

## Mémoire de Recherche - Création

### Master 2



## La place et le rôle de la fiction dans une adaptation scénique de *De sang froid* de Truman Capote

SCHULTZ-MOSZKOWSKI Anita

Sous la direction de Renaud Bret-Vitoz  
Mention Arts de la scène et du spectacle vivant  
Parcours Écriture dramatique et Création scénique  
Année 2017/2018

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b> .....	p. 3
---------------------------	------

## **I/ Théâtre et prison : la place de l'imaginaire**

a) Description du projet formel.....	p. 7
b) Points communs entre théâtre et prison.....	p. 9
c) Les scènes mentales: activation de l'imaginaire.....	p. 11
d) À chaque espace son échelle.....	p.13
e) Le traitement de l'espace scénique et dramatique.....	p. 15
f) La représentation du temps sur scène.....	p. 16

## **II/ Adapter un roman-vérité**

a) Le fait divers comme point de départ.....	p. 20
b) L'ambition d'une fidélité absolue : un projet impossible.....	p. 22
c) Une ambition à nuancer.....	p. 23
d) L'aménagement des faits.....	p. 24
e) De la photographie au positionnement idéologique.....	p. 26
f) Un spectacle de fiction.....	p. 30
g) Pourquoi la fiction théâtrale pour raconter cette histoire?.....	p. 31

## **III/ Le rôle de la fiction**

a) La fiction : définitions, fonctions, utilisations.....	p. 35
b) La théâtralité comme mise en évidence de la fiction.....	p. 38
c) Les procédés cinématographiques comme soutien de la fiction.....	p.41
d) La folie représentée.....	p. 47

<b>Conclusion</b> .....	p. 52
-------------------------	-------

Note d'intention.....	p. 57
-----------------------	-------

Remerciements.....	p. 60
--------------------	-------

<i>Têtes sans nuage, souliers sans terre</i> .....	p. 62
--	-------

## Introduction

L'année passée, j'ai travaillé sur l'adaptation scénique du célèbre roman-vérité de Truman Capote, *De sang froid* (1965), basé sur le meurtre d'une famille de fermiers du Kansas en 1959. L'auteur a pris ce fait divers comme point de départ de son enquête, pour laquelle il s'est rendu sur les lieux du crime, a rencontré la population locale, les policiers chargés de l'enquête, puis les meurtriers ainsi que toutes les personnes ayant connu les victimes et les meurtriers. Le roman, divisé en quatre parties, s'étend du jour précédant le meurtre jusqu'à l'exécution des tueurs, soit sur une période de plus de cinq ans. La première partie, intitulée « Les derniers à les avoir vus en vie » s'intéresse à la dernière journée des victimes, racontée parallèlement au trajet des tueurs jusqu'au lieu du crime. La deuxième partie, désignée par « Personnes inconnues », s'attache à raconter la fuite des meurtriers ainsi que l'enquête dont le meurtre fait l'objet et « Réponses », en troisième partie, détaille les événements qui ont mené ensuite à l'arrestation de Dick Hickock et de Perry Smith, puis leurs premiers interrogatoires et les premières explications quant à leur acte. Le roman s'achève sur une quatrième partie intitulée « Le coin », qui s'arrête sur le procès des deux hommes, sur leurs nombreuses années d'incarcération, sur leur exécution maintes fois reportée, mais qui finit tout de même par arriver, le 14 avril 1965, soit cinq ans et demi après les faits. D'abord publié sous forme de feuilletons dans le *New-Yorker*, le roman eut un énorme retentissement dans le monde littéraire mais également parmi un lectorat très varié, qui se passionna pour ce portrait tout en nuance de deux hommes que les journaux de l'époque décrivaient comme des monstres sans cœur. Capote avait noué, en cinq ans de rencontres régulières, d'entretiens et d'échanges avec les deux prisonniers, une relation très forte avec eux, qui s'apparentait fortement à de l'amitié sur certains aspects.

Lorsque j'ai découvert ce roman à quinze ans, j'ai été frappée par la force des mots de Capote, par leur sens et ce qu'ils taisaient. En effet, *De sang froid* est ponctué par des ellipses qui donnent son rythme si particulier au livre et créent une tension parfaitement maîtrisée, que l'on doit sans nul doute à l'origine feuilletonesque du roman. En alternant les passages sur les tueurs et ceux sur les victimes ou, plus tard, sur l'enquête, Capote réussit à construire un récit dont chaque petit extrait participe à une progression lente mais inéluctable vers les deux meurtres désignés par le titre : celui des Clutters, puis, des années plus tard, celui de Dick et Perry par l'État.

Ce montage parallèle repose bien souvent sur une résonance thématique qui lie les deux passages successifs, comme c'est le cas au tout début du roman, quand le premier passage se termine sur un bref portrait de Mr. Clutter qui « ne buvait jamais de café ni de thé » et que le deuxième passage

enchaine directement sur « Comme Mr. Clutter, le jeune homme qui prenait son petit déjeuner [...] ne buvait jamais de café<sup>1</sup>. ». Un peu plus loin, la tendance est confirmée quand, après qu'il a révisé sa voiture avec Perry, « Dick [...] s'assura qu'ils avaient fait un travail minutieux » et que le roman reprend sur « Nancy et sa protégée Jolene Katz étaient également satisfaites du travail de la matinée<sup>2</sup> ». En liant ainsi les séquences Clutter et Dick/Perry, Capote établit une relation qui s'étend au-delà du rapport victime / tueurs, et qui annonce entre les lignes, la conclusion tragique du roman : « Les Clutter n'y étaient pour rien. Ils n[ont] jamais fait de mal. Peut-être simplement que les Clutter étaient ceux qui devaient payer pour les autres<sup>3</sup> », pour tous ceux qui ont fait du mal à Dick et Perry tout au long de leur courte vie.

J'ai donc commencé à écrire une adaptation scénique de ce roman en décidant très vite que le spectacle aurait pour unique décor les cellules de prison, avec lesquelles alterneraient des séquences oniriques, illustrant les fantasmes et souvenirs des deux prisonniers. Je souhaitais dans un premier temps que le spectacle soit musical, à travers le personnage de Perry qui se serait exprimé le plus souvent en chansons, et qu'il contienne du théâtre d'objets, amené par le personnage de Dick, que sa personnalité *manipulatrice* et *joueuse* amène à ce type d'expression. La pièce ne comportait que deux personnages incarnés mais donnait au public le rôle de l'auteur, à qui Dick et Perry s'adressaient régulièrement. Si la figure de l'écrivain n'était qu'évoquée, elle restait malgré tout présente tout au long du spectacle, en tant qu'elle justifiait les récits des deux prisonniers et était à l'origine de leurs confessions. Aujourd'hui, le projet a bien changé, tout en conservant sa trame initiale, à savoir, raconter l'histoire de deux hommes issus de milieux défavorisés, revenant sur leur parcours, leurs projets, leurs rêves et leurs fantasmes, dans le décor de leur cellule où ils sont enfermés, ainsi que dans des scènes mentales qui les emmènent pour de courtes durées hors des murs de la prison. Ce projet, finalement intitulé *Têtes sans nuage, souliers sans terre*, n'a pas pour ambition d'être une adaptation exhaustive du roman de Capote, c'est pourquoi j'ai choisi un certain nombre d'épisodes qu'il me tenait à cœur de raconter tout en ayant inévitablement fait l'impasse sur quantité d'autres. Le but premier de cette création était de raconter une histoire et de faire vivre des personnages aux multiples facettes tout en liant leur histoire personnelle à celle d'une Amérique appauvrie et désillusionnée.

---

<sup>1</sup> **Capote Truman**, *De Sang froid* (1965), Paris, ed. Gallimard, coll. Folio, 1966, trad. Raymond Girard, p. 30

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 45

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 430

Le travail théorique sur lequel je me suis penchée l'an passé consistait en une recherche sur la notion de « cinématographicité », à savoir le caractère cinématographique de la pièce théâtrale que j'écrivais. Intitulé « *Une adaptation théâtrale sous influence cinématographique* », le mémoire abordait dans un premier temps, le travail de l'adaptation d'un roman à l'écriture cinématographique, puis, dans un second temps, l'influence du film noir sur l'esthétique générale du spectacle et finissait sur un chapitre consacré aux notions d'espace réel et d'espace imaginaire en m'appuyant sur des exemples de mises en scène existantes. Je concluais mon travail en insistant sur l'idée que ces espaces imaginaires, ces scènes mentales, devaient représenter des espaces de liberté pour les personnages ; ces passages « hors les murs » devaient être des évasions pour Dick et Perry et permettre aux spectateurs de les voir dans les attitudes les plus sincères et *vraies* qu'il soit, comme si le public avait accès à ces scènes à l'insu des deux hommes, qui ne se comportaient alors plus en fonction des regards portés sur eux mais tels qu'ils sont réellement dans leur plus profonde intimité. Je précisais également que, bien que je n'eus pas loisir de développer les questions de musique et de manipulation d'objets, je ne les avais pas perdues de vue et prévoyais de m'y atteler et de les résoudre en priorité à travers le travail que je comptais produire cette année. En fin de compte, je suis rapidement arrivée à la conclusion que la musique pouvait avoir sa place dans le récit, mais pas la position centrale d'abord imaginée ; la manipulation d'objets quant à elle n'était pas convoquée de manière suffisamment justifiée et, très concrètement, mon absence d'expérience dans la discipline condamnait cette idée à un flou inévitable que je ne savais de quelle manière préciser. J'ai donc pris le parti d'adapter cette envie à mes compétences réelles ainsi qu'à celles des comédiens et ai décidé que Dick, conformément à sa personnalité, devait tour à tour incarner plusieurs personnages, se prêter au jeu de l'imitation, de l'incarnation. Cette décision résolvait aussi le système, difficile à rompre, que je m'étais imposée en plaçant seulement deux personnages sur le plateau, qui ne s'expriment principalement que par des monologues et ne rentrent jamais en interaction. Je percevais, en effet, les limites de ce concept et avais donc pour volonté d'introduire de nouveaux points de vue ; j'ai donc mis les mots d'autres personnes dans la bouche de Dick, mais aussi de Perry, pour créer des interactions et faire vivre les rapports existant entre Dick, Perry et le reste du monde.

De plus, j'ai tenté de résoudre les problématiques soulevées par le jury lors de la soutenance de l'an dernier, notamment la question de l'espace qu'il me fallait clarifier entre scène et hors-scène et qu'il me fallait faire exister via une grammaire scénique, avant de pouvoir commencer à le briser. Pour le dire autrement, il me fallait construire l'espace de la pièce, lui donner des limites et des codes, notamment par les regards et les déplacements des personnages, qui dessinent pour le

spectateur la forme et la taille de l'espace scénique. Dans la présentation qu'avait été faite l'année dernière, l'espace n'était délimité en effet que par l'action qui s'y jouait, la séparation entre les deux cellules n'était rendue visible que par le jeu des comédiens qui devaient faire mine de ne jamais se voir. Mais ce parti pris manquait de précision et commençait à se déliter avant même d'avoir été clairement posé. Cette année, j'ai en partie résolu ce problème en plaçant une cloison concrète entre les deux personnages qui ne peuvent désormais plus se voir lorsqu'ils sont dans leur cellule. Les espaces sont plus clairement définis puisque les scènes mentales sont d'abord toujours jouées en avant-scène avant de progressivement contaminer la réalité, c'est à dire, l'espace des cellules.

Le travail de recherche de cette année s'est quelque peu éloigné de la question de la cinématographicité pour s'intéresser à celle de la fiction. En effet, j'ai désiré m'interroger sur les fonctions de la fiction et sur les raisons pour lesquelles j'avais opté pour la création d'un spectacle qui se revendique de fiction bien que basé sur un ouvrage de non-fiction, lui-même inspiré d'un fait réel. Dans un premier temps, je m'intéresserai à la combinaison des concepts de « théâtre » et de « prison », pour en extraire les nombreux points communs (contraintes spatiales, unité de lieu...) et mettre en avant, plus spécifiquement, les notions propres à l'expérience de la prison qui entrent en résonance avec mon projet, telles que, nous l'avons dit, la question de l'espace restreint, l'importance de l'imaginaire pour les détenus comme pour mes personnage ou encore le passage et le traitement du temps. Dans une deuxième partie, je me concentrerai sur le matériau-source de Truman Capote, sur le projet initial dont il faisait l'objet et sur l'impossibilité formelle d'attendre une fidélité parfaite aux faits racontés. Je partirai de ce constat pour appuyer mon propre projet qui est de faire de ce spectacle un spectacle de fiction. Et pour finir, dans une troisième partie, je me pencherai sur le rôle de la fiction en commençant par la définir et par exposer ses fonctions, puis je tenterai de mettre en évidence la théâtralité de *Têtes sans nuage, souliers sans terre* comme moyen d'appuyer et d'ancrer la fiction, je ferai ensuite de même avec les procédés cinématographiques pour finir sur la représentation de la folie dans la pièce.

## I/ Théâtre et prison : la place de l'imaginaire

### a) Description formelle du projet

Le décor principal de la pièce est le couloir de la mort dans la prison de Lansing, Kansas, où Perry et Dick attendent la date de leur exécution pendant environ deux mille jours. Ce lieu n'apparaît que dans la dernière partie du roman où il est décrit avec précision<sup>1</sup>, de l'architecture des bâtiments au portrait des occupants de l'Allée de la mort. Sur scène, en revanche, la représentation de la prison y est minimale : les deux cellules des prisonniers, se transformant ponctuellement en parloir où se font les rencontres avec Capote, se substituent à l'établissement entier - telle une figure métonymique ; les équipements et accessoires qu'on y trouve sont autant d'éléments caractéristiques des protagonistes et ne répondent pas forcément à des critères de vraisemblance. On peut y voir la guitare de Perry, pourtant disparue depuis leur escapade mexicaine. À ces objets s'ajoutent une paille, une table ou un tabouret, une ampoule qui pend du plafond, des piles de livres - objets que l'on pouvait réellement trouver dans les cellules du Couloir de la mort à Lansing.

Cette combinaison des deux registres - authenticité de la description alliée à l'in vraisemblable de la représentation des cellules sur scène - illustre et souligne le décalage entre un monde réel, concret, soumis aux lois des hommes et de la logique et l'univers individuel des deux hommes, subjectif, empli de leurs rêves et désirs, détaché de la morale dominante. La prison, représentée ainsi par deux espaces très caractérisés à savoir les cellules et le parloir, est un milieu clos où le corps et l'esprit sont contraints. Pour appuyer ce postulat, l'espace des cellules - transformable en parloir - se trouve derrière un tulle qui agit tel un filtre sur la scène jouée : les couleurs sont moins vives, la netteté est atténuée, la luminosité est plus faible. Ce procédé scénique permet d'instaurer une véritable frontière entre spectateurs et acteurs, entre l'extérieur et l'intérieur de la prison. Entre les cellules est dressée une cloison opaque, Dick et Perry ne s'y voient jamais.

Un second type d'espace s'ajoute à celui du pénitencier : l'espace mental. La pièce est ainsi construite sur des allers-retours récurrents entre prison et scènes mentales, dans lesquelles se matérialiseront les fantasmes et les souvenirs des deux protagonistes. Ces espaces imaginaires prennent place en avant-scène, devant le tulle qui, par un jeu d'éclairage, pourra se rendre opaque quand nécessaire. Ainsi, l'action en avant-scène peut, selon les scènes, être totalement isolée du reste du plateau en étant la seule parcelle éclairée ou cohabiter avec des actions en cellule ou en

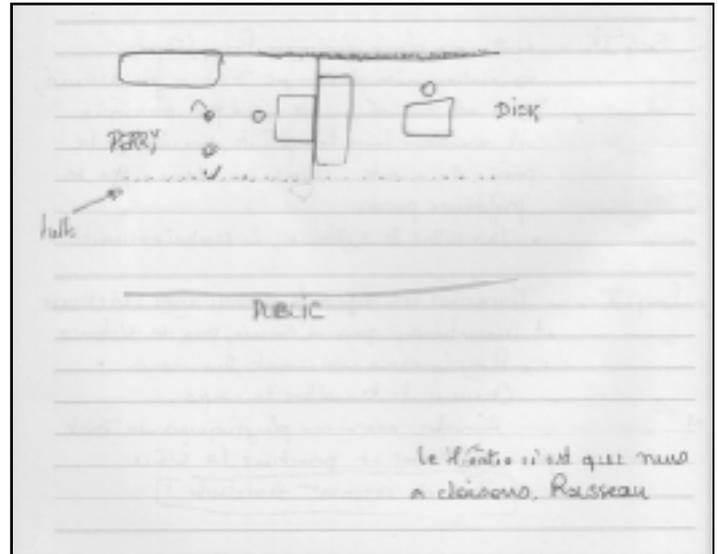
---

<sup>1</sup> Capote décrit le pénitencier de Lansing sur deux pages et demi ; **Capote Truman**, *De Sang froid*, p.456 à 458

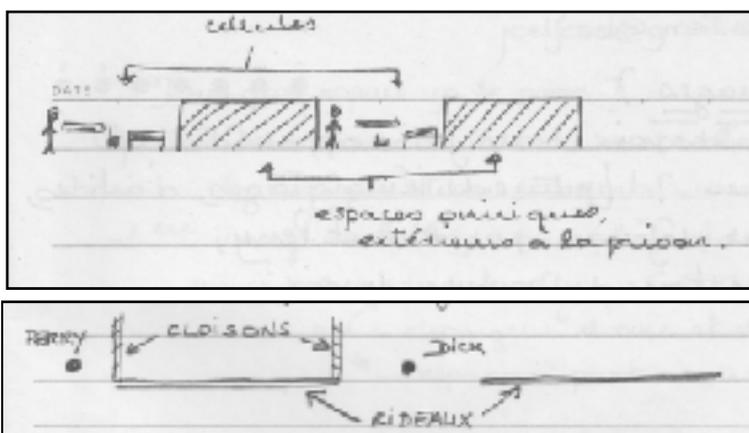
parloir, comme dans la **séquence V** : le fantôme de Perry où il se voit en crooneur à succès (en avant-scène) est interrompu par le souffle de Dick qui fait ses exercices dans sa cellule.

Schéma de l'installation scénique finale :  
une cloison sépare les deux cellules, un tulle sépare les cellules de l'avant-scène.

