations sont transmis sans être intégrés à une construction fictionnelle incarnée. Le temps du passé ne se trouve ni refermé dans une reconstitution historique ni dissous dans une présence purement documentaire, il demeure actif sous forme de virtualité. Toutefois, cette position intermédiaire ne suffit pas à dissiper entièrement la tension.

La représentation non matricée est une piste pratique, pas une résolution : comment transmettre une parole sans l'incarner totalement ? Comment préserver la trace sans assécher la présence ? Or, au fil du travail, une autre hypothèse s'est imposée. Et si l'aporie ne provenait pas d'un mauvais dosage entre distance et implication, mais du fait même que nous cherchions à la résoudre à l'échelle d'un seul corps ? La question cessait alors d'être celle du mode de jeu de Bleuet pour devenir celle de l'organisation du plateau lui-même.

III.3. La trace comme état distribué

Cette reformulation s'est imposée à partir d'un constat pratique, issu des premières phases de création. Dans une version antérieure du dispositif, deux interprètes seulement portaient la scène de 1944 : Rose incarnant Maria Casarès, Bleuet portant la voix d'Albert Camus. La distribution était lisible, l'adresse claire, et c'est précisément ce qui posait problème. La lisibilité du dispositif refermait ce que je souhaitais maintenir ouvert : on ne voyait plus le décalage entre les figures scéniques et les épistoliers, mais deux personnages en train de se faire face. Le premier degré prenait le dessus. La

correspondance cessait d'errer pour devenir dialogue. L'incarnation, même partielle, absorbait la trace. C'est en introduisant d'autres présences autour de Rose que quelque chose s'est déplacé : il ne s'agissait pas de doubler la figure de Maria, mais de l'accompagner sans la fixer. Un personnage de « facteur », circulant entre les deux, apportait une mise à distance complémentaire : ni dedans ni dehors, ni épistolier ni spectateur, il rendait visible la médiation elle-même, le circuit de la lettre plutôt que son contenu. La charge n'était plus concentrée dans un seul corps : elle se distribuait, circulait, et dans cette circulation, retrouvait quelque chose de sa nature épistolaire : une parole en transit, jamais tout à fait fixée.

La virtualité ontologique de la lettre est un état qui n'existe que distribué entre les interprètes, dans l'écart entre les présences, dans la circulation des figures sans qu'aucune ne les fixe. La trace n'est pas quelque chose qu'on porte : c'est quelque chose qui circule. Chez Jacques Derrida, le spectre ne hante pas un corps, il hante un espace. Sur le plateau, la figure de Camus ne peut donc pas reposer que sur l'interprète qui prononce ses mots. Elle existe dans l'écart entre Bleuet qui parle et Orchidée qui reconnaît, entre Lilas qui circule sans se constituer en personnage, entre le corps qui dit et les corps qui portent sans dire. C'est cette découverte qui a orienté toute la réflexion menée dans le cadre du stage-laboratoire « L'intime documenté : dire ce qui reste ». La virtualité performative n'apparaît pas comme une troisième théorie destinée à réconcilier Deleuze et Derrida. Elle désigne une pratique qui habite leur tension sans prétendre la résoudre. L'aporie est devenue habitable. Si la trace ne se porte pas seule mais circule entre les présences, alors le dispositif de recherche devait lui-même être construit sur cette logique : non pas un travail sur l'interprète isolé cherchant le bon rapport à l'intime, mais une exploration collective des conditions dans lesquelles une parole intime peut apparaître, se transmettre et circuler sans se fixer.

IV. Jouer l'intime : virtualité performative

IV.1 Dispositif et conditions : organiser l'émergence de l'intime

La création de JLM s'est appuyée sur plusieurs stages-laboratoires et résidence de création durant les trois années de recherche. Parmi tout cela, un stage de cinq jours, à raison de quatre heures par jour, réunissant un groupe mixte composé des comédiens du spectacle et de quatre autres comédiens. Le choix de travailler exclusivement avec des comédiens professionnels n'est pas indifférent. Se laisser regarder sans composer, rester dans un état de signes non ordonnés sans fuir

vers la forme suppose une familiarité suffisante avec l'exposition scénique. C'est précisément la technique accumulée, et la confiance qu'elle dépose dans le corps, qui rend possible ce lâcher-prise : non pas l'abandon de la maîtrise, mais la liberté qu'elle autorise. Plus la technique est intériorisée, moins elle a besoin de se montrer, et c'est dans cet espace qu'une expression non organisée peut apparaître. L'invitation faite aux participants était la suivante : apporter un fragment de leur propre histoire intime, matérialisé dans un document personnel. Ce document pouvait être une lettre, une photographie, un SMS, le choix leur appartenait entièrement. Ce document n'était pas un prétexte ni un point de départ anecdotique : il constituait un point d'appui dramaturgique, destiné à mettre en regard certains aspects de la relation Camus/Casarès depuis une expérience vécue.

Le fil conducteur thématique était celui de la « zone grise » : ces espaces ambigus où consentement, pouvoir, désir et silence se mêlent de manière complexe. L'hypothèse était que traverser ces zones par le sensible, depuis sa propre histoire, permettrait de renouveler le regard sur la correspondance et de créer un espace d'empathie et d'écoute intime, non pas en exposant l'intime comme contenu biographique, mais en expérimentant ses conditions d'apparition dans l'espace scénique. Ce choix du document intime n'est pas sans lien avec la question théorique posée dans la section précédente. Si la virtualité ontologique de la lettre n'existe que distribuée entre les corps et dans la circulation des présences, alors le travail sur l'intime ne peut pas non plus reposer sur une seule subjectivité exposée. Le document personnel apporté par chaque participant n'est pas une confession : c'est un opérateur de mise en relation. Il crée les conditions d'une présence qui ne s'épuise pas dans ce qu'elle dit, mais qui agit dans l'écart entre ce qu'elle porte et ce qu'elle laisse circuler. La première séance a commencé par un tour de parole simple : « Que vous évoque l'intime ? ». Les réponses ont immédiatement dessiné la complexité du terrain, à travers trois orientations distinctes : l'intime comme rapport au lien et à l'énergie partagée, l'intime comme espace d'exclusivité subjective, c'est à dire ce qui appartient à soi sans nécessairement se partager, et l'intime comme territoire de confiance, défini par l'absence de jugement et de masque.

Ces définitions hétérogènes n'appelaient pas de synthèse : elles posaient d'emblée la multiplicité irréductible de l'intime comme point de départ du travail. Dès ce premier jour, une hypothèse de travail a été formulée : l'intime renverrait à ce qui est « le plus dedans », c'est-à-dire à une zone d'expérience qui résiste structurellement à la mise en visibilité. Cette résistance n'est pas un obstacle à contourner, c'est la matière même du travail. Car performer cette intimité implique un paradoxe que les participants ont été invités à habiter plutôt qu'à résoudre : l'accès du public à

l'intime le met en lumière et le détruit du même coup. Ce postulat fondateur a orienté l'ensemble des cinq jours : non pas résoudre la tension entre dévoilement et retenue, mais apprendre à la rendre productive dans le jeu. Car le stage ne portait pas seulement sur l'intime comme objet de réflexion ; il s'agissait avant tout d'un laboratoire de pratique théâtrale. La question devenait alors la suivante : comment faire apparaître quelque chose d'intime sur scène sans le réduire à une confession, à un témoignage brut ou à la composition d'un personnage ? Comment un acteur peut-il construire et partager un récit intime sans perdre ce qui, en lui, résiste à l'exposition ? Pour répondre à ces questions, différents exercices ont été élaborés au cours du stage. Leur mise en perspective a progressivement conduit à l'élaboration d'une grille d'analyse des degrés de construction d'un récit intime dans l'espace scénique.