Ces scènes mentales ont pour vocation de représenter les personnages dans une forme d'authenticité, détachée de ce qu'ils veulent montrer d'eux au public et à Capote, mais aussi de représenter des moments d'évasion de l'esprit, dans un univers extrêmement contraint. Ces séquences imaginées ou remémorées prennent place dans un espace vierge de tout décor, découpé par la seule lumière qui contribue à donner l'aspect



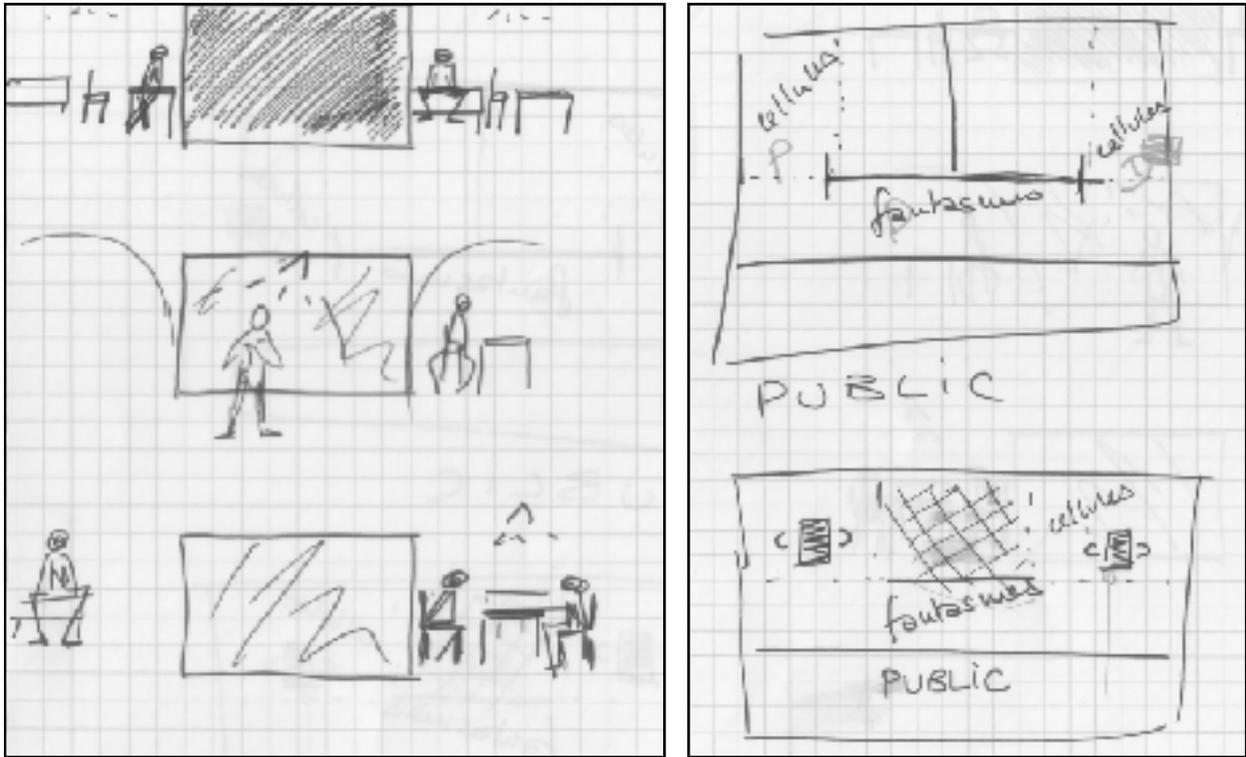
onirique et éthéré du passage. Ces évasions s'avèrent cependant limitées puisqu'elles ouvrent sur des espaces abstraits et nus, et non sur un monde extérieur idéalisé<sup>1</sup>, comme on pouvait le trouver dans *Un Chant d'amour* (1950) de Jean Genet, où le vieux prisonnier fantasme une balade idyllique en forêt avec son jeune amant. Cette différence est bien évidemment due au médium utilisé par chacune des oeuvres : le cinéma permet une multiplication des décors ainsi qu'une ultra-caractérisation de ceux-ci alors que le théâtre implique une réduction et une abstraction des décors. Ainsi, qu'il s'agisse du corps comme de l'esprit, ils restent tous deux contraints par les murs de la prison (pour le corps) et par les murs du théâtre (pour l'esprit).



Premières idées pour le traitement de l'espace scénique.

Deux draps noirs étaient placés à côté des cellules pour offrir l'espace des scènes mentales. Cette disposition créait un jeu sur un seul plan, sans grande profondeur, et éloignait physiquement Dick et Perry l'un de l'autre

<sup>1</sup> À l'exception de la **séquence I**, où un paysage extérieur est représenté et la prison n'est pas encore présente.



Autre idée de scénographie qui reprend le principe de celle précédente, à la différence que les deux personnages partagent le même espace fantasmé.

## b) Les points de rencontre du théâtre et de la prison

L'expérience du théâtre et de la prison ont en commun la délimitation de l'espace : cellule et cadre de scène limitent les déplacements et les changements de décor ; il est fait un usage récurrent de la métonymie au théâtre du fait de l'impossibilité de tout représenter sur scène. De la même manière ce sont les cellules qui symbolisent de la manière la plus efficace la prison pour l'ensemble de la société à l'extérieur des murs. Au théâtre et en prison, les repères temporels tendent à disparaître : le noir de la salle de spectacle isole ses occupants des avancées du jour et de la nuit tandis que le prisonnier, par absence d'activité et de stimulation, perd toute notion du temps qui passe, jour et nuit se ressemblent en détention. Du fait des contraintes physiques de la prison, de nombreux témoignages considèrent l'imaginaire comme salutaire à la conservation de la santé mentale durant l'incarcération. En effet, partant du postulat que « l'esprit peut s'évader mais [que] le corps est un poids<sup>1</sup> », de nombreuses initiatives tentent de redonner à l'imaginaire toute sa

<sup>1</sup> **Blanguenois Marion**, « La Pertinence des ateliers théâtre dans le cadre de la mission de réinsertion de la prison », mémoire sous la direction de Jacques Bonniel, Lyon II / ARSEC, 2004, p. 27

puissance en prison. C'est pour cette raison que les ateliers de théâtre en milieu carcéral sont si répandus et prouvent chaque fois leur utilité, en permettant une ouverture de l'esprit, en luttant contre le repli sur soi. Si la prison est le lieu de l'enfermement physique et psychologique, l'intervention du théâtre dans les murs est une tentative d'ouverture au monde, rendue possible par « le développement d'un rapport au corps plus épanoui, expérimentant une largeur de l'espace et une facilité à se déplacer dans celui-ci, [qui] peut engendrer une confiance, un élan d'ouverture<sup>1</sup> » . Le théâtre est peut-être le seul espace où le prisonnier peut laisser libre cours à son ressenti, à ses sentiments. Il s'agit d'un espace à part dans le monde carcéral, n'étant pas forcément soumis aux mêmes règles que celui-ci. Cet espace est un espace idéal, où les inégalités de la prison mais aussi du monde extérieur, ne sont pas reproduites, permettant ainsi aux idées de se développer, de s'échanger, de se discuter avec une grande liberté, comme l'exprime Jean-Christophe Poisson :

La pratique du théâtre en détention permet l'expérience du retour au sein premier du théâtre, l'antique, où ensemble et dans la plus intense acuité, se discutent les questions de société, s'évaluent humanité et esthétique <sup>2</sup>.

En plus d'être un lieu de réflexion unique au sein du milieu pénitentiaire, le théâtre ouvre sur l'imaginaire et redonne toute sa valeur aux fantasmes, aux rêves. Les ateliers théâtre en prison permettent aux détenus d'être, le temps de quelques heures, ailleurs ou bien quelqu'un d'autre. Même si il est très courant que les détenus « prennent pour matériau leur vie, leur univers<sup>3</sup> », ils emploient des détours pour se raconter, prenant ainsi le recul nécessaire pour raconter leur expérience. C'est de cette manière que la fiction entre en jeu, dans une tentative de « ré-appropriation de la représentation du monde<sup>4</sup> ». L'invention de situations et de personnages permet d'échapper - brièvement - à la réalité d'un quotidien étouffant mais aussi de se projeter dans différents points de vue, différentes manières d'appréhender des situations possiblement vécues auparavant par ces mêmes individus. La fiction a donc ici une fonction d'activation de l'imaginaire ainsi qu'une fonction exemplifiante (ou modélisante, comme le définit Jean -Marie Schaeffer<sup>5</sup>, mais nous reviendrons sur ces définitions plus tard).

---

<sup>1</sup> **Blanguenois Marion**, *ibid.* p. 28

<sup>2</sup> **Poisson Jean-Christophe**, « Manifeste Travail-Éducation-Culture », [prison.eu.org](http://prison.eu.org), décembre 2002

<sup>3</sup> **Blanguenois Marion**, *op. cit.*, p.62

<sup>4</sup> **Blanguenois Marion**, *ibid.*

<sup>5</sup> **Schaeffer Jean-Marie**, *Pourquoi la fiction*, Paris, ed. Seuil, 1999

### c) Les scènes mentales : activation de l'imaginaire

Si donc le théâtre est cet espace qui permet une ouverture de l'esprit et une activation de l'imaginaire pour les détenus, les scènes mentales de *Têtes sans nuage, souliers sans terre* ont pour vocation de jouer le même rôle pour Dick et Perry. En effet, c'est dans ces scènes que l'on trouve le plus de *jeu*, dans le sens théâtral du terme ; les deux personnages profitent de leur imaginaire pour se mettre en scène dans des fantasmes ou dans des situations abstraites, pour exemple la **séquence VI** où Dick décrit le pénitencier de Lansing à la manière d'un agent immobilier. Cette scène n'a pas d'ancrage dans la réalité, dans la mesure où elle montre Dick se projetant dans la peau de quelqu'un d'autre, dans une position différente de la sienne. Cependant, le fantasme ne dépasse pas les murs de la prison, comme si l'esprit n'était pas assez fort pour s'échapper totalement de ce qui contraint le corps, ou bien comme si le fantasme lui-même n'était pas assez puissant, pas assez nécessaire à Dick. Cette scène est davantage une capsule, une parenthèse, que l'esprit de Dick produit pour s'amuser, pour s'alléger. Lorsque Perry se fantasme en crooneur dans la **séquence V**, la prégnance de l'image est mise à mal par le concret de la prison : la proximité des détenus entre eux ne leur permet aucune intimité digne de ce nom et le bruit est omniprésent. Par contre, l'évocation symbolisée du meurtre commis par Perry à Las Vegas dans la **séquence VIII** ne souffre d'aucune intrusion de la réalité carcérale, l'image est suffisamment puissante pour aller jusqu'à son terme. Cette résistance de l'image mentale n'est pas due au fait qu'il s'agisse d'un véritable souvenir de Perry, donc que l'ancrage dans la réalité est plus fort, mais au fait qu'il s'agisse d'une image charnière pour Dick : ce fait est en grande partie à l'origine de l'association criminelle Dick/Perry, il occupe donc une place prépondérante dans la vision que Dick a de Perry, dans leur mythologie commune. C'est en ce sens que cette image ne « flanche » pas face à la trivialité de la prison.

Après ces séquences mentales en avant-scène, c'est-à-dire clairement identifiées comme *fantasmées*, la réalité se montre de plus en plus contaminée par l'imaginaire, celui-ci intervenant sans crier gare dans l'espace des cellules, le lieu du réel. Dans la **séquence XI**, Perry est assailli par des images vivaces du meurtre commis sur la famille Clutter, il est dans l'espace du parloir mais navigue dans un état intermédiaire entre le cauchemar et la réalité. Les murs de la prison ne disparaissent pas pour le public mais s'effacent par intermittence pour Perry. Le souvenir que raconte Perry dans la **séquence XII** l'isole des murs de sa cellule en la faisant progressivement disparaître mais il est pourtant, scéniquement parlant, toujours dans l'espace de sa cellule. Perry ne s' imagine tout d'abord pas ailleurs que dans sa cellule, il fait le récit d'un épisode de son enfance sans pour autant se projeter dedans. Puis dans un second temps, l'évocation du souvenir parvient à

l'extirper hors de sa cellule, dans un espace abstrait, en rien comparable à celui de son souvenir, un espace intermédiaire où la mémoire n'a plus rien de concret. La **séquence XIII** est à nouveau<sup>1</sup> une scène capsule ou parenthèse pour Dick qui se met à jouer le rôle de son vieux père. Cette fois le *jeu* a lieu dans l'espace de sa cellule, illustrant la logique selon laquelle réalité et imaginaire sont contaminés, les espaces assignés à l'un et à l'autre n'étant plus respectés. Et pour finir, la dernière scène mentale (**séquence XIV**) montre Dick et Perry une fois de plus assaillis par des images angoissantes de leur mort à venir. En effet, ici les deux hommes traduisent de manière physique et symbolique l'angoisse de leur exécution prochaine en évoquant les spasmes de la pendaison. Cette séquence illustre la détresse du mental à aider les prisonniers à dépasser le réel. La réalité est trop violente pour que l'imaginaire ne parvienne à l'atténuer.

Dans cette même idée de jeu introduite tout à l'heure, Dick et Perry incarnent tour à tour des personnages différents ou bien, tout en conservant la même identité, des facettes différentes d'eux-mêmes. On remarque cependant que chacun a sa propre relation au jeu : Dick semble, à chaque fois qu'il incarne quelqu'un d'autre (l'agent immobilier ou directeur du pénitencier de la **séquence VI**, les avocats de la **séquence X** ou encore son père dans la **séquence XIII**), en possession de ses moyens, et faire de ce jeu un moyen de décompression, pour faire reculer l'austérité du quotidien ; Perry, quant à lui, incarne des figures fortement liées à sa personnalité et à son parcours - le chanteur vedette qu'il a aspiré à devenir toute sa vie (**séquence V**) ou Mr Clutter se défendant contre ses meurtriers (**séquence XI**), Perry lui-même mais dans une aisance exagérée et feinte (**séquence VII**) ou encore Perry dans l'action inventée d'assassiner un homme dans la rue (**séquence VIII**). J'ai ainsi tenté d'exprimer que l'imaginaire n'avait pas le même sens et la même fonction selon les personnes : si Dick parvient à conserver un rapport somme toute plutôt léger avec son imaginaire (à l'exception de la **séquence XIV**), Perry entretient un rapport plus mélancolique, plus pesant, avec cette faculté mentale d'évasion. Cette différence fait écho la personnalité particulière de chacun des deux personnages.

Je souhaite avec cette coexistence des espaces réalistes et imaginaires, donner une vision de l'univers carcéral tout en amenant les personnages et les spectateurs vers un ailleurs plus doux, qui va chercher du côté de l'enfance et de l'innocence. Mais cet ailleurs ne parvient pas à exister à tout prix et finit par être lui-même contaminé par la réalité. En cela, la pièce questionne la capacité du théâtre à agir sur n'importe qui et dans n'importe quelle circonstance. De la même manière qu'un atelier théâtre ne peut agir positivement que si les détenus sont ouverts et disponibles à ce genre

---

<sup>1</sup> après la **séquence VI** de la description du pénitencier

d'expérience, l'imaginaire ne représente une évasion pour Dick et Perry que dans la mesure où ces derniers se sentent suffisamment sûrs d'eux et protégés.

#### d) À chaque espace son échelle

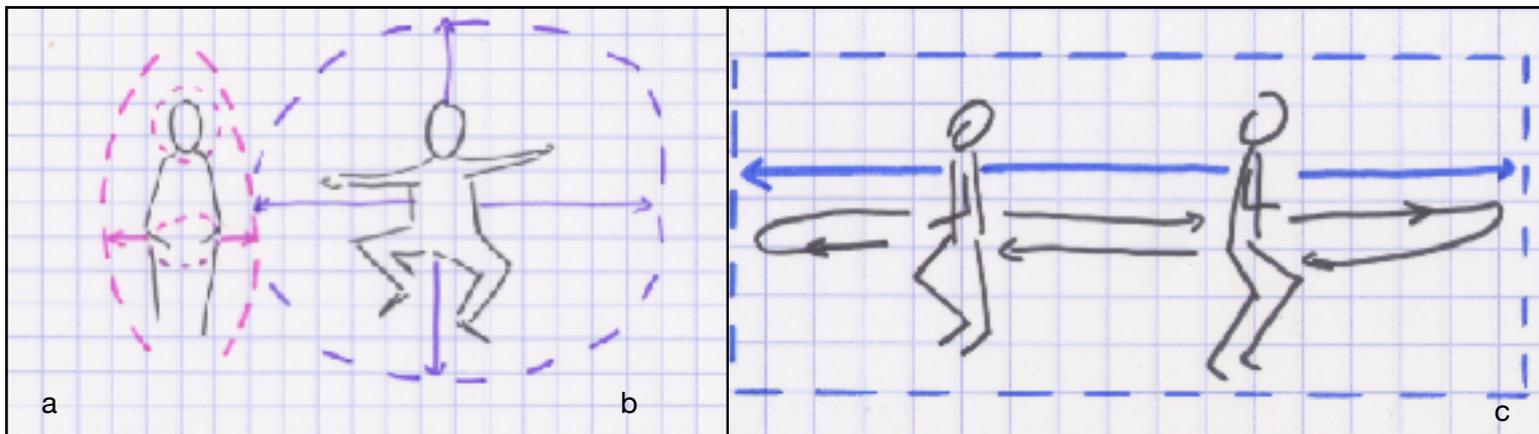
L'espace est un des éléments les plus significatifs de la pièce, dans la mesure où l'articulation des lieux entre eux et la place des personnages au sein de ces lieux portent le sens de la pièce, en impliquant les notions d'enfermement, d'isolement, d'intériorité et d'extériorité. Faire exister l'idée d'une prison sur scène est un véritable enjeu et il m'a semblé crucial que la pièce sache rendre compte d'un espace qui restreint à la fois le corps et l'esprit. Les deux décors appartenant au monde carcéral, la cellule et le parloir, sont donc représentés dans le même espace scénique. La distinction entre les deux se fait par un changement de lumière (ampoule au plafond pour les cellules, néon pour le parloir) et un changement d'orientation de la table. La conservation du décor de la cellule lors des scènes de parloir est donc un parti pris qui me semble nécessaire pour faire naître un sentiment de claustrophobie, de cloisonnement, chez les personnages comme chez les spectateurs. Il n'y a pas d'ouverture sur un nouvel espace. On change de lieu diégétique pour rester au même endroit scénique. Ce paradoxe me semble traduire le sentiment d'aller nulle part, de tourner en rond ; sentiment partagé par de nombreux prisonniers.

Dans la scénographie de la pièce, plusieurs échelles de plans sont introduites selon les espaces, chacun correspondant à des focalisations différentes, exactement de la même manière qu'au cinéma. En avant-scène, il s'agit des espaces mentaux. Quand les personnages s'y trouvent, ils donnent accès à un aspect de leur intériorité, puisqu'ils y jouent ce qu'on ne peut soupçonner de l'extérieur ; la proximité avec le public et l'éclairage concourent ainsi à ce qui serait l'équivalent scénique du gros plan. Dans les espaces du fond, en disposition cellule ou parloir, l'action qui se joue se donne à voir en plans d'ensemble. On y est témoin d'actions quotidiennes, triviales, physiques : ce qui relève de l'extériorité des personnages. C'est donc dans cette logique de l'échelle que, par moments, l'extérieur agit sur l'intérieur, le fond de scène influence l'action de l'avant-scène, la focalisation interne est brouillée par des éléments parasites provenant du dehors<sup>1</sup>, faisant sortir le personnage et les spectateurs de cette proximité incroyable qu'amène le gros plan et rétablissant la distance propre au théâtre qui existe entre scène et salle. Dario Fo explique ce

---

<sup>1</sup> Dans la **séquence V**, le souffle de Dick faisant ses exercices gêne les rêveries de Perry. Inversement, dans la **séquence XI**, ce sont les mêmes bruits de souffle qui emmènent Perry dans son souvenir, dans son cauchemar éveillé.

phénomène scénique de focalisation changeante dans *Le Gai Savoir de l'acteur* où il affirme que nous avons tous une caméra dans le crâne, ce qui permet aux acteurs d'amener « le public à privilégier un détail de l'action ou sa totalité en utilisant les objectifs que notre cerveau recèle à notre insu<sup>1</sup> ». Pour lui, les spectateurs adaptent constamment leurs « objectifs photographiques » afin de capturer au mieux les images proposées, selon que l'action se concentre sur un ensemble de d'éléments, auquel cas la vue d'ensemble est la mieux adaptée, ou bien sur une chose très petite, très fragile, auquel cas c'est le gros plan qui saura la représenter au mieux. Si Dario Fo utilise le corps de l'acteur pour opérer ces changements d'échelle, dans *Têtes sans nuage*, l'effet reposera sur les jeux de lumière et les véritables distances physiques qui séparent les différents espaces sur scène.