IV.2 Du jeu à l'intime : élaboration d'une grille performative

Le modèle proposé par Michael Kirby dans « On Acting and Not-Acting » a constitué un point de départ précieux pour cette réflexion. Toutefois, la pratique a progressivement montré que notre recherche ne répondait pas tout à fait à la même problématique. Là où l'auteur s'intéresse aux différents degrés de construction du jeu, le travail mené durant le stage portait davantage sur les modalités d'émergence d'une parole intime dans l'espace scénique. La grille élaborée au cours du stage ne s'organise donc pas principalement entre jeu et non-jeu, mais selon différents degrés de construction, d'extériorisation et de partage d'un contenu intime. Elle comporte six degrés, numérotés de 0 à 5. Le degré 0 constitue le principal point d'écart avec le modèle de M. Kirby. En effet, il ne correspond pas à une présence neutre, mais à une intériorité exposée. L'interprète regarde le public tout en demeurant habité par une pensée, un souvenir ou une émotion intime qu'il ne verbalise pas. Rien n'est exprimé explicitement, mais quelque-chose est déjà là, présent et actif. Le *dedans* est saturé ; le *dehors* demeure presque immobile.

Dans la perspective du théoricien américain, une telle situation pourrait être rapprochée du « not-acting », puisqu'aucun personnage n'est construit. Pourtant, l'expérience du plateau invite à les distinguer. Si la notion d'énergie pré-expressive constitue un point d'appui indispensable, le degré 0 tel qu'il émerge du stage-laboratoire s'en distingue sur un point décisif. Chez Eugenio Barba, l'énergie pré-expressive précède l'expression : elle en est la condition, le seuil antérieur à tout signe.

Le degré 0 décrit au contraire un état où les signes sont déjà là (regard, posture, tonus, souffle)

perceptibles comme tels par le spectateur, mais que rien n'a encore ordonné en expression intentionnelle. Ce n'est pas un corps en attente : c'est un corps saturé de signes non encore composés. Ce n'est donc pas l'absence de jeu : c'est le jeu avant sa mise en forme. C'est précisément ce déplacement qui a conduit à élaborer une grille spécifique au stage.

Le degré 1 laisse filtrer quelque chose sans le formuler : une impulsion, une hésitation dans la voix ou le geste, l'ossature émotionnelle d'une adresse qui n'ose pas encore s'imposer.

Le degré 2 affirme quelque-chose mais sans clarté totale : l'intention est plus lisible, mais la forme reste ouverte, ce qui maintient l'attention du spectateur en éveil.

Le degré 3 travaille la prosodie : variation des rythmes, silences construits, gestes qui commencent à ne plus être accidentels mais ne sont pas encore entièrement assumés.

Le degré 4 assume la forme : discours construit, registre établi, rapport au public explicite. Il contient cependant un risque précis : le contrôle peut refermer ce que les degrés inférieurs laissaient ouvert.

Le degré 5 est le jeu pleinement composé, tout *matricé* ; l'intime d'origine est devenu matériau dramatique à part entière : il a quitté le registre du vécu pour entrer dans celui de la représentation.

Ce que cette grille révèle, c'est que l'intime scénique ne progresse pas nécessairement vers les degrés supérieurs. Un degré 1 déclaré peut produire une présence plus saisissante qu'un degré 4 pleinement assumé, précisément parce que la forme n'a pas encore fermé ce qu'elle porte. Plusieurs exercices menés durant le stage ont permis d'observer ce phénomène. L'un d'eux reposait sur un protocole simple : chaque participant recevait individuellement une question inscrite sur un papier. Le dispositif est simple : je prononce le prénom d'un participant, qui lit alors la question et répond sans temps de préparation. Pendant l'exercice, j'arrête une participante qui s'était située au degré 1. Elle dit à voix basse : « Ça m'a fait bizarre, j'ai éprouvé de la honte en fait. C'est normal ? » La honte verbalisée sans mise en scène, le « c'est normal ? » qui ne cherche ni à conclure ni à convaincre, sont précisément les marques d'une parole qui n'a pas encore été entièrement mise en forme. Quelque chose de l'expérience affleure, mais demeure encore au seuil de son élaboration. C'est précisément cette incomplétude qui produisait son efficacité scénique.