Illustrations de la théorie de Fo, selon laquelle nos mouvements et déplacements définissent la taille et la forme du champs que le spectateur observe :

- a.**  
Les petits mouvements de mains ou des expressions faciales du comédien focalisent l'attention du public sur un tout petit espace  
= **plan rapproché ou gros plan**
- b.**  
Des mouvements plus amples élargissent la focalisation du spectateur, les petites choses sont moins perceptibles, l'attention est mise sur l'ensemble du corps du comédien  
= **plan large, plan d'ensemble**
- c.**  
Les déplacements du personnages ouvrent le regard du spectateur sur l'ensemble du décor dans lequel évolue le comédien  
= **plan général**

<sup>1</sup> Fo Dario, *Le Gai Savoir de l'acteur*, Paris, ed. l'Arche, 1990, p 54

## e) Le traitement de l'espace scénique et dramatique

Le projet, tel qu'il a été pensé l'année dernière, avait pour volonté de présenter les scènes mentales comme des espaces véritablement positifs, « des bouffées d'air » et des « moments de liberté provisoire » pour les protagonistes et le public, alors que les cellules ne représentaient que le point de départ des différentes histoires racontées par les personnages. Aujourd'hui le rapport entre le présent et le fantasme a quelque peu évolué puisque les scènes qui se jouent en cellule et dans le parloir ont autant d'importance dramatique que celles jouées en avant-scène : il n'existe pas de hiérarchie entre réalité et imaginaire. Il ne peut d'ailleurs en exister étant donné que les deux modalités tendent à se confondre et les caractéristiques de chacune à s'effacer. Les scènes mentales ne sont plus ces moments de douce évasion momentanée, mais des images issues de l'esprit de Perry et de Dick, n'ouvrant jamais sur un ailleurs idéalisé, étant conditionnées et influencées par ce qui constitue le présent. Scéniquement parlant, ce changement se manifeste par l'emploi des lumières qui participent davantage à créer une atmosphère irréaliste que rassurante, comme il en avait été question auparavant. L'aspect onirique de ces scènes n'est plus aujourd'hui synonyme de douceur ou de féerie, les couleurs pastels qui les caractérisaient sont remplacées par des couleurs plus dures, par des découpes qui « tranchent » et isolent le sujet de son environnement. Les ombres qui habillent les cellules de prison sont également présentes dans les scènes mentales : dans la **séquence VIII** où Perry mime de tuer un homme à coups de serviette, il est pris à contre-jour, le projecteur rouge placé à Cour n'éclaire que la scène et le dos du personnage ; ses traits restent dans l'ombre. Il en va de même dans la **séquence XIV**, que je surnomme « danse macabre », où Perry et Dick évoluent en avant-scène, éclairés de manière stroboscopique et par le côté, ne donnant ainsi à voir que leur silhouette et non le détail de leur visage.

Comme expliqué en introduction, le spectacle devait comporter des moments musicaux et des moments de manipulation d'objets, correspondant ainsi aux moyens d'expression privilégiés des deux personnages. En effet, la musique devait intervenir régulièrement pour ponctuer le récit et accorder des temps de pause aux personnages et au public, sous formes de chansons, populaires au moment des faits racontés. Dick, quant à lui, s'était vu attribuer la manipulation d'objets pour correspondre à son caractère exubérant, manipulateur et comédien. Le projet actuel comporte encore des traces de ces intentions sans qu'elles ne soient appliquées de manière systématique : la guitare de Perry intervient le temps de quelques accords, sans que ne puissent être entendus de véritables morceaux - ces fameux airs des 60's que Perry aurait entendu à la radio et dont leur reprise par celui-ci devait constituer la bande originale du spectacle. Les accords de Perry servent de

ponctuation et de transition entre les moments, participant ainsi à rendre perceptible le temps qui passe, notion qu'il est difficile de rendre compte sur scène et qui est pourtant absolument déterminante lorsqu'on prend la prison pour thème. Je reviendrai plus tard sur les moyens de faire exister et ressentir le temps sur scène. Le spectacle n'est plus musical à proprement parler mais la musique reste néanmoins présente à travers l'objet guitare qui accompagne Perry et participe à l'ambiance sonore générale du spectacle, de même que les nappes sonores et les chocs métalliques qui, eux aussi, interviennent de manière ponctuelle pour rappeler la dureté de l'environnement alors que la guitare a davantage tendance à le radoucir. Ce sont les allers-retours entre douceur et dureté qui m'intéressent à l'échelle de la pièce entière et je souhaite que chaque élément scénique, pris individuellement, sache exprimer ce mélange. La manipulation d'objets par Dick est elle aussi toujours présente dans le spectacle tel qu'il est pensé aujourd'hui, mais n'est plus le moyen d'expression privilégié de Dick. Elle n'intervient finalement qu'à une seule reprise, dans la **séquence VI** où Dick décrit le pénitencier de Lansing en illustrant ses propos avec les aliments de son plateau-repas. Le caractère de Dick est dorénavant davantage illustré par ses « numéros de comédien » (les avocats dans la **séquence X**, son père dans la **séquence XIII**).

#### f) La représentation du temps sur scène

Choisir de raconter l'histoire de deux prisonniers dans le Couloir de la Mort implique de savoir représenter au mieux ce que peut signifier "être coincé entre quatre murs", pendant un nombre de mois indéfini, dans une proximité à l'autre qui empêche toute intimité. La question de l'étroitesse spatiale a déjà été traitée en début de partie, dans ma description de l'espace scénique, je vais donc maintenant décrire de quelle manière le temps, cette notion indissociable de tout enfermement, sera traduit sur scène.

Les images du début du spectacle ont la même fonction que le tableau-stase, tel qu'il est défini par Pierre Frantz<sup>1</sup>, puisqu'elles ont pour fonction de présenter l'environnement dans lequel se déroulera le spectacle, de donner aux spectateur « l'illusion d'un monde antérieur, un monde déjà là » dans lequel les protagonistes évoluent et interagissent : les trois premières images du spectacle présentent ainsi ce qui constituera le spectacle par la suite, c'est à dire, un espace fantasmé (**séquence I**), l'espace des cellules et du parloir (**séquences II et III**) ainsi que les relations entre les différents personnages, à savoir une quasi absence d'interaction entre Dick et Perry et des échanges

---

<sup>1</sup> **Frantz Pierre**, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Ed. PUF, coll. Perspectives littéraires, 1998

sous forme de questions/réponses avec Capote, seul personnage n'*appartenant* pas à la prison. Ces images contribuent ainsi à donner l'illusion que le monde présenté était là avant que le spectacle ne démarre et que celui-ci ne prend pour sujet qu'une partie infime de tout ce temps que Dick et Perry ont passé en prison. Ensuite, le principe de montage utilisé dans la construction du spectacle rompt avec un mode de narration linéaire et continue, qui débiterait à un point A pour se finir à un point B, représentant ainsi un segment temporel défini. Le montage non-linéaire efface toute possibilité pour le spectateur de se repérer exactement. Les scènes se succèdent en un rythme irrégulier qui ne permet donc pas une appréhension exacte du temps qui passe. Construire un récit comprenant de nombreuses ellipses est un moyen de faire exister le temps d'une manière toute autre que si on avait écrit une histoire où tout est montré, où l'espace et le temps de la narration sont méthodiquement quadrillés, à force de détails et d'actions précises. Au-delà de l'ellipse, c'est l'absence apparente de progression de l'intrigue qui permet d'installer celle-ci dans une temporalité diffuse et discontinue. Les moments dans les cellules succèdent aux images mentales, sans que les uns ne soient forcément amenés par les autres ; l'enchaînement des scènes ne suit tout d'abord pas de logique identifiable.

À mesure que le spectacle progresse, les scènes se répondent et se suivent davantage : c'est entre les **séquences VII** et **VIII** que se joue la première transition enchaînée (opposée à *cut*). Pour ces séquences, la transition entre la scène de parloir et la scène mentale est produite par un tuilage de l'éclairage : ce qui provoque le déplacement de Perry de l'espace du parloir jusqu'à l'avant-scène est l'attraction qu'exercent les lumières clignotantes, qui caractérisent le décor de la séquence suivante, sur le personnage. À partir de ce moment, les personnes traversent à vue la délimitation entre fond de scène et avant-scène, comme si ces deux espaces étaient désormais liés par une logique chronologique. Si il n'y a, comme je le disais plus haut, pas de progression apparente de l'intrigue dans ce spectacle, tout ce qui est dit et montré tend pourtant vers un point unique, vers la fin des personnages, la fin de l'histoire qu'implique l'exécution de Dick et Perry. Plus l'on s'approche de la fin du spectacle et plus il est fait de mentions de cette sentence, qu'elle soit évoquée (**séquence XIV**) ou bien mentionnée sans détour (**séquence X**). Le temps s'avère donc, dans ce spectacle, être une notion pleine de contradictions et d'irrégularités, alors qu'on tend à lui attacher une qualité de continuité irrévocable dans le monde réel. C'est le montage qui va ainsi s'employer à bouleverser « l'ordre du temps [en travaillant] avec sa réversibilité, avec sa répétition, avec son dédoublement, avec même sa négation », comme le théorise Marie-Josée Mondzain dans sa réflexion sur « *Temps et Montage*<sup>1</sup> ». Si je me base sur une conception linéaire du temps en

---

<sup>1</sup> **Mondzain M.-J.**, « Temps et montage », conférence pour les Monteurs Associés, 21 mai 2008

faisant s'ouvrir la pièce sur une situation qui est réellement antérieure à celle sur laquelle s'achève la pièce, j'interrompt la continuité qui pourrait exister entre ces deux moments et y incorpore des images qui n'appartiennent pas à la même temporalité, qui la déforment, la distordent. Le but de cet emploi des procédés du montage est de créer, sur le temps réduit que dure le spectacle, la perception sensible d'un temps qui se rallonge et se réduit sans logique, la rupture de toute uniformisation des éléments dramatiques. L'utilisation du montage permet de faire du présent scénique un repère qui n'est plus stable, où « les limites entre les différentes instances temporelles semblent de plus en plus confondues et imperceptibles<sup>1</sup> ». Dans *Têtes sans nuage...*, le temps alterne justement entre une stagnation et une fuite incontrôlable. Il se dilate par moments, exprimant l'incapacité des personnages à remplir le temps, à l'occuper de manière satisfaisante ; la prison distend les minutes en ne donnant pas aux prisonniers le moyen de les occuper. Mais ces mêmes prisonniers subissent aussi le passage des heures qui les mènent de manière irrévocable vers leur exécution. Ainsi la perception du temps, pour les mêmes personnages, est une notion ambivalente, qui alterne entre deux extrêmes, et le montage se saisit de ces différentes perceptions pour les allier, pour créer une réalité où les temporalités se mélangent. La pièce comprend ainsi des images qui, comme je le disais plus tôt, ne font pas progresser l'intrigue, ne jouent pas de rôle dans la mise en place de l'action, rompant ainsi avec « la continuité dramatique » du récit, et fonctionnent comme un équivalent de ces « natures mortes<sup>2</sup> » visibles chez Ozu qui, en faisant disparaître la présence humaine, parviennent à traduire « le passage inéluctable du temps à travers la contemplation et le "vide"<sup>3</sup>. » En effet, le cinéaste japonais a fait de l'intégralité de son oeuvre une réflexion méditative sur le temps qui s'écoule et utilise des lieux vides, des paysages déserts, pour aboutir à des images de « contemplation pure », où l'on ne peut qu'accepter le cours du temps. Ainsi Ozu et ses personnages entretiennent un rapport serein avec le temps, une acceptation du rythme naturel du monde ainsi qu'un lien très fort avec la nature, avec la terre, qui elle-seule sait rester simple tandis que l'homme a tendance à tout compliquer. L'expression du temps qui passe dans *Têtes sans nuage ...* n'a pas la même fonction que chez Ozu mais passe par des procédés parfois semblables ou du moins comparables, sans qu'il ne soit toutefois question que je compare mon travail à celui d'un cinéaste tel que Ozu. Le passage du temps dans la pièce est alors exprimé par de courtes images, sans paroles, mais pourtant habitées par des présences humaines, lors desquelles l'action générale du récit est interrompue, comme si l'on était face à une « suspension du flux

---

<sup>1</sup> **Le Minez Nolwenn**, « Yvette Biro, Le Temps au cinéma : le calme et la tempête », revue en ligne *Questions de communication*, n° 13 | 2008, 1<sup>er</sup> juillet 2010

<sup>2</sup> comme définis par **Deleuze** dans *Cinéma, 1, L'Image-temps*, Paris, Éd. de Minuit, 1983

<sup>3</sup> **Le Minez Nolwenn**, *op. cit.*

diégétique<sup>1</sup> ». La guitare, intervenant dans des temps de silence et de pause de l'action, extrait en quelque sorte les personnages et leur environnement de la trivialité pour les placer dans une dimension plus absolue, appuyée par l'absence de mélodie véritable et davantage caractérisée par la spontanéité des notes.

La représentation du temps sur la scène n'est pas seulement affaire de construction, elle repose aussi sur un travail de personnages, qui consiste à leur faire subir des modifications physiques et mentales, occasionnées par le temps. Dick et Perry suivent une évolution très restreinte, sur le plan dramaturgique, entre le début et la fin de la pièce, mais ils subissent néanmoins l'avancée du temps : leur gestuelle évolue donc vers une fatigue, une lassitude généralisée. L'insolence polie de Dick se transforme peu à peu en une frénésie épuisante, tandis que la discrétion rêveuse de Perry progresse vers un découragement mélancolique. Bien évidemment, cette évolution passe par de nombreux états et ne se fait pas de manière continue : par exemple, les personnages peuvent passer d'un abattement total à un regain d'énergie relativiste en très peu de temps, comme c'est le cas avec les **séquences XV et XVI**, où Dick est saisi de panique à l'idée de son exécution prochaine, puis dans la scène d'après, considère son exécution par un aspect beaucoup plus trivial qui lui redonne du courage : le choix du menu pour son dernier repas. Cependant, l'assurance dont fait preuve Dick lors de cette dernière scène n'a que très peu à voir avec celle du début du spectacle : il s'agit davantage d'une assurance de *couverture*, de façade, qu'une véritable solidité mentale. Les deux prisonniers ont développé, au cours de leur incarcération, divers moyens de *lutter* contre le temps qui leur sont propres, qu'il s'agisse d'une focalisation physique pour Dick qui s'entretient régulièrement, autant pour la dépense physique que pour l'aspect régulier, qui ponctue à sa manière le temps en cellule, ou d'une attention portée sur le mental pour Perry, qui se repose sur son carnet qu'il rédige et relit à plusieurs reprises et qui lui apportent à la fois un souvenir de sa vie passée, puisqu'on y trouve des anecdotes datant d'avant le crime, avant la fuite, avant le couloir de la mort, et à la fois une activité rituelle.

Après nous être attachés à parler de la manière dont l'imaginaire fait son apparition sur scène et de quelle façon les procédés scéniques participent à rendre sensible une expérience de cloisonnement, d'emprisonnement, nous allons maintenant nous concentrer sur l'œuvre de Capote qui fut le point de départ, la base et la référence principale de ce spectacle.

---

<sup>1</sup> **Burch Noël**, *Pour un observateur lointain*, Paris, ed. Gallimard, 1982, p. 176-178

## II/ Adapter un roman-vérité

### a) Le fait divers comme point de départ

Au moment du meurtre de la famille Clutter, Truman Capote est un écrivain reconnu. Il a écrit *Breakfast at Tiffany's* en 1958, roman qui l'établira comme l'un des auteurs les plus en vogue du pays. Après avoir écrit trois romans et publié plusieurs recueils de nouvelles, Capote se prend à imaginer une nouvelle forme d'écrit qui serait l'instigateur d'un genre, le premier de la sorte. Il veut se concentrer sur une forme de récit qui aurait pour base un fait réel mais qui utiliserait « des qualités techniques appropriées à la fiction<sup>1</sup> »[notre traduction], afin de renouveler l'art du journalisme, de le rendre créatif. Il veut, avec ce nouveau projet, se démarquer du journalisme classique pour y introduire des qualités littéraires artistiques, tout en se confrontant à un sujet réel, à des personnalités non issues de son imagination, des mentalités différentes de la sienne<sup>2</sup>. Prendre pour base la réalité lui permet de satisfaire sa volonté de « tourner le dos à l'imagination et à ses mirages pour trouver dans le réel quelque chose de plus puissant<sup>3</sup> ».

Capote insiste particulièrement sur le caractère expérimental de l'entreprise dans le champs littéraire : « Le facteur qui a motivé ce choix de sujet - à savoir, écrire un compte rendu véridique d'une affaire criminelle réelle - était entièrement littéraire<sup>4</sup> ». Capote n'était pas le premier à se lancer dans pareille entreprise puisque *Operación Masacre*<sup>5</sup> du journaliste argentin Rodolfo Walsh, datant de 1957, est considéré comme le premier roman non-fictionnel (ou *non fiction novel* en anglais), et Lillian Ross avait déjà posé les jalons du genre en 1952 avec *Picture* qui dressait un tableau de l'industrie du cinéma et de ses secrets à travers son expérience sur le tournage de *The Red Badge of Courage*<sup>6</sup>. Capote saluera d'ailleurs le travail de Ross et le

---

<sup>1</sup> « The Story Behind a Nonfiction Novel » interview de Truman Capote par George Plimpton, 16 janvier 1966, New York Times,

<sup>2</sup> « Le reporter doit être capable d'empathie envers des personnalités situées hors de l'éventail habituel de son imagination, envers des mentalités différentes de la sienne, des sortes de gens sur qui il n'aurait jamais écrit s'il n'y avait pas été forcé en les rencontrant à l'intérieur de la situation journalistique »  
Capote Truman cité par **George Plimpton** dans *Truman Capote* (1998), Paris, ed. Arléa, 2009, trad. Béatrice Vienne, chap. 20, p.194

<sup>3</sup> **Nicolas Alain**, « Truman Capote, l'écrivain qui a vu son double dans les couloirs de la mort », [humanite.fr](http://humanite.fr), (24 octobre 2014)

<sup>4</sup> Capote Truman cité par **Plimpton George**, *Truman Capote, op. cit.*, p. 192

<sup>5</sup> Le livre revient sur l'exécution de militants pro-Peron en 1955 par les forces de police de Buenos Aires et se compose de trois parties distinctes: 1°-le portrait des victimes, 2°- la description des événements, le récit de la nuit avant les exécutions, 3°- le témoignage de la police.

*De Sang froid* observe une construction comparable : 1°- avant les meurtres, 2°- la cavale, 3°- l'arrestation, les explications, 4°- la condamnation, l'emprisonnement

<sup>6</sup> MGM, 1951, réalisé par John Huston. (titre français : *La Charge victorieuse*)

considérera comme l'une de ses principales sources d'inspiration. Avec ce nouveau projet, il souhaite en quelque sorte redorer le blason du journalisme qu'il juge être le médium littéraire le plus sous-estimé, le moins exploré, et qui gagnerait considérablement à accueillir en son sein le *faction genre* (contraction des termes *fact* et *fiction*). Il définira ainsi le travail dans lequel il se lance en 1959 : « une forme narrative qui utilisait toutes les techniques de l'art de la fiction, tout en restant on ne peut plus proche des faits<sup>1</sup> ».

Je pense que le reportage peut être *aussi* intéressant que la fiction, et réalisé de manière *aussi* artistique, soulignez ces deux " aussi " <sup>2</sup>  
[notre traduction]

Capote épluche les journaux, des années durant, avant de trouver LE fait divers qui lui convient, celui qui est suffisamment *intemporel* pour marquer les esprits et rendre pertinent son récit, sans souffrir des années. En effet, Capote prévoit de travailler entre trois et cinq ans sur ce projet et espère donc trouver un sujet qui ne se démode pas trop rapidement. Il est convaincu qu'avec une histoire de meurtre il n'aura pas ce genre de souci, « le cœur humain étant ce qu'il est ». Il tombe alors un matin sur un bref article dans le *New-York Times* dont le titre annonce : « Wealthy Farmer, 3 of Family Slain<sup>3</sup> ». Il réfléchit plusieurs jours avant de décider que cette affaire lui apportera la matière dont il a besoin ; d'autant plus qu'il est intrigué par le contraste entre la *normalité* des victimes et la violence de leur meurtre. S'il admet avoir été bouleversé par sa rencontre avec le crime et les meurtriers, Capote sera particulièrement attentif, tout au long de la rédaction du livre, à ne pas se faire apparaître en tant qu'auteur, à ne pas formuler son point de vue, à rester totalement extérieur à son récit. Cet aspect est, selon lui, intrinsèque à la forme du roman-vérité et restera une des plus fortes contraintes qu'il ait connues dans la rédaction, comme il l'explique à

George Plimpton :

Je crois que la plus grande difficulté de mon livre, sur le plan technique, a été de l'écrire sans jamais apparaître moi-même, mais tout en créant pourtant une crédibilité totale<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Capote Truman cité par **Plimpton George**, *Truman Capote*, *op. cit.*, p. 193

<sup>2</sup> « The Story Behind a Nonfiction Novel » interview de Truman Capote par George Plimpton, *op. cit.*

<sup>3</sup> « Riche Fermier, 3 membres de la famille assassinés » [notre traduction]. Pourquoi trois morts indiqués alors que quatre corps ont été retrouvés dès le premier jour ? Sûrement une erreur de restitution de George Plimpton

<sup>4</sup> Capote Truman cité par **George Plimpton** dans *Truman Capote*, *op. cit.*, p. 199

## b) L'ambition d'une fidélité absolue : un projet impossible ?

Capote ne parle donc jamais à la première personne, n'évoque nulle part les liens qu'il finit par créer avec les deux meurtriers, adoptant ainsi alternativement le point de vue d'un narrateur externe, relatant des faits, décrivant l'action des personnages, et le point de vue omniscient, qui nous fait entrer dans la tête de ses personnages et qui se base sur les témoignages que Capote a obtenu de chaque protagoniste. Donner accès aux pensées et ressentis de personnages variés, de différents acteurs du drame, permet à l'auteur de rendre compte d'une peinture objective de la situation, comme l'exprime John Hellman dans son article "Death and Design in In Cold Blood"<sup>1</sup>, cité par Sophie Leonard<sup>2</sup> : « Capote narre " du point de vue d'une omniscience qui s'efface" refusant de s'inclure dans l'histoire. Il se déplace à régulièrement « dans » les personnages... une technique qui lui permet de maintenir un aperçu objectif tout en énonçant les points de vue subjectifs de toute une variété de personnages » [notre traduction]. La multiplicité des points de vue fait de *De Sang froid* un exemple de précision et donne au récit le témoignage de sa réalité.

Capote commente néanmoins les faits qu'il raconte « par ce [qu'il] choisi[t] de dire et la manière dont [il] choisi[t] de le dire ». Il nie toute modification de la réalité dans son roman, mais reconnaît une forme de manipulation : « Si j'introduis une opinion avec laquelle je ne suis pas d'accord, je peux toujours la placer dans un contexte de réserve, sans avoir à intervenir directement dans le récit pour dire au lecteur ma façon de penser<sup>3</sup>. ». Ces agencements sont, aux dires de Capote, les seules marques de subjectivité, tout le reste n'est que faits objectifs. Tout en déclarant ne pas vouloir changer l'opinion des lecteurs, dans la mesure où son roman repose davantage sur une « théorie purement esthétique concernant la création d'un livre qui pourrait déboucher sur une œuvre d'art<sup>4</sup> » que sur un positionnement moral, Capote influence la perception qu'ont les lecteurs des différents personnages, par le crédit qu'il accorde ou non à ce qu'ils disent. Par exemple, une fois arrêtés, Dick Hickock et Perry Smith donnent tour à tour différentes versions du déroulé de la nuit des meurtres ainsi que différents motifs à leurs actions, cependant Capote considère le témoignage de Perry comme vrai et n'introduit pas d'autres justifications de leur geste : « À mon

---

<sup>1</sup> **Hellman John**, « Death and Design in In Cold Blood : Capote's "Nonfiction Novel" as Allegory », Ball State University Forum 21, n° 2 (1980)

<sup>2</sup> **Leonard Sophie**, « Journalism as Artistic Expression : The Critical Response to Truman Capote's In Cold Blood », Tulane University, 2015

<sup>3</sup> Truman Capote cité par **Plimpton George**, *Truman Capote*, (1998), *op. cit.*, p.203

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 201

avis [le point de vue] de Perry est [...] le bon [...]. J'aurais pu ajouter des tas d'autres opinions, mais cela n'aurait servi qu'à [...] rendre le livre moins clair<sup>1</sup> ».

Capote est alors pris en étau entre deux ambitions *a priori* contradictoires, à savoir, celle d'aboutir à une œuvre littéraire parfaitement « vraie » et celle de faire connaître à l'Amérique des 60's les Dick et Perry qu'il connaissait et auxquels il s'était attaché. Il parvient néanmoins à un résultat qui semble lui donner satisfaction puisqu'il estime avoir, à tout moment, conservé la précieuse objectivité à laquelle il aspirait tant, tout en ayant pu y inclure sa propre vision des choses.

### c) Une ambition à nuancer

À ceux qui lui opposeraient que certains passages relèvent de l'invention, Capote rétorque en insistant que tout est absolument vrai, qu'on « ne passe pas près de six ans à écrire un livre dont la raison d'être est de se montrer précis dans les faits pour se livrer ensuite à des déformations insignifiantes de la vérité<sup>2</sup> ». Pourtant la question se pose véritablement à la lecture de certains passages. Pour exemple, celui du chien croisé par Dick et Perry lors de leur fuite : les deux hommes discutent dans leur voiture, garée sur un promontoire surplombant les montagnes. Dick finit par démarrer le véhicule et quitte le promontoire en marche arrière. De retour sur la route, « il aperç[oi]t un chien qui courrait dans le soleil brûlant<sup>3</sup> ». La scène semble s'achever là, signifiée par l'astérisque caractéristique, mais la scène suivante est en fait la continuité de la précédente. Nous retrouvons Dick et Perry là où nous les avions laissés, quelques centimètres plus haut sur la page : au-dessus des montagnes, dans leur voiture. Les deux hommes poursuivent leur conversation, entremêlée de leur propre souvenir des meurtres qu'ils ont commis. Et quelques pages plus loin, Capote fait ressurgir le chien, après un cinglant « à présent, boucle-la ! » de Dick à Perry :

La voiture roulait. Trente mètres en avant, un chien courait le long de la route. Dick fit un crochet dans sa direction. C'était un vieux bâtard à moitié mort, fragile et galeux, et le choc que fit le chien en heurtant la voiture fut à peine plus violent que celui qu'aurait causé un oiseau<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Ibid.* p. 200

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 205

<sup>3</sup> **Capote Truman**, *De Sang froid*, *op. cit.*, p. 168

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 172

Dick a peut-être raconté à Capote qu'il prenait plaisir à écraser des chiens de temps à autre, mais placer cette action en guise de conclusion après qu'ait coupé court la conversation entre les deux hommes, relève d'un processus d'agencement uniquement imputable à Capote. Si l'on admet que tous les faits narrés se soient réellement passés, nous ne pouvons qu'être moins sûrs que les actions se soient enchaînées de manière aussi optimale, en terme d'efficacité littéraire. En effet, il est tout à fait normal qu'en tant qu'écrivain, Capote se soit approprié les faits pour servir son matériau littéraire, en y insufflant une part, même minime, d'invention. Son projet pour ce livre était, comme expliqué plus haut, de confronter des faits réels à la forme littéraire et artistique du roman.

Dans ce cas, pourquoi refuse-t-il en bloc la moindre allégation de fiction ? Admettre une part d'invention reviendrait-il à décrédibiliser tout son travail ? En quoi la pure vérité serait-elle moralement plus digne que la fiction ?

En observant la carrière littéraire de Capote, on remarque que la fiction ne fait plus partie de ses objectifs, puisqu'il ne rédige après *De Sang froid* que *Prières exaucées*<sup>1</sup> qui est publié en 1986 à titre posthume. Ce dernier ouvrage prend lui aussi l'apparence d'un roman de fiction pour finalement dévoiler nombre de détails intimes et scandaleux de ses amis de la jet-set. Ce livre a d'ailleurs davantage fait parler de lui pour les scandales qu'il a provoqué que pour ses qualités littéraires : scandales dus au fait que tous les personnages étaient basés sur des personnes réelles et que celles-ci étaient très facilement reconnaissables, pas assez fictionnalisées pour être neutres.

#### d) L'aménagement des faits

Si pour *Prières exaucées* on lui reproche une trop grande fidélité à la réalité ( où il dévoile au monde ce qui lui avait été appris dans le cercle privé ), pour *De Sang froid* c'est la critique contraire qui lui est faite : on lui reproche d'avoir « aménager » certains faits, d'avoir manipulé la vraie histoire pour qu'elle aille dans son sens, du moins dans celui du livre. Capote a suffisamment d'expérience pour savoir ce qui fait un bon bouquin, pour tirer les bonnes ficelles au bon moment. Il admet lui-même avoir « dramatisé » certaines scènes extraites d'interviews réalisées au préalable.

---

<sup>2</sup> **Capote Truman**, *Prières exaucées* (1986), Paris, ed. Grasset, coll. Les Cahiers rouges, 1986, trad. Marie-Odile Fortier-Masek

La scène où la receveuse des postes et sa mère commentent l'arrivée de deux ambulances chez les Clutters<sup>1</sup> est tout droit sortie d'une interview, mais Capote en a transposé le contenu en une forme purement narrative, contenant dialogues et actions. Ces agencements font donc apparaître l'auteur derrière le récit, ou du moins une figure qui compilerait et agencerait les faits entre eux. Ces passages, puisque fidèlement basés sur ce qui lui a été raconté, ne sont toujours pas pour Capote, le fruit de son imagination. Cette position est contredite par bon nombre de témoignages, allant de celui de protagonistes, comme Harold Nye, un des agents du *Kansas Bureau of Investigation* enquêtant sur le meurtre Clutter, à celui de critiques extérieurs au récit, pour qui le roman est rempli de pures inventions. La polémique va même, pour certains, jusqu'à désigner Capote responsable du sort de Dick Hickock et Perry Smith dans la mesure où son roman aurait pâti de ne pas s'achever sur leur exécution. Pour d'autres, tels que Nick Nuttall, l'exécution était inévitable, Capote n'y a joué aucun rôle (et a même œuvré pour leur grâce), mais l'auteur choisit malgré tout de donner un coup de pouce à la fin de son roman : il avait le choix entre terminer son roman sur la pendaison des deux hommes ou trouver une scène de fin plus légère. Il opta pour la seconde et écrivit alors une scène de rencontre entre Alvin Dewey, l'inspecteur en charge de l'enquête, et Susan Kidwell, la meilleure amie de Nancy Clutter, au cimetière de Garden City. Cette scène, selon Nuttall, sort tout droit de son imagination et correspond parfaitement aux exigences d'un récit de fiction puisqu'elle nous ramène là où l'histoire a commencé, exécutant un cercle parfait, au lieu de se limiter aux faits, comme le ferait un écrit journalistique<sup>2</sup>.

[...] elle disparaissait le long du sentier, jolie fille qui se hâtait, ses cheveux lisses ondoyant et luisant dans le soleil — une jeune femme comme Nancy Clutter aurait pu l'être. Puis, retournant chez lui, [Dewey] se dirigea vers les arbres, s'engagea sous leur voûte, laissant derrière lui le ciel immense, le murmure des voix du vent dans les blés qui ployaient sous le vent<sup>3</sup>.

Dans ce cas, pourquoi ne pas assumer la part, même infime, d'invention présente dans le roman ? La réalité est présente dans le livre par son sujet et par ses protagonistes, dont la plupart ont gardé leur vrai nom, mais à partir du moment où une personne choisit de faire d'un fait divers un

---

<sup>1</sup> **Capote Truman**, *De sang froid*, op. cit., p.106

<sup>2</sup> d'après **Nuttall Nick**, « Cold-Blooded Journalism : Truman Capote and the Non Fiction Novel », paru dans *Truman Capote*, ouvrage sous la direction de Harold Bloom, New York, ed. Bloom's, coll. Bloom's Modern Critical Views, 2009

<sup>3</sup> **Capote Truman**, *De Sang froid*, op. cit., p. 109

sujet de roman, la subjectivité entre forcément en ligne de compte. Qui dit subjectivité dit, par définition, absence d'objectivité et d'interprétation. Le roman de Capote n'a donc jamais pu être ce modèle d'objectivité journalistique tant désiré par son auteur. Ce projet, en ces termes, était voué à l'échec dès sa conception. Les récits « véridiques » (autobiographies, écrits d'historiens...) répondent eux-aussi à un processus de *mise en intrigue*, d'après le terme proposé par Laurent Jenny. Ces récits suivent « un ordre chronologique et causal à une succession d'évènements. [Ces derniers sont alors structurés artificiellement après avoir été] soigneusement sélectionnés, en vue de les faire percevoir comme une histoire unifiée ayant un début, un milieu et une fin<sup>1</sup> ». Cette *mise en intrigue* suffit à inscrire ces récits, pourtant vrais, dans le domaine de la fiction puisqu'elle utilise des techniques propres à cette dernière : « le choix, l'arrangement et la présentation des faits sont des techniques appartenant au domaine de la fiction<sup>2</sup> ». Finalement, on peut s'accorder à dire que l'art de Capote réside dans son habileté à rendre imperceptible la limite entre vérité des faits et invention pure.

#### e) De la photographie au positionnement idéologique

Par son style simple et efficace et en laissant de côté tout lyrisme, le roman de Capote donne rapidement à voir des images très nettes des décors, des personnages, des situations, et offre au lecteur des impressions (dans le sens de photographie) visuelles et émotionnelles. Plus que photographique, *De sang froid* se distingue par un aspect cinématographique. En effet, l'écriture de Capote donne l'impression de fonctionner comme une caméra, capturant la vie avec justesse et neutralité, et derrière laquelle l'opérateur s'effacerait le plus possible. Il ne disparaît pas pour autant : c'est lui qui oriente son appareil sur tel sujet plutôt qu'un autre, adoptant tel angle plutôt que tel autre. C'est dans ce processus de *cadrage* finalement que se confronte objectivité et subjectivité avec tant d'équivoque et c'est donc l'intuition de l'auteur-cadreur qui le fera se positionner (ou non) à la bonne distance afin de retranscrire la réalité sans (trop) la bouleverser. On sait à quel point il est difficile de déterminer dans quelle mesure notre regard sur un objet peut influencer sur celui-ci, et on sait également que la caméra possède d'emblée un pouvoir de manipulation et de distorsion du réel, par le simple fait du cadrage qui est une opération de sélection

---

<sup>1</sup> **Jenny Laurent**, « La fiction, méthodes et problèmes », (2003), sur le site de l'Université de Genève <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/fiction/index.html>

<sup>2</sup> **Toynbee Arnold**, cité par **Cohn Dorrit**, *Le propre de la fiction* (1999), Paris, ed. Seuil, 2001, trad. Claude Hary-Schaeffer

de ce qui va apparaître ou non à l'image, pouvant ainsi séparer deux choses pourtant indissociables, chacune étant absolument nécessaire à l'autre pour être représentée au plus près de la réalité. Il en va de même pour le regard : regarder est une opération de choix, puisque chaque instant offre à voir une multitude de possibilité mais qu'on ne peut pas tout voir à la fois. Ainsi, le fait qu'un auteur aussi célèbre et mondain que Capote, se rende dans une petite bourgade du Kansas pour y couvrir les suites d'un meurtre de quidams, ne peut pas avoir provoqué la même émulation sur l'affaire que si celle-ci était restée dans l'anonymat qui lui était vraisemblablement destiné avant que Capote ne s'en mêle. La présence de l'écrivain parmi les protagonistes de l'histoire a permis à l'auteur d'obtenir des témoignages qui dépassaient le cadre légal et qui n'auraient peut-être jamais pu être entendus sans les liens particuliers que Capote était parvenu à lier avec la population locale et les principaux personnages. Ce sont d'ailleurs les relations humaines qui intéressent tout particulièrement Capote dans ce roman : le meurtre des Clutters s'avère être un prétexte à dépeindre les rapports qu'entretiennent les hommes dans un milieu donné, à savoir, ici, Holcomb au Texas. L'arrivée dans cette ville paisible de deux étrangers venus bouleverser le quotidien des habitants est le point de départ idéal pour l'écrivain dont le réel but semble être de dresser un tableau au plus proche de la réalité de la ville, de ses habitants, de leurs habitudes... Le livre offre ainsi, par le biais du récit d'un drame, une représentation, qui se veut au plus proche de la réalité, de l'Amérique des petites villes dans les années 50 et 60, correspondant alors à la volonté de Capote d'écrire une œuvre journalistique. Molly Haskell<sup>1</sup>, journaliste et critique de films, compare ces images à des tableaux de Hopper. Elle ajoute que Capote donne à voir des vignettes qui représentent deux Amériques différentes, avec d'un côté l'Amérique dévote et paisible des Clutters, et de l'autre, celle, profonde, des petites villes de Dick et Perry. Ces deux représentations opposées du paysage américain apparaissent pourtant aussi solitaires l'une que l'autre. La référence à Hopper est loin d'être anodine attendu qu'il est à la fois le peintre du quotidien, dont le thème de prédilection est l'*American Way of Life*, reproduit avec nombre de détails réalistes, et à la fois, le peintre de la solitude, avec des personnages évoluant dans des lieux déserts ou disproportionnés pour accentuer l'effet d'aliénation vécu par les personnages. On retrouve ainsi cette idée d'espaces vides, désertés, dans le livre de Capote : les scènes autour de Dick et Perry présentent des lieux caractérisés par une absence de vie, de chaleur ou d'intimité. Leurs activités criminelles les poussent à éviter le monde et la pleine lumière, ils évoluent donc souvent de nuit (« il était près de minuit, et rien n'était ouvert à l'exception d'une succession de postes d'essence lugubrement éclairés<sup>2</sup> »), et finissent, comme

---

<sup>1</sup> **Haskell Molly**, « Unmourned Losses, Unsettled Claims », New York Times, 12 juin 1988

<sup>2</sup> **Capote Truman**, *De sang froid*, op. cit. p. 88

malgré eux, par ne vivre plus que de manière fantomatique, sans n'avoir plus de lien avec le reste du monde, ( « Les magasins étaient fermés. Les rues vides<sup>1</sup> », « Ils quittèrent la grand-route, traversèrent à toute vitesse un Holcomb désert<sup>2</sup> »), dans des environnements malsains et tristes (« Au cours de ses récentes pérégrinations solitaires et sans confort<sup>3</sup> », « Il vécut tout l'hiver dans ce vilain quartier éclairé au néon<sup>4</sup> »)

La dimension journalistique transparaît paradoxalement à la fois dans la peinture objective qui est faite du milieu où se passe l'action et à la fois dans la prise de position en filigrane de l'auteur. En effet, Capote est à la fois pris entre une volonté de n'utiliser que les faits, de ne rien sortir de sa tête, pour aboutir à l'objectivité journalistique dont il parle, et l'impossibilité de ne faire apparaître à aucun moment sa propre subjectivité, que ce soit par son propre commentaire ou par le simple fait de sélectionner, d'ordonner ou d'agencer les sujets, ce que confirme Jean-Luc Martin-Lagardette : « Il est impossible, quel que soit le domaine examiné, de faire totalement abstraction du sujet qui observe et relate<sup>5</sup> ». Capote a un positionnement personnel concernant les choses qu'il voit et entend, et ne peut donc considérer l'objectivité que comme un « horizon<sup>6</sup> » ou encore « un idéal nécessaire<sup>7</sup> ». Comme il le dit lui-même, son opinion transparaît à travers les coupes et les agencements qu'il opère, mais quelle est donc le positionnement que Capote laisse filtrer derrière son texte?