Cette logique n'est pas restée cantonnée au laboratoire. Elle se retrouve dans certains moments de *J'attends le miracle toujours renouvelé de ta présence*, et plus particulièrement dans le mouvement 8, intitulé « Le Désir », qui offre l'exemple le plus précis de ce que le degré 0 produit en représentation.

Dans ce mouvement, Bleuet est sous une bâche. Orchidée lit au micro, sur une bande son, trois lettres érotiques de la correspondance. Bleuet bouge sous la bâche pendant tout le texte. Le spectateur n'en voit que les formes, n'en entend que le souffle qu'à travers le dispositif sonore. À la fin de la lecture des lettres, essoufflée, Bleuet sort de la bâche et regarde le public. Elle ne dit rien. Elle regarde le public : c'est le degré 0. C'est une intériorité saturée : le corps vient de traverser quelque chose d'intense, le spectateur le sait parce qu'il l'a entendu, il l'a vu, et ce *dedans* tenu, non verbalisé, remplit l'espace tout autrement que n'importe quelle parole. La particularité de ce moment est que le degré 0 n'arrive pas dans un vide contextuel : il arrive après. Le spectateur porte avec lui ce qu'il a entendu sous la bâche. Ce contexte partagé transforme la nature du regard : c'est un regard chargé posé sur un corps chargé, et aucun des deux ne parle.

IV.3. L'inaccompli comme condition de la virtualité performative

L'un des enseignements majeurs du stage a concerné les conditions d'apparition de l'intime dans l'espace scénique. Les exercices ont progressivement fait émerger une hypothèse récurrente : les moments de plus grande présence ne correspondaient pas aux paroles les plus construites ni aux récits les plus maîtrisés, mais à des formes demeurant incomplètes, traversées par une part d'indétermination. Ce constat a conduit à déplacer la question de la vulnérabilité vers celle de l'inachèvement. Plusieurs exercices ont contribué à faire émerger cette hypothèse. L'exercice de « l'enveloppe », proposé en Jour 2, demandait aux participants de présenter le contexte d'un document intime sans en révéler le contenu. Cet exercice a montré que la qualité de présence dépendait moins de ce qui était raconté que du rapport entretenu avec le document lui-même. L'intime semblait apparaître davantage dans ce qui demeurait retenu que dans ce qui était effectivement dévoilé.

L'exercice du « fantôme » prolongeait cette recherche. Le document personnel était lu ou décrit devant le groupe. Pendant cette lecture, un autre participant entraînait sur le plateau sans préparation préalable et se mettait en relation avec ce qui était entendu, sans recours à la parole. Il ne s'agissait ni d'illustrer le document ni d'incarner la personne évoquée, mais de laisser émerger une présence à partir de ce que le document activait dans l'instant. Cette présence pouvait prendre la forme d'un regard, d'un déplacement, d'un geste, d'une interaction ou d'une simple coexistence silencieuse.

À l'issue de la lecture, aucun protocole de clôture n'était prévu : un temps de silence demeurait

ouvert afin de laisser advenir – ou non – une rencontre, un contact, un mouvement. Le dispositif reposait ainsi sur la confiance accordée à ce qui pouvait surgir sans avoir été anticipé. En ce sens, « le fantôme » pouvait être pensé comme un opérateur de virtualité. Le document n’y apparaissait plus comme une trace close sur elle-même mais comme un ensemble de possibles encore actifs, susceptibles de s’actualiser différemment à chaque occurrence. La présence improvisée ne cherchait pas à révéler un sens caché de l’archive ; elle explorait plutôt le champ de relations virtuelles que celle-ci ouvrait entre les interprètes, le document et les spectateurs.