Tout d'abord, les sentiments qu'éprouve Capote à l'égard des différents protagonistes apparaissent assez nettement au lecteur : la description du détective Al Dewey fait de lui le policier *idéal*, moralement irréprochable, compétent, mais en même temps sensible et humain, tandis que les autres policiers sont décrits dans une forme de *normalité* ; Capote ne juge pourtant pas l'efficacité des hommes - il ne se le permettrait d'ailleurs pas étant donné son objectif - mais son attachement personnel à la personne d'Al Dewey donne à celui-ci une place de choix dans le roman. De même, le lien qui s'est noué entre Perry et l'écrivain au cours de leurs rencontres se manifeste et se développe tout au long du roman, sans qu'il ne soit jamais véritablement abordé, et se distingue de la relation que Capote entretient avec Dick, qui se montre plus partielle et moins guidée par l'émotion. Il prête d'ailleurs à Dewey les propos qui décrivent Dick comme « un petit escroc sans

---

<sup>1</sup> *ibid.*, p. 208

<sup>2</sup> *ibid.* p. 94

<sup>3</sup> *ibid.*, p. 76

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 210

<sup>5</sup> **Martin-Lagardette Jean-Luc** cité par **Agnès Yves**, « La fameuse question de l'objectivité du journalisme », bulletin n° 42 de l'APCP, décembre 2014

<sup>6</sup> **Agnes Yves**, *ibid.*

<sup>7</sup> **Cornellier Louis**, « Objectivité et honnêteté », article paru dans l'Action le 15 avril 2009

envergure qui est allé trop loin, un type vide et sans valeur<sup>1</sup> » et poursuit le fil des pensées du détective en comparant Perry à « un animal exilé, une créature qui se traînait avec ses blessures » dont « l'aura » le distingue de son partenaire. Au-delà de ses amitiés et attachements, Capote distille dans le roman l'interprétation qu'il a de cette histoire, expliquant par une forme de fatalité sociale les différents événements racontés, considérant Dick et Perry comme les victimes d'un système qui ne leur a rien donné mais qui choisit de leur prendre la vie. Il fait ainsi de *De sang froid* un manifeste déguisé contre la peine de mort qui est un assassinat commis de sang froid par l'État. Bien que les propos pro-peine capitale soient autant représentés que ceux contre, Capote parvient à rendre compte de son positionnement personnel en mettant en lumière le contraste absurde qui existe entre ces meurtriers qui se révèlent plein d'humanité et la justice qui tue en arguant le bien de tous. La scène de l'exécution est décrite comme un rituel où le monstrueux le dispute au ridicule, où les spectateurs font preuve d'une perversité éhontée, comme le montre la retranscription du dialogue entre un gardien du pénitencier et un journaliste qui assiste à sa première exécution ; après que le gardien lui a demandé si ça lui plaisait, le journaliste cherche à se rassurer sur le fait que les pendus ne souffrent pas, ce à quoi on lui rétorque qu'ils ne sentent rien, « autrement, ce serait pas humain<sup>2</sup> ». De même, l'auteur raconte le déroulé de l'exécution comme un manège fait d'incongruités où l'on paye un homme pour qu'il donne la mort et qu'il rentre ensuite chez lui aussi anonymement qu'il est venu, où l'excitation morbide des spectateurs est palpable, comme l'illustre l'échantillon de paroles entendues par Dewey où l'on se repaît des dernières anecdotes sur les condamnés : du choix de l'ordre de passage au menu de leur dernier repas, de la dernière blague de Dick au legs de son corps à la science<sup>3</sup>, pour finir par une exclamation sans lien aucun avec les circonstances : « Nom de Dieu. Dis-moi pas qu'il pleut. Toutes les glaces grandes ouvertes ! Ma nouvelle Chevrolet. Nom de Dieu ! ». Enfin, le choix des mots dans la description de l'évènement ne laisse planer aucun doute sur les sentiments de Capote qui associe le moment de l'exécution à une scène de torture, où les prisonniers sont attachés par « un hideux harnais de courroies de cuir qui [leur] fixai[en]t les bras au torse<sup>4</sup> », mais aussi à un vulgaire « rituel de vengeance » qui

---

<sup>1</sup> **Capote Truman**, *De sang froid*, *op. cit.* p. 502

<sup>2</sup> *ibid.* p. 500-501

<sup>3</sup> *ibid.* p. 498 : « J'ai entendu dire qu'ils voulaient les laisser tirer à la courte paille pour savoir qui allait y passer en premier. [...] Mais Smith a dit pourquoi pas par ordre alphabétique. J'imagine que c'est parce que S vient après H. », « T'as lu dans le journal cet après-midi ce qu'ils ont commandé pour leur dernier repas? », « Ce Hickock a un sacré sens de l'humour. On me racontait qu'il y a une heure, un des gardiens lui a dit : "Ça doit être la nuit la plus longue de votre vie". Et Hickock a ri ; il a répondu : "Non. La plus courte." », « T'as entendu parler des yeux d'Hickock? Il les a laissés à un oculiste. »

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 499

s'oppose à toute la finesse dont les prisonniers ont pu faire preuve, finesse illustrée par « les yeux sensibles » de Perry, confrontés à ce spectacle odieux. Pour couronner l'absurdité de la scène et de la peine capitale en générale, l'auteur revient sur les sentiments contradictoires de Dewey, par qui toute la scène est vue et qui à la fois « est certain que la peine capitale exerce un effet préventif sur les crimes violents », mais éprouve avec surprise que la mort de Dick Hickock et Perry Smith ne lui apporte pas le soulagement et la délivrance escomptés, que finalement leur mise à mort n'a rien résolu.

#### f) Un spectacle de fiction

M'interroger sur la position ambiguë qu'adopte Capote vis à vis de la fiction m'a également posée question sur le registre à adopter dans la création du spectacle. Devais-je écarter toutes les questions polémiques liées à Capote et à son roman pour ne m'intéresser qu'au fait divers et le raconter de la manière la plus fidèle et documentée possible ou bien devais-je conserver mon projet de départ, à savoir, adapter véritablement le roman de Capote, qui m'avait tant marquée lorsque je l'ai découvert adolescente ? Finalement, le résultat relève d'une position intermédiaire où je prends effectivement le roman de Capote comme support principal de mon récit tout en prenant le parti de reproduire les inventions de l'auteur et ses libertés vis à vis de la réalité. Ce qu'on voit dans la pièce est donc un mélange de réalité et de fiction, un mélange de faits et d'aménagements, dus aussi bien à Capote qu'à moi. Les faits inventés ou aménagés par Capote appartiennent à la légende du récit et correspondent à la perception qu'a eu l'auteur des événements et des personnes impliquées, ils m'intéressent donc en ce sens : c'est le roman de Capote que j'adapte, je reste donc fidèle à la manière qu'il a de raconter son histoire. De plus, j'ai cherché à retranscrire ce qui n'est pas dit dans le roman mais qui le constitue tout autant, à savoir, la fascination qu'il éprouvée pour Dick et Perry. En effet, le personnage de Capote dans la pièce n'a que très peu de choses à voir avec le véritable Capote, il ne partage pas son exubérance et son besoin d'attention, mais il est autant attiré et attaché à la personnalité des deux meurtriers que le fut l'écrivain. Je cherche donc à montrer sur scène des relations basées sur le respect et le désir de comprendre et d'aider pour Capote. Pour écrire cette relation de fascination qui liait l'auteur à Perry plus particulièrement, il m'a semblé important de tenter de la comprendre, même si la pièce n'a pas pour but de donner une explication psychanalytique et que l'accent n'est pas mis sur cette relation.

La raison pour laquelle Capote s'est senti attiré par l'histoire de Dick et Perry, et ensuite par le parcours personnel de Perry, est le sentiment qu'ils avaient énormément de choses en commun. En effet, Capote et Perry reconnaissent chacun en l'autre une personnalité similaire, qui a souffert des mêmes injustices, du même sentiment d'abandon et des mêmes frustrations concernant leur ambition. À la différence notable que Capote s'est rapidement retrouvé parmi les personnalités les plus en vue du *gratin* new-yorkais au même moment où Perry entamait sa *carrière* criminelle. Perry Smith et Truman Capote ont la même enfance, passée dans une petite ville du sud des États-Unis (Nevada pour Perry, Alabama pour Capote). Les deux furent des « âme[s] égarée[s ...] trahie[s] par une mère alcoolique et rejetée[s] par un père à la fois haï et adoré<sup>1</sup>. » [notre traduction]. Tous deux souhaitaient être reconnus pour leurs qualités littéraires et ont abandonné l'école jeune, ils se sont donc constitué une culture personnelle et ont enrichi leur style de manière autodidacte. D'un point de vue physique, les deux hommes partageaient également une étrangeté qui les mettait à part du reste du monde. Finalement, ce qui fascine dans cette relation c'est l'incroyable similarité des caractères et spécificités des deux hommes couplée à la tournure opposée que le destin de chacun a pris. Perry est celui qui a pris la pente descendante tandis que Capote est celui qui semble s'en être sorti, du moins au moment de leur rencontre.

### g) Pourquoi la fiction théâtrale pour raconter cette histoire ?

On peut d'ores et déjà, et sans risque, affirmer que la fiction est indispensable à l'être humain pour se forger une vision de la vie ou se constituer. Ce que Jean-Marie Schaeffer définit comme « *la fonction modélisante de la fiction* » fournit en effet des exemples de situations concrètes, « des scénarios d'actions, de constellations émotives et éthiques, etc., qui sont susceptibles d'être intériorisés par immersion et (éventuellement) réactivés de manière associative » permettant à l'homme d'appliquer concrètement ses savoirs, « alors que la réflexion analytique aboutit à des savoirs abstraits dont l'application éventuelle nécessite le passage par un calcul rationnel guidé par des règles implicites<sup>2</sup> ». Schaeffer ajoute également qu'il existe un « lien indissociable » entre la vie et les pratiques artistiques, car « l'art est un développement naturel de la

---

<sup>1</sup> **Haskell Molly**, « Unmourned Losses, Unsettled Claims », *op. cit.*

<sup>2</sup> **Schaeffer J.-M.**, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

culture humaine du point de vue à la fois de l'évolution historique et du développement individuel<sup>1</sup> » de l'homme.

Ainsi, je suis partie du positionnement suivant : si je raconte une histoire, qu'elle soit vraie ou inventée, je souhaite la raconter sous la forme d'une fiction, je souhaite que s'entremêlent les faits réels et ceux sortis de mon imagination, afin que la rencontre des deux sources - réalité et imaginaire - puisse donner naissance à un univers hybride, qu'est celui de la fiction.

Le choix que j'ai fait d'adapter *De sang froid* m'a confrontée à un cas particulier et à des questionnements inédits puisque j'ai choisi de raconter l'histoire de Dick et Perry en me basant, non pas sur les faits réels ou sur des documents à valeur documentaire, mais sur la vision subjective qu'en a eu Capote, sur son expérience intime. J'adapte ainsi un fait réel qui a déjà été contaminé par la vision d'un auteur et m'octroie le droit de couper, modifier, agencer mais aussi inventer et déformer des scènes, afin de m'approprier le récit, de produire une œuvre qui soit cohérente avec l'idée que j'ai de ce récit et avec mon positionnement moral et esthétique. Pour reprendre les mots de Muriel Plana, « la fiction, assumée comme production autonome de l'imagination, quand bien même elle peut être hybride, lorsque, par exemple au théâtre, elle est heureusement contaminée, [...] par la thèse de l'auteur [...], constitue l'espace idéal de la critique et de l'imaginaire politique<sup>2</sup>. ».

Si le registre de la fiction s'impose à moi par ses fonctions et sa portée « modélisante », il me faut justifier le choix du médium choisi pour raconter au mieux cette histoire. Pour commencer, j'ai le sentiment que n'importe quel fait divers un tant soit peu sordide constitue une base très solide et un terreau très fertile à la dramatisation, dans la mesure où ces événements sortent suffisamment de l'ordinaire pour être relevés. Et c'est très souvent le concept d'*extraordinaire*, au sens premier du terme, qui marque le point de départ d'une fiction, qui plus est théâtrale. Aux origines de cet art, les personnages étaient les dieux et les héros mythologiques, l'intrigue avait une portée mythique et pédagogique qui servait d'exemple ou de contre-exemple au citoyen spectateur. Le crime et le vol sont au cœur de bien des tragédies classiques et je constate qu'aujourd'hui encore, de nombreux spectacles sont inspirés de faits divers, tels que *Roberto Zucco* de Koltès ou encore *2666* de Gosselin. Le meurtre de la famille Clutter en 1959 par deux jeunes hommes représente en ce sens une base incroyablement riche pour une tragédie. Comme je l'ai expliqué plus haut, c'est bel et bien l'ouvrage de Truman Capote que j'adapte et non le fait divers lui-même. C'est donc à la lecture du

---

<sup>1</sup> **Schaeffer J.-M.**, « Pourquoi la fiction ? », entretien avec Alexandre Prstojevic, <http://www.vox-poetica.org/entretiens/intSchaeffer.html>

<sup>2</sup> **Plana Muriel**, « fictions dialogues : de la théâtralité épique à la théâtralité queer », octobre 2017, article à paraître, p. 2

roman que j'ai réalisé à quel point Dick Hickock et Perry Smith étaient des personnages complexes et combien il serait passionnant de les faire exister sur scène. De plus, si la première partie du roman s'apparente davantage au road-movie, la dernière partie voit les deux protagonistes enfermés dans deux cellules rapprochées, attendant de nombreux mois le jour de leur exécution, situation hautement théâtrale puisque délimitée dans l'espace et réduite à un nombre de personnages minimum. De plus, le théâtre, par les nombreux points qu'il partage avec la prison comme nous l'avons vu en première partie, s'avère être le médium parfaitement adapté à la représentation d'un enfermement physique et mental mais aussi à l'illustration de fantasmes et d'évasions de l'esprit. En effet, le temps de la représentation agit sur le spectateur comme un emprisonnement, positif ou négatif selon les spectacles et les spectateurs, sur une durée définie, pendant laquelle il n'est plus question du monde extérieur et le monde déployé dans l'enceinte du théâtre et dans le spectacle est régi par des règles spécifiques, non applicables en dehors. La représentation théâtrale me semble faire ainsi ressentir avec davantage de force et de justesse une situation d'enfermement comme celle déployée dans la pièce. Il est évident que si j'avais voulu raconter l'entièreté du roman de Capote, le théâtre n'eut pas forcément été le premier choix, du fait de la multiplicité des décors, des situations et des personnages. Même si nous avons vu avec le spectacle de Gosselin qu'il était possible de représenter sur scène une abondance de situations et de lieux différents, aidée en cela par la vidéo qui filme ce qui n'est pas sur scène ou ce qui est caché du public, je choisis de me plier aux contraintes du plateau scénique et de ne pas transgresser ses limites. Ce choix vient d'un désir personnel de raconter par le théâtre, allant à l'encontre de mes habitudes culturelles et de mes réflexes techniques davantage cinématographiques. L'adaptation filmique de *De sang froid* avait déjà été faite et avec brio, par Richard Brooks en 1967, et l'obsession de Capote pour l'affaire ainsi que sa relation avec les prisonniers avaient déjà fait l'objet de deux films sortis coup sur coup: *Capote* de Bennett Miller (2006), adapté de la biographie de Gerald Clarke et *Infamous (Scandaleusement célèbre)* de Douglas McGrath (2006), tiré de la biographie de George Plimpton ; j'ai donc voulu adapter cette histoire à un nouveau médium en profitant de ce que celui-ci pouvait m'offrir (unité de lieu, matérialisation physique des espaces représentés, nombre de personnages restreints... comme vus en première partie de mémoire) tout en employant, par petites touches, des procédés cinématographiques adaptés à la scène.

Je vais donc à présent et dans une troisième partie approfondir la question de la fiction et mettre en évidence les marques de fiction dans *Têtes sans nuage, souliers sans terre* à travers

notamment la théâtralité et la cinématographicité qui s'y trouvent déployées et qui ancrent le spectacle dans un univers fictionnel, dans un à côté du monde réel où s'est passé le fait divers.



Robert Blake et Scott Wilson dans l'adaptation de Richard Brooks

### III/ Le rôle de la fiction

#### a) La fiction : définitions, fonctions et utilisations

Maintenant que nous avons pu constater dans quelle mesure la fiction faisait déjà partie du roman de Capote et après avoir justifié mon intention de créer un spectacle qui laisserait de côté la dimension réelle (et non, réaliste) de l'histoire, je souhaite à présent m'intéresser au concept même de fiction, le définir pour en isoler les aspects qui me font préférer la fiction à la pure réalité, qui me semblent comporter une puissance symbolique supérieure à celle des faits.

L'homme, de tout temps, est passé par la fiction pour inscrire des concepts et préceptes dans l'esprit de ses semblables. Les mythes fondateurs avaient pour fonction d'illustrer des idées, des notions abstraites, par le biais de méthodes et de symboles. Ces histoires inventées servaient d'exemple aux hommes pour rendre concrètes des situations jusque là abstraites, comme l'explique Jean-Marie Schaeffer avec le concept de fonction modélisante de la fiction<sup>1</sup> (voir p.31). Le récit n'a cependant pas besoin de proposer un monde absolument fictionnel, dans le sens de *inventé*, et se montre d'ailleurs bien plus efficace lorsqu'il prend place dans un univers mettant en scène les mêmes codes que dans le monde réel. En effet, le monde fictionnel proposé doit savoir renvoyer au monde réel pour que le lecteur/spectateur puisse s'approprier le récit qui s'y passe. Pour qu'une interprétation de la réalité soit possible à travers des récits de fiction, il faut envisager « les univers fictifs [comme] des univers secondaires [qui] ne sont pas pensables indépendamment d'un premier monde, réel, sur lequel ils s'appuient<sup>2</sup> ». On parle alors d'un dédoublement des mondes, comprenant l'environnement réel et l'univers imaginé. Tous deux fonctionnent de manière co-indépendante puisque « le monde de la fiction a besoin de nos expériences réelles, et de nos représentations mentales tirées de la réalité pour prendre une consistance imaginaire et affective », et que la fiction est nécessaire au monde réel en tant que « construction conceptuelle permettant d'interpréter la réalité ».

Ainsi il s'agit encore une fois d'une cohabitation des deux modes, qui interviennent de manière concomitante dans notre esprit. La pièce reflète ce rapport de simultanéité des deux mondes en représentant les scènes réalistes et imaginaires sur un plan d'égalité et liés par des liens de cause à effet. De plus, le monde fictionnel représenté dans *Têtes sans nuage...* est, à beaucoup

---

<sup>1</sup> Schaeffer J.-M., *Pourquoi la fiction?* op. cit.

<sup>2</sup> Jenny Laurent, « La fiction », op. cit.

d'égards, similaire au monde réel, présentant des éléments plausibles mais présentés et agencés de telle manière qu'ils fassent sens, que ce soit en participant à la caractérisation de l'environnement et des personnages ou en ayant une réelle fonction dramatique. Il existe en effet une sorte d'efficacité (faute d'un autre terme) dans le monde fictionnel, qui fait en sorte que ne soient amenés à la connaissance du spectateur que les éléments (personnages, situations, codes dramatiques...) qui feront sens à un moment donné du récit. Ce qui n'est pas donné comme caractéristique de l'univers fictionnel, mais n'est pas non plus contredit par l'auteur de la fiction, peut, *a priori*, être considéré comme faisant partie du monde qu'il évoque. L'auteur ne peut bien sûr pas tout dire, tout préciser, il existe donc une convention entre celui-ci et les destinataires de l'histoire, qui admet que le monde fictionnel décrit s'étend bien au-delà des mots de son créateur, qu'il est ainsi toujours décrit de manière incomplète. Dans *Têtes sans nuage...*, je choisis de contredire certaines règles du monde réel mais qui correspondent à une convention théâtrale où le spectateur accepte, pendant la durée de la pièce, qu'une variété de décors se succède dans le même espace scénique ou bien que l'emprisonnement des deux personnages est bien "réel" dans l'univers fictif même s'ils ne sont pas physiquement contraints et que leur cellule ne leur oppose pas tant de résistance. Ce processus d'acceptation de l'illusion - scénique ou non - relève d'une immersion affective, qui permet de faire le lien entre nos propres investissements affectifs et ce que traversent les personnages. C'est cette immersion affective qui permet d'établir un lien entre le spectateur et Dick ou Perry alors qu'il ne partage avec eux ni le contexte, ni l'expérience, ni le tempérament. Il n'est donc, à mon sens, pas de réelle nécessité à gommer toute trace de fiction dans le but d'établir un lien plus fort entre la situation racontée et sa réception. En ce sens, l'entreprise de Truman Capote s'appuie sur le réel comme moyen de légitimer le récit qu'il raconte, sans avoir à justifier ses choix narratifs puisque de choix il n'est pas question quand on s'attache à reproduire la réalité avec la plus grande fidélité.

Selon Käte Hamburger, il existe deux types de récits fictifs, avec la fiction proprement dite et la feintise, qui est une fiction ne s'annonçant pas comme telle et imitant « à l'identique [...] une énonciation de la réalité [...] telle qu'on pourrait la trouver hors du contexte de la littérature<sup>1</sup> ». Elle « fait passer pour authentique un discours qui ne l'est pas, elle fait *comme si*<sup>2</sup> » alors que la fiction se donne comme fiction et ne prétend pas être autre chose que ce qu'elle est, toujours selon les critères de Hamburger. On peut trouver dans la catégorie « feintise » de faux récits de voyage, de faux journaux intimes, de fausses biographies, dont les auteurs utilisent les codes d'écriture et d'énonciation du genre *feint* et accompagnant leur écrit d'une légende - au sens d'explication - qui

---

<sup>1</sup> **Hamburger Käte**, citée par **Jenny Laurent**, « La fiction », *ibid.*

<sup>2</sup> **Jost François**, « L'Empire du faux », *Cahiers de Narratologie*, 26 | 2014, mis en ligne le 11 septembre 2014

contextualise leur texte en les attachant à une *réalité*. Pour exemple, *Les Lettres persanes* de Montesquieu qui sont présentées comme réelles, et simplement agencées par l'auteur qui s'est retrouvé par hasard en leur possession. Cette célèbre feintise s'explique par le contournement nécessaire de la censure, alors que *Le Protocole des sages de Sion*<sup>1</sup>, a été rédigé et utilisé à des fins politiques et idéologiques en se faisant passer pour un véritable programme stratégique élaboré par les Juifs afin de réduire la Chrétienté à néant et dominer le monde. Ce faux avait donc pour vocation de convaincre le régime tsariste du danger d'une trop grande ouverture d'esprit à l'égard de communauté juive en Russie. En ce sens, cette démarche est une véritable tromperie à l'attention de son lectorat, en lui soumettant des « *preuves* » fallacieuses, et une tentative éthiquement et moralement condamnable. *De sang froid* n'est pas une feintise à proprement parler puisqu'il présente des personnages et des situations globalement vrais et qu'il est fortement ancré dans une réalité peu contestable. Mais il se présente pourtant comme un document d'une extrême fiabilité, puisque ne comprenant pas la moindre trace d'invention. La feintise n'est pas achevée par Capote puisqu'il n'utilise pas les codes du journalisme pour appuyer son propos, mais qu'il cherche, au contraire, à produire une forme d'hybridité en se faisant se rencontrer le récit fidèle de faits réels et un style faisant usage des procédés de la fiction, notamment à travers la focalisation interne. Pour Laurent Jenny, le nouveau journalisme américain, par l'appropriation des procédés de la fiction dans l'investigation, « implique la spécificité [...] de la fiction bien plus qu'il ne l[a] nie », autrement dit, les articles, dits du nouveau journalisme, en utilisant les règles littéraires propres à la fiction, portent en eux un caractère fictionnel de fait. L'historien Arnold Toynbee ajoute que, même sans parler de règles littéraires à proprement parler, on tombe très rapidement dans le domaine de la fiction, « rien que [par] le choix, l'arrangement et la présentation des faits<sup>2</sup> ».

Nier son appartenance au domaine de la fiction tout en en exploitant les procédés, serait-il le reflet d'une posture ambiguë de la part de Capote, qui aurait ressenti à la fois le besoin de légitimer son effort en le qualifiant de « récit véridique » et à la fois le désir d'expérimenter un genre hybride mêlant faits réels et techniques littéraires propres à la fiction ? La position catégorique de l'écrivain sur ce sujet peut être discutée mais elle est, somme toute, représentative d'une ambition artistique forte, qui a su porter ses fruits tout au long de l'écriture de *De sang froid*. Celui-ci reste un roman

---

<sup>1</sup> écrit par **Matvei Golovinski**, un informateur de la police secrète Russe, en 1901. L'ouvrage réunit les comptes-rendus d'une vingtaine de prétendues réunions secrètes exposant un plan de domination du monde qui utiliserait violences, ruses, guerres, révolutions et s'appuierait sur la modernisation industrielle et le capitalisme pour installer un pouvoir juif mondial.

<sup>2</sup> **Toynbee Arnold**, cité par **Cohn Dorrit**, *Le Propre de la fiction*, *op. cit.*

incroyablement précis dans la manière qu'il a de renvoyer au réel, à travers des descriptions minutieuses, qui, tout en étant loin d'être exhaustives, donnent au lecteur une impression de complétude, où tout serait dit et donné à voir de manière *absolument vraie*. Cette impression ne peut évidemment qu'être illusoire dès lors qu'une « "histoire" ne peut jamais correspondre à "la réalité" puisqu'elle est toujours énoncée d'un certain point de vue [...] alors que le réel comporte une infinité de facettes qu'aucune représentation ne saurait jamais épuiser<sup>1</sup> ». Yves Citton avance que l'homme possède une capacité à s'identifier, à se sentir traversé, par une histoire « indépenda[mment] du caractère fictionnel ou véridique de l'histoire racontée ». Capote craignait peut-être d'affaiblir la « force d'adhésion » de son lectorat en admettant avoir injecté des passages inventés dans son roman.

De mon côté, comme dit plus haut, je choisis de faire de cette pièce un spectacle de fiction, basé sur les faits réels à travers les écrits de Capote, mais intégralement constitué de passages inventés, même si inspirés par des situations qui ont peut-être réellement eu lieu : c'est un processus d'invention et d'agencement qui a pu aboutir à l'écriture de la pièce. Pour ancrer de manière indéniable la pièce dans un univers fictionné, j'ai convoqué théâtralité et cinématographicité, pour la distance que ces qualités établissent de manière immanente entre l'objet regardé et le public.

## b) La théâtralité comme mise en évidence de la fiction

La théâtralité de la pièce se manifeste par un retour à l'unité de lieu, de situation, d'action, par un nombre restreint de personnages qui, tour à tour - à l'exception de Capote - se projettent ailleurs et se glissent dans la peau d'autres personnages, ou pour faire vivre aux yeux du public des personnages appartenant à leur réalité, comme c'est le cas dans la **séquence XIII** où Dick incarne son vieux père, ou bien pour donner corps à un fantasme (**séquence V** : Perry devient Perry O'Parsons). D'autre part, ce qui amène la théâtralité, ce qui fait théâtre avant toute chose, reste la présence d'un *cadre de l'action*, au sein duquel le spectateur « assiste[...] à un acte de représentation inscrit dans une temporalité autre que celle du quotidien, où le temps est comme suspendu<sup>2</sup> ». La théâtralité que je mets en scène est très classique, dans le sens où le temps de la représentation n'est jamais interrompu, il ne se délite pas pour s'amalgamer au temps du quotidien du spectateur, comme on peut le voir dans de nombreux spectacles contemporains, où scène et salle

---

<sup>1</sup> Citton Yves, « À travers la fiction, forces de l'image, de l'exemple et de la merveille », revue *Vacarme*, 2011|1, N° 54

<sup>2</sup> Féral Josette, « La Théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », Revue *Poétique*, n° 75, septembre 1988

ne sont plus isolées l'une de l'autre, où le temps de la représentation peut être interrompu par un personnage ou une situation en suspendant le cours de l'intrigue. L'action de *Têtes sans nuage...* ne déborde jamais du cadre de scène. Les personnages gardent, tout au long de la représentation, leur statut de personnages, avec le même niveau de fiction pour tous, alors que je concevais d'abord la figure de Capote comme surplombant le contenu de la pièce, comme s'il s'agissait de sa création. À ce moment-là de ma réflexion, Capote devait être présenté comme l'auteur du texte sur lequel la pièce est basée, donc l'auteur de la pièce en quelque sorte : c'est lui qui choisit le contenu de ce à quoi le public va assister, je voulais donc qu'il ait un degré de réalité supérieur. La représentation scénique de ce degré de réalité supérieur se serait appuyée sur la présence initiale de Capote dans le public, ainsi que sur la polyvalence de l'activité de l'écrivain. En effet, en plus d'être l'auteur du spectacle, il devait, dans cette étape de travail, également assurer la régie, donc la mise en lumière de ses personnages, tandis que lui ne serait resté qu'une figure sans trait - constamment dans l'ombre - et sans parole, dont la seule fonction aurait été de recevoir les paroles de Dick et Perry. Si je prends le temps de revenir sur l'orientation que mon travail aurait pu suivre, c'est pour mieux rendre compte du retour opéré vers une théâtralité totale, dans laquelle Capote a un statut de personnage, au même titre que les deux autres protagonistes. Le décor de la pièce prend le parti de l'évocation de la prison plus que d'une représentation accrue de la réalité. Les entorses à celle-ci sont donc possibles et les frontières sont brouillées entre ce qui est plausible ou non. Le passage de l'univers réaliste à imaginaire est signifié par un changement d'éclairage ainsi que par des sons ponctuels qui caractérisent l'environnement introduit. Chaque espace est représenté de façon métonymique, comme il est traditionnellement de rigueur au théâtre : un bout de colonne symbolise le palais de la tragédie grecque quand l'arbre symbolise la forêt. Ainsi, la prison est représentée ici par un ensemble d'objets composant des cellules de prison, sans toutefois que celles-ci ne soient fidèles à une représentation naturaliste ; Las Vegas, de son côté, est signifié par la simple présence de néons colorés clignotants. La théâtralité est présente dans l'incomplétude des représentations, se distinguant alors du cinéma qui, bien que ne pouvant pas produire d'image absolument exhaustive, tend cependant à donner l'illusion d'un monde existant, donc complet. Pour ce faire, il va passer par une abondance de détails, visuels ou non, dont la fonction est de donner au spectateur l'image la plus précise possible. D'autre part, la contiguïté des deux cellules est représentée sur scène par la réelle proximité existant entre les deux espaces sur le plateau. Le fait de rendre physique, et donc réel, le rapport reliant ces deux espaces sur scène accompagne la continuité diégétique : une action se déroulant dans un des espaces peut influencer sur ce qui se joue dans l'autre. Au théâtre, les deux espaces diégétiques (les cellules ou les parloirs, selon les séquences) sont reliés par leur présence

dans un seul et même espace physique : la scène. Au cinéma, il aurait fallu *tricher* ce rapport de proximité et donner l'*illusion* que les deux lieux représentés se trouvent dans le même espace diégétique par le jeu du cadrage et du montage ; nombreux sont les films dans lesquels l'intérieur et l'extérieur d'un même espace diégétique n'appartiennent en réalité pas du tout au même décor. Dans la **séquence III**, je me joue en quelque sorte des codes de la représentation en faisant s'adresser Dick, qui est dans le parloir à ce moment-là, à Perry, assis dans sa cellule. Cette relation n'est possible que par la proximité physique réelle existant entre l'espace du parloir à *cour* et celui de la cellule de Perry à *jardin*, elle ne répond à aucun critère de vraisemblance. Elle fait cependant office de transition, à l'instar d'un raccord *adresse*<sup>1</sup> au cinéma.

Au rang des procédés théâtraux, nous trouvons aussi, dans la pièce, une construction qui s'appuie sur la théorie des *tableaux*, dont le principe a été théorisé par Pierre Frantz, qui distingue alors *tableau-comble* et *tableau-stase* et dont nous avons parlé dans le premier chapitre. Le premier correspond à un moment du spectacle où la tension et l'émotion sont à leur *comble*, dans une sorte de *climax*, tandis que les tableaux-stase sont, en quelque sorte, la tendance inverse puisqu'ils ont pour fonction de présenter, d'introduire le monde fictionnel dans lequel va se dérouler l'action de la pièce et sont donc habituellement placés en début d'intrigue. Ils servent à créer « une atmosphère à l'ouverture du drame [...et à ] propose[r] la découverte des personnages dans un état d'avant la parole et d'avant l'action<sup>2</sup> ». Dans *Têtes sans nuage...*, ce sont les deux premières séquences, ou images, qui rentrent le mieux dans cette définition du tableau-stase, mais la **séquence IX**, par exemple, bien que placée en plein milieu du drame, remplit également cette fonction de donner la « température » d'un instant, de produire une suspension de l'action, une interruption de la temporalité. Ces trois exemples de scènes picturales (**sequences I, II et IX**) sont précédés et suivis de noirs qui les isolent les uns des autres, rompant brièvement la continuité narrative. Pour continuer de relier l'organisation de la pièce à l'esthétique des tableaux du XVIII<sup>ème</sup> siècle, on peut considérer les **séquences XI et XIV** comme étant les deux tableaux-comble du spectacle, puisque c'est là que la tension est la plus forte et que les personnages semblent attendre un point de rupture.

---

<sup>1</sup> ce type de raccord n'existe pas en tant que tel, il suit la même logique de transition que le raccord regard, où l'on voit dans un plan A un personnage regarder quelque chose, et dans un plan B, l'objet de son regard. Ici, le plan A correspond à Dick s'écriant « Hein, Perry ! Qu'est-ce qui nous veut ç'ui-là ?! », et le plan B à Perry, qui ne répond d'ailleurs pas à Dick. Il ne s'agit ainsi pas d'une conversation.

<sup>2</sup> **Frantz Pierre**, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>ème</sup> siècle*, op. cit.

### c) Les procédés cinématographiques comme soutien de la fiction

Le cinéma est régulièrement convoqué dans cette création, à la fois dans l'écriture et dans la mise en scène. Pour commencer, l'écriture de *Têtes sans nuage...* a été fortement influencée par la technique du montage vidéo, puisque j'ai écrit, dans un premier temps, les différents textes des personnages, puis les ai agencés dans un second temps, les ai fait se répondre, se correspondre, se contredire, tout en les liant par des didascalies précises. Tout d'abord, les scènes se succédaient la plupart du temps par un montage *cut*, mais, au fur et à mesure du travail, j'ai su utiliser différents types de transition, permettant ainsi de lier les séquences entre elles ( entre la **séquence X** et la **séquence XI**, les personnages n'ont pas changé de position ; il s'agit de la suite directe et logique de la **séquence X**, à la différence qu'un rapprochement physique et psychologique de Perry est opéré ; ou encore entre la **séquence XIII** et la **séquence XIV**, qui encore une fois, se suivent logiquement et dont le passage de l'une à l'autre est exprimée par la lumière). Les transitions *cuts* sont malgré tout encore très présentes puisqu'elles permettent d'imposer une brusquerie, une dureté, à l'environnement et à l'histoire de la pièce. Des équivalents de montage parallèle et alterné sont également utilisés dans la construction de la pièce : le montage parallèle intervient dans la **séquence X**, lors de laquelle Perry et Capote discutent dans le parloir et Dick rejoue les différents plaidoyers entendus lors de son procès. Ici, les deux actions s'alternent et s'enchaînent sans qu'il ne soit toutefois question qu'elles se déroulent au même moment, ce qui relèverait alors du montage alterné. En effet, la principale différence entre montage alterné et montage parallèle repose sur le rapport au temps : le montage alterné implique que les différentes actions montrées partagent une même unité temporelle, tandis que le montage parallèle présente plusieurs actions sans lien temporel. Le montage alterné apparaît dans la **séquence V**, lorsque Perry se projette en chanteur crooneur en avant-scène, tandis que Dick fait ses exercices dans sa cellule. Cette fois-ci les deux actions partagent la même unité temporelle puisque l'action de Dick perturbe celle de Perry, même si elle se passe dans sa tête. Ce montage alterné apparaît sur scène sous la forme d'un split-screen, dans lequel l'image de gauche (Perry en avant-scène) aurait une échelle de *plan* plus rapprochée, du type plan américain, tandis que l'image de droite (Dick en cellule) correspondrait davantage à un plan large.



Dans ces deux exemples, les deux parties de l'écran n'ont pas la même échelle de plan (*Kill Bill, vol. I*, Quentin Tarantino, 2003 ; *Carrie au bal du diable*, Brian De Palma, 1976)

De manière générale, la division de la scène entre deux espaces (gauche et droite), eux-mêmes surdivisés en trois espaces (cellule, parloir et avant-scène), me permet de travailler différentes échelles de plan de manière simultanée, mais aussi des effets de focalisation par le biais de l'éclairage qui, selon son intensité et sa découpe, donne au sujet plus ou moins de place, d'importance ou de netteté. Ainsi, je peux simuler un effet de zoom en focalisant la lumière sur un élément pour le rendre plus visible ou donner l'impression qu'on s'en rapproche<sup>1</sup>. Le *split-screen*, au cinéma, est, la plupart du temps, un procédé qui s'obtient par le collage de minimum deux images distinctes mises côte à côte durant l'étape de la post-production. On peut aussi obtenir un split-screen en rendant nettes deux parties éloignées de la même image, par un jeu de sensibilité de pellicule qui crée un effet de sur-cadrage. Le sur-cadrage est en effet, un moyen de fabriquer, au moment du tournage, une sur-division de l'écran et qui est régulièrement utilisé par Richard Brooks et son chef-opérateur Conrad L. Hall dans l'adaptation filmique de *De sang froid* en 1966. En effet, l'image du film se caractérise par une récurrence des plans dans lesquels les personnages de Dick et Perry sont représentés sur des plans distincts de l'image, séparés par des éléments de décor ou par une différence de netteté. Le sur-cadrage a pour effet de symboliser visuellement et de manière impactante l'enfermement physique et psychologique des personnages, cloisonnés par un décor qui impose ses propres cadres. Chez Brooks, Scott Wilson et Robert Blake, les interprètes de Dick et Perry, sont montrés dans le même cadre, mais sur des plans distincts de l'image, pour rendre concrète la sensation de la dépendance existant entre les deux hommes<sup>2</sup> et la proximité entre leur corps. Cet effet traduit la

---

<sup>1</sup> comme l'expérimente Eric Soyer, le scénographe et éclairagiste de Joël Pommerat, qui adapte les procédés cinématographiques à la scène. Il explique travailler « sur la netteté comme on le fait sur un gros plan de cinéma » mais en utilisant l'éclairage.

<sup>2</sup> régulièrement on peut voir l'un des deux personnages au premier plan de l'image, parfois même au centre de celle-ci, se faire déranger par le deuxième qui rentre alors dans le champs, bouleversant ainsi l'équilibre de l'image, perturbant sa tranquillité et donnant vie au second plan et arrière-plan de l'image.

manière dont les deux hommes sont irrémédiablement liés mais aussi le malaise qui résulte de l'association entre ces deux hommes si différents, qui ne se comprennent pas et se troublent l'un l'autre du fait de cette incompréhension.



les deux comédiens travaillant sur la séquence du miroir

La relation conflictuelle mais fusionnelle qui lie les deux hommes m'avait donné, l'année dernière, l'idée et l'envie de travailler sur le motif du miroir, dans la mesure où Dick et Perry me sont apparus comme deux facettes résolument différentes d'une même identité qui ne saurait pas trouver sa place dans la société autrement qu'en enfreignant les règles.

J'ai donc voulu mettre en relation les deux cellules comme si chacune était le reflet de l'autre, tandis que Dick et Perry ne semblent chercher qu'à exprimer à quel point ils sont dissemblables. Dans le projet tel qu'il était l'an passé, le motif du miroir se matérialisait par le biais de la cloison séparant les deux cellules. En étant tour à tour opaque ou transparente, cette cloison se serait révélée être la surface du miroir, dont le public ne verrait que la tranche et qui aurait donné à voir deux images semblables, voire synchrones, dans les deux cellules. À présent, la nature de la cloison n'est plus changeante et la scène où Dick et Perry effectuent des mouvements en parfaite synchronicité n'existe plus. Seule la **séquence XIV** est aujourd'hui un vestige de cette idée de miroir : les deux hommes sont, pour la première fois, unis par une même action, un même état et partagent le même espace. Il n'est donc plus question ici que l'un soit le reflet de l'autre mais ils restent néanmoins associés dans cette dernière image les présentant tous les deux. Ils franchissent ensemble la limite de l'avant-scène et réagissent à l'idée de leur exécution imminente par une réaction de panique physique qu'ils partagent. C'est finalement l'unique fois où Dick et Perry se retrouvent dans un même état psychologique et physique, qu'ils ne se démarquent pas l'un de l'autre et qu'ils perdent tous deux le contrôle sur leurs émotions.