L’exercice du « fantôme » a confirmé une intuition qui traversait déjà les exercices précédents : l’intime semble apparaître moins dans ce qui est dévoilé que dans ce qui demeure en suspens. Le participant en position de lecture a été traversé par une émotion qu’il n’anticipait pas, tandis que celui en contrepoint silencieux témoignait d’une imprégnation qui rendait toute proximité physique difficile. Ce que le groupe a observé est devenu une hypothèse de travail centrale : l’intime paraît précisément dans les moments où l’interprète ne cherche pas à le montrer. Ces observations ne remettaient pas seulement en question la manière de raconter un souvenir ; elles interrogeaient également les liens entre émotion, présence et jeu : « le jeu existe aussi en termes émotionnels plutôt que strictement physiques »¹⁷, et c’est parfois « l’utilisation et la projection de l’émotion »¹⁸ seule qui distingue le jeu du non-jeu. Mais ma grille permet de préciser : cette émotion non saturée dont parle Michael Kirby correspond aux degrés 0, 1 et 2 : les degrés où la forme n’a pas encore domestiqué ce qu’elle porte.

La vulnérabilité ne désigne donc plus une exposition de soi, mais une exposition de l’inachèvement comme condition de possibilité du jeu. Et paradoxalement, c’est celle-ci qui produit les moments de plus grande présence scénique : les instants où quelque-chose traverse l’espace entre le plateau et la salle sans passer par la médiation d’un contenu clairement formulé. Cette logique de l’inaccompli ne s’est pas limitée au laboratoire. Elle a progressivement trouvé une traduction dans l’écriture même de JLM. Juste après le mouvement « Le désir », une interprète s’extrait soudainement du fil narratif pour livrer une anecdote personnelle, non écrite et non anticipée textuellement. Ce basculement ne relève ni de l’aparté ni d’un changement de registre explicitement signalé : il s’inscrit dans un code scénique implicite, activé par un signal sonore discret.

¹⁷Notre traduction.

Dans « On Acting and non-acting » : « Acting also exists in emotional rather than strictly physical term » p.6

¹⁸Ibid. « It may be merely the "use" and projection of emotion that distinguishes acting from not-acting » p.7

Ce dispositif repose sur un paradoxe productif : une parole intime, apparemment fragile et contingente, est rendue possible par un cadre strictement construit. Loin d’opposer structure et improvisation, le stage-laboratoire, comme JLM, organisent les conditions d’émergence d’une virtualité de l’inaccompli. La parole qui surgit n’est ni totalement écrite ni totalement improvisée, ni entièrement fictionnelle ni entièrement biographique. Elle circule dans un entre-deux qui rend son statut difficile à stabiliser. Lors d’une présentation publique en janvier 2026, elle livre ce fragment improvisé :

« Il m’a jamais caché qu’il était marié, je le savais dès le départ. Je sais pas si je m’en fichais, mais on est tombés tellement fort amoureux, en un instant, que ça devenait... anecdotique. Enfin... c’est pas que je m’en fichais, mais c’était pas important... c’était là, quoi, en arrière-plan. »

Ce qui agit ici n’est pas le contenu de l’anecdote, mais son mode d’apparition. Les hésitations, les reprises, le refus de conclure ne parasitent pas la parole : ils en sont la matière. La virtualité de l’inaccompli ne désigne pas une forme inachevée qui attendrait sa résolution. Elle désigne cet état où quelque chose circule sans se fixer, traverse sans se déposer. Parce qu’il provient du laboratoire plutôt que d’un texte préalablement écrit, ce fragment conserve la trace de son émergence. La parole n’y apparaît pas comme une forme achevée, mais comme un processus encore en cours, et c’est précisément cette instabilité qui la rend scéniquement vivante. M. Kirby a décrit avec précision cet espace de l’indécidable dans sa réflexion sur les cas limites du continuum : « dans de tels cas, la catégorisation peut ne pas être aisée. Certains diraient peut-être que c’est sans importance – mais ce sont précisément ces cas limites qui peuvent m’éclairer sur la théorie du jeu et sur la nature de cet art. »¹⁹ C’est dans ce même espace de frontière que JLM opère : non pas pour résoudre l’ambiguïté entre jeu et non-jeu, mais pour en faire le ressort même de la présence scénique.

Conclusion

Le virtuel, dans le triple sens que cette recherche a mobilisé, n’est pas un procédé dramaturgique parmi d’autres. Temporelle, ontologique, performative : ces trois dimensions ne sont pas trois théories juxtaposées. Elles désignent trois manières dont la lettre résiste à la clôture. La lettre n’existe jamais comme présence pleine ; elle survit dans l’écart qui la sépare de son destinataire. La

¹⁹Ibid. p.2

scène ne répare pas cet écart : elle lui donne une forme. Le travail de l'interprète ne consiste alors ni à incarner pleinement ni à s'effacer, mais à maintenir ouvertes les potentialités d'une parole qui ne lui appartient pas tout à fait. Ce déplacement conduit à une conséquence qui dépasse le seul cadre de l'adaptation épistolaire. Les moments les plus intenses observés au cours du stage-laboratoire décrit ne sont pas apparus lorsque le sens était stabilisé ou lorsque l'intime était pleinement dévoilé. Ils surgissaient au contraire lorsque quelque chose demeurait en suspens, lorsque la forme n'avait pas encore refermé ce qu'elle portait.

C'est peut-être là que réside la puissance singulière du théâtre. Non pas rendre présent ce qui est absent. Non pas révéler ce qui est caché. Mais créer les conditions dans lesquelles quelque chose peut continuer à circuler sans se fixer. Un théâtre de la trace ne cherche pas à résoudre les absences qui le fondent. Il les rend habitables. Ce travail a commencé par la projection d'une histoire personnelle sur une correspondance qui en offrait le cadre sans la nommer. La recherche n'a pas dissipé cette projection ; elle l'a transformée. Le théâtre de la trace n'efface pas ce qu'on y apporte. Il le déplace. Ce déplacement n'est pas seulement une expérience esthétique : il engage une responsabilité. L'éthique ici est la conséquence d'un choix esthétique. Une lettre intime est une parole adressée à quelqu'un de précis, dans un contexte précis, avec une vulnérabilité précise. La mettre en scène sans respecter cette structure d'adresse – en la refermant dans une incarnation qui prétend en livrer le sens, ou en la neutralisant dans une lecture qui en évacue le sensible serait trahir ce qu'elle est dans son essence. Pas moralement, mais structurellement. La virtualité n'est pas un choix parmi d'autres parce qu'elle est la seule approche qui laisse la lettre être ce qu'elle est : une parole qui n'appartient à personne, qui n'est jamais arrivée tout à fait à destination, qui continue d'agir dans le temps.

Bibliographie

Ouvrages littéraires :

CAMUS Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951

CAMUS Albert et Casarès Maria, *Correspondance (1944-1959)*, Paris, Gallimard, 2017

CASARES Maria, *Résidente privilégiée*, Paris, Fayard, 1980

Ouvrages scientifiques :

BARBA Eugenio, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, L'Entretemps, coll. « Les voies de l'acteur », 1993

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1993

DERRIDA Jacques, *La Carte Postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993

Articles scientifiques :

FERREYROLLES Gérard, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, n° 71, 2010, p. 3-22.

KIRBY Michael, « On Acting and Not-Acting », *The Drama Review*, vol. 16, n° 1, 1972, p. 3-19.