Dans sa construction, la pièce emprunte des procédés au cinéma puisqu'on y trouve des flash-backs ainsi que des séquences de projections, de fantasmes, qui ne s'inscrivent pas dans la continuité narrative, comme c'est le cas avec les retours en arrière. Les séquences de flash-back ou fantasma (comme c'est le cas avec la **séquence VIII** où ce que l'on croit être le passé est en fait imaginé par Dick, d'après le mensonge de Perry) sont caractérisées par un espace à part ainsi qu'un éclairage distinct, qui permet de rompre avec la continuité narrative du spectacle, avec celle de la situation générale où se retrouvent les protagonistes, autrement dit, emprisonnés dans les cellules du couloir de la mort en attendant le jour de leur exécution. Ces distinctions entre récit principal (cadre) et récit antérieur ou parallèle correspondent à l'équivalent scénique des transitions techniques que l'on trouve au cinéma, tel qu'un passage de flou entre les deux récits ou encore un changement de couleur, comme dans *Tetro*<sup>1</sup> de Francis Ford Coppola ou encore *Bonjour tristesse*<sup>2</sup> de Preminger où le présent est en noir et blanc et le passé en couleurs très vives. Il s'agit de transitions somme toute classiques dans le sens où il n'existe pas de réelle ambiguïté quant à la nature des passages montrés ; l'on comprend assez rapidement, par le changement de décor et d'atmosphère, que nous avons quitté la situation principale de la pièce. Cependant, le théâtre permet un jeu entre les différents espaces que ne permet pas le cinéma : dans la **séquence VIII**, Perry quitte *concrètement* l'espace du souvenir/fantasma pour retrouver *réellement* sa cellule en arrière-scène ; son personnage accompagne alors le passage de l'imaginaire au réel, passage symbolisé par la limite avant-scène / cellule : « *Au moment où il franchit la limite de sa cellule, celle-ci [...]*s'allume[...]<sup>3</sup> ». Ce flash-back est mensonger, puisqu'il donne pour vraie, en la montrant, une situation qui n'a jamais eu lieu. La véracité de ce passage est faussement induite par la première mention qu'en fait Dick dans la **séquence III**<sup>4</sup> : le récit oral d'un événement, soutenu par une illustration visuelle de ce même événement sous la forme d'un flash-back, renforce l'impression que ce qui est raconté est vrai. La **séquence I** est d'une nature ambiguë puisqu'elle peut être, à la fois, un flash-back sur un bref moment du passé des personnages, lorsqu'ils étaient encore en liberté, et un fantasma, un rêve, produit par les personnages enfermés. Je ne souhaite pas trancher cette question parce que cette séquence me semble pouvoir être les deux à la fois : cette image de leur passé est convoquée dans leurs fantasmes, en tant qu'elle représente leur liberté perdue. Au moment où cette scène se produit, les deux hommes sont libres, ils ont laissé leur passé meurtrier

---

<sup>1</sup> réalisé en 2009, produit par American Zoetrope

<sup>2</sup> réalisé en 1958, produit par Wheel Production

<sup>3</sup> extrait de *Têtes sans nuage, souliers sans terre*, p. 8

<sup>4</sup> « Puis cette histoire de meurtre à Las Vegas ça m'a bouché un coin! [...Perry] avait quand même défoncé le crâne d'un nègre à coups de chaîne de vélo! », p. 2

derrière eux et jouissent de la nature autour d'eux. Il est donc naturel qu'ils re-convoquent cette image une fois qu'ils sont arrêtés et condamnés à attendre leur exécution dans une cellule minuscule. Finalement, je préfère rapprocher cette première séquence d'un rêve plutôt que d'un flash-back, dans la mesure où même si cette scène se rapproche de ce qui s'est réellement passé lors de la fuite des deux hommes au Mexique après le meurtre des Clutters, la réalité de cette scène n'a rien à voir avec le sentiment de liberté qu'elle dégage dans leur esprit. En effet, comment leur esprit et leur corps peuvent-ils être si totalement tranquilles quand ils n'ont aucune idée de ce que leur réserve l'avenir, quand chacun considère l'autre comme gênant, mais craignent paradoxalement ce qui pourrait arriver s'ils venaient à se séparer<sup>1</sup> ? En réponse à ce constat, cette scène revêt alors davantage l'aspect d'une vision, d'un rêve qui mêlerait souvenirs réels et fantasmes pour aboutir à une image, à une situation idéale. La **séquence V**, relève, quant à elle, très clairement du fantasme ; il est entendu que Perry n'a jamais été vedette de la chanson et que ce à quoi nous assistons n'est en fait qu'un mirage, qu'un rêve éveillé, correspondant à ses aspirations et mettant en scène ses désirs. Cette scène de fantasme s'achève par le passage, encore une fois, de l'avant-scène, lieu de l'imaginaire, à l'espace des cellules, lieu du concret, du réel. Cette transition physique opérée à nouveau par Perry, comme dans la **séquence VIII**, instaure une perméabilité entre les différents espaces, et, en ce sens, fait du rêve une illustration de l'intériorité des personnages, ce en quoi j'ai trouvé une résonance dans l'article « Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve » de Antonio Costa, pour qui « la mise à l'écran du rêve a constitué [...] l'une des articulations majeures entre "objectivité" du récit et subjectivité du personnage<sup>2</sup> ». La porosité mise en place dans le spectacle rappelle celle visible dans le court-métrage de Méliès, *Les Hallucinations du baron de Münchhausen* (1911), consistant en une scène de rêve présentant le dormeur dans la partie inférieure du cadre et le contenu de son rêve dans la moitié supérieure. Le cadre du miroir dans lequel se matérialisent les hallucinations du personnage ne parvient bientôt plus à contenir tous les éléments du rêve, ceux-ci débordent de leur cadre et pénètrent dans la chambre du baron endormi. La contamination fonctionne alors dans les deux sens puisque le baron pénètre également à plusieurs reprises dans l'espace des songes. Je rapproche la mise en scène des scènes de fantasme, dans *Têtes sans nuage...*, d'une vision davantage cinématographique que théâtrale, en convoquant les codes filmiques propres à caractériser le passage dans un rêve. En effet, le cinéma tient à sa disposition un large panel de procédés techniques et dramaturgiques prompts à signaler une

---

<sup>1</sup> **Capote Truman**, *De sang froid*, op. cit. p. 189 : « La raison de sa crainte [...] était une toute nouvelle certitude superstitieuse que "ce qui devait arriver n'arriverait pas" aussi longtemps que lui et Dick "demeureraient ensemble" »

<sup>2</sup> **Costa Antonio**, « Incertitudes, ou le cinéma au plus proche du rêve », revue *Sociétés et Représentations*, n°23, 2007|1

transition entre réalité et rêve et vice-versa, qu'il s'agisse d'un passage au flou, d'un fondu enchaîné, de déformations obtenues par l'usage d'un grand-angle, d'un éclairage et d'une atmosphère vaporeux ou encore d'une voix-off. Dans le spectacle, c'est la lumière qui opère cette transition, mais aussi le changement de décor : téléporter Dick et Perry hors des murs de la prison permet d'annoncer clairement le début d'une séquence rêvée. De nombreux films, tels que *The Fall* de Tarsem Singh (2006), *Créatures célestes* de Peter Jackson (1994), *Pete Ibbetson* de Henry Hathaway (1935) ou encore *Sucker Punch* de Zack Snyder (2011), présentent des scènes de rêves caractérisés par des univers tirant vers le merveilleux, où le réel délaissé est assimilé à une prison, au propre comme au figuré, (le lit d'hôpital sur lequel est cloué la jeune héroïne chez Singh, le quotidien terne et sans magie des deux amies chez Jackson, la cellule de prison et le corps brisé de Peter Ibbetson et l'asile psychiatrique où est internée Babydoll chez Snyder.) L'alternance récurrente entre réel et fantasme, dans ces films comme dans *Têtes sans nuage...*, est rendue limpide par le contraste existant entre les deux univers décrits : la représentation du fantasme est suffisamment éloignée de celle du monde réel pour que le seul passage de l'un à l'autre n'ai pas besoin d'être souligné par des effets de transition supplémentaires.



- a. Le baron s'endort contre le miroir
- b. Les premières images de son rêve surgissent dans le cadre de son miroir
- c. Les créatures de son imaginaire pénètrent sa chambre
- d. Le baron s'évade de sa chambre et fait partie intégrante du songe

#### d) La folie représentée

Il existe dans la pièce un autre genre de séquence fantasmée, visible dans la **séquence XI**, où Perry revit le meurtre des Clutters à travers, à la fois, les yeux de Mr Clutter et ses propres yeux. L'irruption du *rêve* dans ce passage relève, à mon sens, davantage d'une tradition théâtrale que cinématographique. En effet, Perry se rapproche ici de tous ces personnages tragiques rendus fous par leurs propres actes, à la manière d'un Macbeth qui a les mains pleines d'un sang inlavable, d'un Richard III qui voit apparaître les fantômes des adversaires qu'il a fait exécuter, ou encore d'un Oreste que l'injustice, la colère et la passion contrariée viennent à faire perdre la tête dans la dernière scène d'*Andromaque* de Racine.



Dans tous ces exemples, les protagonistes souffrent de remords qui se matérialisent sous la forme de personnages morts par leur faute et leur rendant visite. Ce qui rend fou, finalement, c'est de ne pas pouvoir mettre derrière soi ses actions les plus basses, de ne pas parvenir à fermer la porte entre le monde des vivants et celui des morts. Le roman de Capote comporte lui aussi une séquence de délire dans lequel Perry revit « sa vieille chimère théâtrale préférée <sup>1</sup> » et se produit devant un public de « fantômes », des « esprits de ceux qui avaient été légalement annihilés, pendus, envoyés à la chambre à gaz, électrocutés [...] ». La mise en scène de la folie est un passage éminemment théâtral, dans la mesure où les personnages sont alors présentés dans un état de détresse psychique et morale particulièrement prompt à produire du drame. Pour exemple, le passage de Capote mentionné ci-dessus, bien que tiré d'un roman et non d'un texte dramatique, s'inscrit pourtant dans une esthétique théâtrale puisqu'il décrit un rêve récurrent de Perry qui s'imagine « pavan[er] sous les feux de la rampe, jouant tour à tour » divers instruments et faire des claquettes devant « des milliers de clients [...] entassés dans la vaste pièce<sup>2</sup> ». La folie telle qu'elle est définie par *Le Grand Robert de la langue française* semble ne compter parmi ses synonymes que des caractères dramatiques, qui caractérisent l'acmé des grandes tragédies, avec des termes comme « déraison, extravagance, aveuglement, affolement, égarement, emportement, vertige, inconscience ». Il semblerait donc qu'il existe un lien de parenté entre théâtre et folie dans la mesure où celle-ci peut être définie comme un abandon de la rationalité au profit des passions, et que le théâtre justement est le médium qui s'emploie à mettre en scène les passions et les actions que celles-ci provoquent. Comme l'explique Véronique Bouisson dans son article sur les mythes d'Ajax et d'Horace<sup>3</sup>, « la folie, qu'elle soit dictée par les dieux, par la cruauté de l'homme, par des motifs personnels ou des raisons politiques, est un des temps forts du drame et de la représentation de la chute du héros, de la dégradation de son statut ». Ainsi les représentations de la folie au théâtre sont là pour illustrer à la fois des troubles psychologiques propres aux personnages mais aussi pour « mettre l'accent [...] sur la folie du monde<sup>4</sup> », donnant une forme de justification aux violences individuelles par la responsabilité collective. Le délire de Perry est alors un moyen de relativiser les atrocités commises par lui et son partenaire en les mettant en relation avec le sort qui leur est réservé : la mise à mort légalisée. De nombreuses pièces de théâtre, classiques ou contemporaines, utilisent la folie comme ressort

---

<sup>1</sup> **Capote Truman**, *De sang froid*, op. cit., p. 471

<sup>2</sup> *ibid.*

<sup>3</sup> **Bouisson Véronique**, « Ajax et Horace : La folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique », *Revue Théâtre du monde*, n°17, 2007

<sup>4</sup> **Smadja Isabelle**, « Folie du moi et/ou folie du monde dans le théâtre contemporain », revue *Psychologie Clinique*, n°27, 2009|1

dramatique ou comme argument principal de leur intrigue, à cela près que le monde contemporain ne parle plus de « folie » mais de « maladie mentale », ce qui isole les personnes touchées du reste du monde quand la « folie » était un caractère commun à tous les hommes. Les pièces classiques, comiques comme tragiques, décrivaient des passions amoureuses si violentes et irraisonnées qu'elles menaient à une véritable folie et donnaient « à ce[ux] qu'elle[s] attei[gnaient] une place légitime dans l'asile<sup>1</sup> ». Dans la comédie de Charles Beys, *Les Illustres fous*<sup>2</sup> (1653), l'asile de fous est assimilé à un théâtre et les fous à des comédiens qui n'ont plus conscience d'en être, qui « jouent un rôle sans le savoir » (Françoise Poulet). En effet, théâtre et folie sont tous deux reliés par un même fonctionnement puisqu' « ils reposent sur l'illusion, volontaire ou au contraire non maîtrisée, sur la feinte et l'usurpation d'identité<sup>3</sup> ». Dans le cas de Perry dans la **séquence XI**, le délire, l'accès de folie, est finalement un moyen d'exprimer la complexité de son personnage tout en produisant un véritable numéro de comédien. Sophie Bastien parle alors d' « accès histrionique<sup>4</sup> » par la folie, qui permet d'« explorer une large gamme de registres, [d']enchaîner les ruptures de ton, les changements radicaux d'attitude et de voix, [de] dégager une personnalité multiple ». Le théâtre n'intervient, ici, pas de manière référencée par Perry, qui subit son égarement et ne fait pas la distinction entre ce qui est vrai ou non. Il ne joue pas la folie, sa condition est belle est bien réelle, mais n'est pas non plus fou à proprement parler : sa confusion passagère cohabite avec la logique et la raison. Cette cohabitation permet de remplir diverses fonctions, dont trois retenues par Sophie Bastien, à savoir un rôle philosophique qui intervient grâce à la conscience existentielle du personnage, une lucidité de celui-ci par rapport à l'intervention de la folie sur lui et ses actes et enfin, une « organisation méthodique dont fait preuve le personnage pour accomplir son projet<sup>5</sup> », dernière fonction qui n'entre pas en ligne de compte pour la séquence qui nous concerne, puisque la brièveté du passage ne laisse pas le temps à Perry de prendre des mesures sur son état. Cette séquence remplit plusieurs fonctions dans l'ensemble de la pièce : elle est la seule véritable évocation des meurtres, qui sont quand même l'évènement déclencheur, c'est le seul moment où ils sont abordés de manière aussi frontale et racontés avec aussi peu de distance ; d'autre part,

---

<sup>1</sup> **Poulet Françoise**, « l'asile dans le théâtre : la folie comme miroir tendu au spectateur dans *Les Illustres fous* de Charles Beys (1653) », paru dans *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, ouvrage dirigé par Juan Carlos Garrot Zambrana, Tours, ed. Centre d'Etudes Supérieures de la Renaissance, coll. Regards croisés sur la scène européenne, 2010, p. 74

<sup>2</sup> *Les Illustres fous* raconte les péripéties de deux couples d'amants qui s'enfuient, se perdent de vue et se retrouve réunis dans un asile où ils se cachent sous des identités diverses, situation amenant de nombreux quiproquos et l'occasion de représenter toute une galerie de personnages extravagants et déraisonnables - les pensionnaires de l'asile - qui, pourtant, font sens selon leur propre logique.

<sup>3</sup> **Poulet Françoise**, *op.cit.*, p. 75

<sup>4</sup> **Bastien Sophie**, « La folie à la scène : quelques tendances contemporaines », *Revue Jeu*, n°140, 2011, p 72

<sup>5</sup> **Bastien Sophie**, *ibid.* p. 70-71

l'incarnation des victimes par l'un des meurtriers permet de rendre compte de l'empreinte psychologique qu'ont laissé les meurtres sur les deux hommes qui les ont commis. Je voulais, avec cette scène, contredire ce qu'annonce Perry dès la **séquence III**, à savoir son absence totale de remord, son insensibilité revendiquée. Il ne dément d'ailleurs son propos pas uniquement par son comportement mais également par ce qu'il raconte : il affirme qu'au moment des meurtres il ne voulait pas qu'il arrive quoi que ce soit aux Clutters<sup>1</sup>, et pourtant, des mois, des années plus tard, alors qu'il est incarcéré pour ces meurtres, il déclare ne rien regretter et ne rien ressentir. Ainsi donc, je ne cherche pas à montrer un Perry menteur et hypocrite, qui n'assumerait pas sa part de sensibilité ou même d'humanité, mais à mettre en lumière les contradictions de ce personnage difficilement cernable. Les transitions rapides entre les « présences » successives de Mr. Clutter et Perry permettent de transmettre la confusion mentale du personnage au public, qui lui non plus ne sait tout d'abord plus « qui » s'exprime.

De cette manière, la **séquence XI** est un exemple de ce que peut apporter la fiction en terme sens, de compréhension des personnages et de l'intrigue : à partir d'éléments donnés par le roman de Capote, tels que l'absence de remords de Perry, le récit du déroulement des meurtres ou encore le rêve / délire de Perry durant sa grève de la faim<sup>2</sup>, j'invente une situation qui exprime et transmet un aspect capital de la personnalité de Perry, ses contradictions, sa grande sensibilité ( aux images de la beauté par exemple) et son absence totale de compassion par moments. Cette séquence implique donc bien davantage que ce qu'elle montre. La fiction intervient alors moins dans ce que la séquence raconte, que dans la manière dont elle est construite, dont elle amène les faits aux spectateurs. Cette scène me permet de mettre en avant le rôle de la fiction en tant que pratique d'écriture : il s'agit de considérer « l'attention que l'on porte à la narration [...] comme [un] acte créatif<sup>3</sup> ». Ici, l'écriture recourt aux inventions de l'esprit pour se mettre au service d'une vision du monde ; à travers la subjectivité des personnages, le public a accès à un champ d'émotions et de perceptions bien plus large que ce qui est contenu sur la scène. Pour reprendre les termes de Muriel Plana, à travers la sensibilité des personnages, le spectateur éprouve « au plus haut degré l'ensemble

---

<sup>1</sup> *Têtes sans nuage, souliers sans terre*, p. 14 : « J'espérais sincèrement qu'ils pourraient s'en sortir sains et saufs. J'espérais qu'on ne leur ferait pas de mal. Je voulais juste partir en courant, laisser la ferme, les Clutters et Dick. Partir et ne plus jamais y repenser. »

<sup>2</sup> épisodes narrés respectivement aux pages 430, 349 à 365 et 471 du roman

<sup>3</sup> **Colleyn Jean-Paul**, « Fiction et fictions en anthropologie », *revue L'Homme*, n° 175-176, Juillet-septembre 2005, p. 153

de ses dons humains [que sont] sa raison, sa logique, son sens critique, son sens éthique et politique, sa capacité de révolte<sup>1</sup> ».

---

<sup>1</sup> **Plana Muriel**, « fiction théâtrale : expérience logique et dialogique » texte de cadrage pour la revue *Registres*, octobre 2017

## Conclusion

Je vais, pour conclure cette réflexion, relever les différents aspects qui me semblent justifier le pouvoir de la fiction par rapport au *simple* récit de faits. En effet, en partant du postulat que j'adapte un roman de non-fiction, lui-même inspiré par un fait divers morbide, j'aurais pu décider de faire de ma version une reproduction scénique scrupuleusement fidèle du matériau de Capote ou encore, une reconstitution minutieuse des faits, tels qu'ils ont été relatés par les journaux de l'époque et les divers témoignages des personnes impliquées de près ou de loin (ce qui ressemble tout de même à la démarche de Capote). Au lieu de ça, j'ai fait le choix de réaliser une adaptation à la fois fidèle et libre de *De Sang froid* pour n'en extraire et n'en exploiter que les aspects qui me semblaient offrir des possibilités dramatiques et/ou scéniques, qui faisaient des personnages un portrait ambigu et contradictoire, qui laissaient aux spectateurs la possibilité de se questionner et de changer d'avis sur leurs premières impressions (de la même manière que le roman de Capote a marché sur moi, et c'est en cela que celui-ci est loin d'être un simple constat ou une énumération de faits). Ainsi, pour commencer, je parlerai de la source imaginaire de la fiction, en m'appuyant sur une phrase de Valérie Varnerot : « la fiction se saisit du réel pour le recréer au gré de l'imaginaire de l'auteur<sup>1</sup> ». Cette citation rappelle, en effet, la place qu'occupe l'invention dans une histoire même si basée sur des faits et situations réels et confirme le statut légitime de l'imaginaire en revendiquant le droit de rêver et de se projeter dans un monde fictionnel, bien que pouvant être extrêmement similaire au monde réel. Ce monde, contrairement au nôtre, a la possibilité de devenir tout autre, de bouleverser les codes qui régissent nos vies et nos rapports. Marie-Josée Mondzain parle alors d'un réel plus que réel qui « réinstaure la possibilité d'un autre monde<sup>2</sup> ». Cet autre monde n'a pas besoin du réel pour se légitimer, mais pour s'y appuyer ; il ne s'agit pas d'un cadre dont on ne peut s'émanciper mais une base de données culturelles et sociétales, pouvant être le point de départ d'un récit de fiction. Il n'est pas de raison pour la fiction de *complexer* de l'invention dont elle fait preuve puisque c'est dans sa nature même. Dès lors, elle ne peut qu'assumer et même « revendique[r] son écart avec la réalité » comme l'écrit Muriel Plana dans son article sur les fictions épiques et queer<sup>3</sup>. C'est cet écart qui permet à des fictions de prendre des libertés magnifiques avec la réalité sur laquelle elles se basent, comme nous l'ont démontré des oeuvres telles que *Heavenly Creatures* de Peter Jackson (1994) ou encore *Fur, an Imaginary Portrait of*

---

<sup>1</sup> **Varnerot Valérie**, « la fictionnalisation de la vie privée », *Revue Interdisciplinaire d'Études Juridiques*, 2010|1, n° 64

<sup>2</sup> Mondzain Marie-Josée, extrait de l'entretien « à propos d'images (à suivre) » avec Vanessa Brito, automne 2012 <http://surlimage.info/ecrits/pdf/mondzain/121100-MondzainBrito-JournalPhilosophieCinemaPortugalNumero3.pdf>

<sup>3</sup> **Plana Muriel**, « fictions dialogues : de la théâtralité épique à la théâtralité queer », *op. cit.*, p. 7

*Diane Arbus* de Steven Shainberg (2006), films dont les titres annoncent d'ailleurs assez clairement leur caractère *fantasmagorique* et irréel. Le premier, en s'intéressant à l'amitié de deux jeunes filles à l'imagination débordante, qui ne parviennent bientôt plus à distinguer le réel de l'imaginaire et finissent par assassiner la mère de l'une d'elles pour pouvoir *être libres*, montre bien que même en se basant sur des faits réels (l'affaire Parker-Hulme, en Nouvelle-Zélande, 1954), il parvient à prendre « la liberté [...] de l'excessif, du délirant<sup>1</sup> ». Le deuxième, quant à lui, revendique l'in vraisemblabilité de son contenu et s'amuse à situer l'origine de l'intérêt de la photographe Diane Arbus pour les freaks dans la romance inventée qui la lie à son voisin tout aussi fictif, atteint d'une étrange maladie qui le recouvre de poils, à la manière d'une fourrure. Dans cet exemple, les poils sur le visage de Robert Downey Jr. jouent le même rôle qu'exerce la fiction sur le réel, c'est à dire, « un masque, un écart, un détour », comme le souligne Muriel Plana, reprenant à son tour les termes de Jean-Pierre Sarrazac<sup>2</sup>.

Par ailleurs, la fiction s'impose à l'humain qui s'est toujours appuyé sur elle pour penser le monde, pour y puiser des exemples constitutifs de sa réflexion : Schaeffer parle alors de la fonction modélisante de la fiction, (comme vu plus haut p. 30). Ainsi, à partir d'une situation inventée, le spectateur ou lecteur est capable, par son esprit d'analyse, d'en saisir toutes les implications réelles, faisant ainsi de la fiction « l'espace idéal de la critique et de l'imaginaire politique<sup>3</sup> ». En ce sens, un film tel que *The Host* de Bong Joon-Ho (2006), en racontant les aventures d'une famille coréenne face à l'attaque de Séoul par un monstre aquatique, est un très clair plaidoyer contre la pollution radioactive ainsi que contre l'impérialisme américain, tandis que *Les Sentiers de la gloire* de Stanley Kubrick (1957), dénonce les absurdités de la guerre et des hiérarchies et que *Brazil* de Terry Gilliam (1985) et son monde rétro-futuriste s'amuse des aberrations d'un monde régi par la paperasse et dont la routine est mise à mal par une simple erreur administrative. Dès lors, même en abordant des sujets aussi unificateurs et admis que l'horreur de la guerre ou encore la critique de l'esclavage, les fictions proposent plusieurs points de vue sur un même sujet, introduisant ainsi du dialogisme et du dissensus, ce qui permet au spectateur de ne pas recevoir les faits de manière passive, comme étant absolument *vrais*, mais de leur offrir au contraire un espace où il peut s'interroger et faire se rencontrer ses propres contradictions. Le spectateur a également, de cette manière, accès à des points de vue auxquels il n'adhère pas forcément et auxquels, dans la vie réelle, il est parfois très simple de ne pas accorder de crédit, du fait de la tendance de l'homme à ne

---

<sup>1</sup> Plana Muriel, *ibid.*, p. 9

<sup>2</sup> dans *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, ed. Circé, coll. « Penser le théâtre », 2002.

<sup>3</sup> Plana Muriel, *op.cit.*, p. 2

retenir que ce qu'il approuve, à ne considérer valable que ce qui va dans son sens (cette tendance est très bien illustrée dans le choix des médias informatifs ; très peu nombreuses sont les personnes qui font se confronter différents points de vue en suivant des médias de différentes orientations politiques). De plus, contrairement aux récits informatifs ou véridiques, la fiction assume la partialité de ses points de vue : ce qui est valable pour un personnage n'est pas forcément valable pour tous et ce que comprend un personnage n'est pas forcément donné pour *vrai*. Je retourne à mon exemple phare, de Dick qui donne pour vrai l'assassinat que Perry aurait commis à Las Vegas, et qui illustre très bien, à mon sens, cette partialité de la connaissance et cette contradiction des points de vue. La fiction est également le genre qui parvient à échapper en partie à son producteur, mais également à son récepteur, qui réussit à s'autonomiser pour produire des sens que l'auteur ne maîtrise pas toujours et que les récepteurs ont la liberté de mésinterpréter, de s'approprier, s'ignorer... Ce pouvoir qu'offrent les œuvres de fiction est un moyen de mettre de côté le rapport de force qui oppose l'auteur au lecteur : en effet, il me semble que la fiction, en s'autonomisant, laisse le choix au lecteur d'adhérer ou non à ce qui est raconté, ce qui est plus difficile dans le cadre d'un *récit*<sup>1</sup> (dans le sens où il relate des faits réels) où la notion de réalité équivaut bien souvent à celle de vérité et dont le lecteur ne peut qu'accepter l'authenticité. Dans le cas d'un récit, l'auteur ne donne pas forcément à penser le contenu de son oeuvre et à tendance à faire de son lecteur un « simple récepteur », le vrai s'impose à nous et ne nous laisse pas la liberté de le refuser<sup>2</sup>, alors que la fiction, finalement, tout en usant de procédés de manipulation du réel et de feintise, laisse la possibilité au lecteur d'adopter une attitude de doute, de prendre une distance nécessaire avec le contenu de l'œuvre.

La fiction, en particulier théâtrale, paraît être ce qui contredit le mieux ou ce qui diffère le mieux d'un modèle « vrai », puisque celui-ci n'apparaît que par très petites touches au théâtre qui, nous l'avons vu, ne cherche pas à reconstituer le réel mais davantage à l'évoquer. Dans *Têtes sans nuage*... le vrai est contredit dans la manière même de raconter et de présenter les faits, affectée par la seule présence de la fiction qui problématise « le fait de raconter et la manière de raconter [qui

---

<sup>1</sup> Dans le cadre d'une oeuvre littéraire, le mot « roman » présuppose la fiction, tandis que le mot « récit » laisse planer l'ambiguïté sur la véracité des faits relatés. Capote utilise d'ailleurs ce terme dans le sous-titre de son roman « *récit véridique d'un meurtre et de ses multiples conséquences* » (ou en anglais : *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*). L'ajout de qualificatifs tels que « véridique », « historique », ou encore « factuel » après le terme de « récit », est une tentative de mettre fin à toute incertitude, bien que la fiction puisse, elle aussi, être historique et qu'elle relate bien souvent d'un enchaînement de faits. Le choix de ce terme pour définir la mise en mot ou en image d'un événement réel plutôt que le mot « histoire » est sûrement du, en partie, au fait que « la notion de récit possède *a priori* une assise définitionnelle plus stable » que celle d'« histoire », pour laquelle plane toujours une ambiguïté entre grande et petite histoire (Servais Christine, « De la structure au lecteur et du code à la fiction : une brève histoire du "récit d'information" », revue *Quaderni*, n°74|2011, 9-24)

<sup>2</sup> Muriel Plana parle alors de « fables "idéologiques" [...] totalitaires contemporaines », *op. cit.*, p. 3

vient troubler] le sujet de la narration et l'objet de la narration<sup>1</sup> » : ce texte dramatique présente une absence de continuité et de linéarité mais également une absence de totalité et d'absolu. C'est-à-dire qu'il est question à la fois d'un texte dramatique, dans le sens du genre et non de son appartenance au théâtre *et* très ironique, qui présente des personnages tour à tour décrits comme monstrueux *et* humanisés par des situations et des dialogues qui les révèlent petit à petit, que ce récit est construit en suivant en même temps une progression *et* en subissant des interruptions, et sans oublier qu'il donne accès à un univers dans lequel cohabitent réalisme *et* imaginaire. De manière plus générale, dépassant le cas de ce texte particulier, la fiction, même si traditionnellement identifiée comme genre populaire, est, à mon sens, le genre qui trouve sa place dans une hybridité entre populaire et savant, dans la mesure où elle convoque l'imaginaire et la fable (art populaire) pour dire le monde avec précision, mêlant objectivité et subjectivité, et pouvant s'appuyer sur des connaissances préalables (art savant) comme sur des sensations ou sentiments universels, rompant ainsi avec le rapport de force qui existe entre les deux formes d'art. De plus, toujours dans cette ambition d'annuler les hiérarchies et autres rapports de force, la fiction est ce qui apparaît comme l'espace le plus démocratique pour considérer les relations entre créateur, œuvre et public aujourd'hui.

Pour ce qui est du projet de création scénique, je souhaite conclure sur ma satisfaction d'avoir écrit un spectacle qui me ressemble et qui correspond également à l'idée que j'en avais, même s'il en diffère sur de nombreux aspects. Toutes les évolutions qu'a connues cette pièce ont été nécessaires et sont en adéquation avec le projet initial qui était de montrer l'humain derrière l'acte. J'avais, durant le processus d'écriture, des images scéniques fortes dans la tête et suis parvenue à les inclure dans ce projet, ainsi qu'à leur donner une place et une résonance sur l'intégralité du projet. Le texte dramatique me satisfait et me plaît même parfois, ce qui est un grand bouleversement pour moi et me semble être digne d'être souligné ! Cependant, le choix de faire exister Capote sur scène mais de lui attribuer une personnalité très peu définie, très discrète, à l'opposé de ce que pourrait être une imitation du véritable Capote, m'a posée quelques difficultés : en effet, je ne voulais absolument pas faire du personnage de Capote une caricature de l'écrivain mais lui donner un rôle de témoin, de confident même. Et pour cela, je l'ai très peu fait parler, je l'ai plutôt mis dans une position d'écoute. Mais, quand il a fallu transposer ces personnages sur scène, j'ai eu beaucoup de mal à expliquer la relation que je voulais existante entre Capote et les deux autres hommes. Si elle me semblait plutôt claire dans ma tête, elle ne dépassait pas le seuil de ma bouche avec la même

---

<sup>1</sup> Plana Muriel, *op. cit.*, p. 4

clarté, ce qui a rendu la chose plus compliquée pour le comédien qui interprétait Capote. Nous avons donc pris le parti qu'il endosserait ce rôle en étant en sous-jeu, par rapport à Dick et Perry qui sont même parfois en sur-jeu. La relation qui existe entre l'auteur et les prisonniers, basée sur des allers-retours entre compréhension et incompréhension, entre respect et jugement, n'est pas une relation fluide et équilibrée, mais elle montre un attachement inattendu entre des hommes si différents. Malgré toutes ces justifications sur le traitement du personnage de Capote, je reste consciente qu'il manque de caractérisation et peut-être aussi de motivation. Je souhaiterai retravailler à l'avenir cet aspect de la création afin de résoudre cette problématique.

Ensuite, la transcription scénique du texte, bien qu'éloignée des premières scénographies que j'avais considérées, permet de présenter des espaces distincts et stylisés, donnant vie aux images fortes auxquelles je pensais durant l'écriture. Je suis également satisfaite du travail avec les comédiens pour toutes les nouvelles idées qu'il a pu apporter et pour la concrétisation de mes envies théâtrales de faire jouer les comédiens au-delà de leur rôle, de donner vie à bien plus que leur personnage. J'ai pris conscience que nous avons réussi à créer quelque chose de réel et de palpable quand les comédiens m'ont parlé de leur personnage et m'ont donné leur avis sur eux, comme s'il s'agissait de vraies personnes, comme s'ils les fréquentaient malgré eux.

Ainsi, malgré toutes les maladresses et défauts dont fait preuve ce projet, je reste profondément contente de m'y être attelée, d'avoir eu la chance de travailler avec des collaborateurs fidèles et motivés, d'avoir pu aboutir à une création qui corresponde à mes envies artistiques, théâtrales comme filmiques, qui ai pu faire vivre des personnages et des situations qui me tenaient à cœur depuis bien longtemps.

NOTE D'INTENTION DU PROJET  
*TÊTES SANS NUAGE, SOULIERS SANS TERRE*

Il y a près de deux ans, j'ai commencé à réfléchir à un projet de création scénique basé sur le roman *De sang froid* de Truman Capote, que j'avais lu adolescente et qui m'avait profondément marquée. Le roman, écrit en 1965, est le fruit d'un reportage mené par son auteur autour d'un fait divers macabre : en novembre 1959, deux jeunes hommes assassinent quatre membres d'une famille de fermiers dont ils voulaient voler le coffre-fort inexistant. Ainsi, venus pour faire le coup de leur vie, les deux hommes quittent la ferme avec 50\$ en poche, une paire de jumelles et laissent derrière eux un véritable carnage. Le livre de Capote suit l'enquête puis, après que l'auteur a rencontré les deux meurtriers, s'intéresse à ces deux personnalités si différentes, qui ont lié leur destin dans un accès de violence fulgurante.

J'ai rapidement su que je voulais écrire une pièce avec peu de personnages et les faire évoluer dans un décor quasi-unique : c'est donc assez naturellement que je me suis intéressée à la dernière partie du roman, dans laquelle Perry Smith et Dick Hickock sont incarcérés au pénitencier de Lansing (Kansas) en attendant leur exécution.

Durant ce temps d'incarcération, les deux hommes rencontrent Capote avec qui ils s'entretiennent régulièrement, à qui ils se racontent, se confient tout en gardant une forme de méfiance et de réserve. Le spectateur a alors accès aux scènes se déroulant dans les cellules des prisonniers, ainsi qu'au parloir dans lequel se déroulent les entretiens avec Capote. Ces deux lieux de la prison se joueront dans le même espace, avec une disposition différente et un éclairage différent. L'espace de la prison est délimité par un tulle qui sépare les personnages du public et qui pose un filtre, qui obstrue légèrement le regard de celui-ci.

Dans leur cellule comme au parloir, les deux hommes ne se croisent jamais, ne rentrent jamais en contact, ignorant la présence de l'autre tant que ça leur est possible. En effet, si les cellules sont placées côté à côté sur scène, elles ne semblent tout d'abord pas contigües dans la diégèse, tant les interactions entre les deux hommes sont absentes. Finalement, petit à petit, on remarque que ce qui se passe dans une cellule exerce un effet sur ce qui se passe dans l'autre, permettant ainsi de relier les personnages.

Aux scènes de prison s'ajoutent des scènes de fantasme, qui se joueront en avant-scène, devant l'espace de la prison, devant le tulle : aucun obstacle visuel vient se placer entre le spectateur

et l'action qui s'y joue. De cette manière, lorsqu'ils évoluent dans leur cellule ou au parloir, les prisonniers sont comme emprisonnés à la fois dans l'espace restreint de ces décors et à la fois derrière la limite du tulle qui les cloisonnent. Quand ils évoluent en avant-scène, l'espace n'est plus physiquement délimité (si ce n'est par les premiers spectateurs face à eux) ; leurs déplacements et actions restent malgré tout cantonnés à un périmètre défini : Jardin pour Perry, Cour pour Dick.

Le décor de la prison sera très sombre, puisque délimité de toute part par des pendrillons noirs et opacifié par le tulle. Les scènes se passant en cellule seront éclairées par une ampoule pendant du plafond qui, placée à une trentaine de centimètres du tulle, laissera de nombreux éléments du décor dans l'obscurité et permettra de jouer avec les ombres sur le visage des acteurs. De plus, je projette d'exploiter le fait qu'il s'agisse d'une source de lumière mouvante dans une séquence en particulier, où Perry est pris d'un accès de folie et fait valdinguer l'ampoule d'un coup de bras furieux : celle-ci, en se balançant, projettera alors des ombres mouvantes, qui ne sont pas sans rappeler la fameuse séquence de l'ampoule du *Corbeau* de Clouzot. Dans cette scène, il sera également question de bien et de mal puisque Perry se débattrait avec sa propre conscience ainsi qu'avec le souvenir de ses actes.

Les séquences du parloir seront, quand à elles, éclairées par un tube néon placé au niveau du tulle, donnant au décor une teinte blafarde et sans contraste. Les personnages, présentés de profil, s'entretiendront dans une atmosphère privée de toute chaleur. Les séquences fantasmées seront, elles aussi, caractérisées par l'éclairage puisqu'il sera question d'ambiances colorées ou caractérisées par des flash lumineux, comme ce sera le cas dans la séquence de fin où Dick et Perry vivent leur mise à mort de manière symbolique.

Très influencé par l'écriture cinématographique, le spectacle sera construit suivant différents types de montage et de raccords : travailler les transitions scéniques de la même manière que dans un film (cut, fondu au noir, fondu enchaîné...), en prenant la bande-son comme élément majeur de ces transitions. Le montage est également visible dans la construction même du récit ; la continuité narrative n'est pas toujours respectée, la construction est elliptique. Les raccords sont parfois thématiques, parfois logiques. Certaines scènes, au contraire, apparaissent plus comme des capsules, se distinguant du reste de la pièce par une indépendance de propos et du mode d'expression.

Je souhaiterais également travailler un équivalent scénique du split-screen en montrant côté à côté deux actions n'évoluant pas dans la même temporalité, dans la même réalité. Cet effet me semble approprié pour parler, dans un premier temps, de deux personnages coincés au même endroit (la

prison) mais dans deux espaces distincts (les cellules), et, dans un deuxième temps, de deux mentalités, deux expériences et deux conceptions de la vie totalement différentes mais pourtant arrivées au même point : l'emprisonnement et la condamnation à mort. J'aimerais ainsi faire cohabiter le présent de la prison et l'intemporel du fantasme par le biais de split-screen.

Je souhaiterais également tester des effets de focalisation en faisant le point sur des éléments précis de la scénographie et en rendant « flou » le reste par le biais de l'éclairage. Enfin, je compte prêter une attention particulière aux échelles de plan, afin de sculpter la taille de l'espace visible, donné à voir, par l'éclairage également. On peut ainsi passer d'un plan d'ensemble, correspondant à tout l'espace scénique, à un plan serré sur un personnage, où seuls son visage et son torse, par exemple, restent éclairés.

L'enjeu de cette pièce est de faire exister des personnages complexes, de leur donner une identité, d'établir les liens qui existent entre eux, de les faire évoluer sans qu'il ne soit toutefois question de les rédimier et brosser un portrait manichéen de ces personnages. Ce qui m'intéresse justement chez Dick et Perry, ce sont leurs contradictions, la sensibilité dont ils peuvent faire preuve alliée à une extrême violence abréactive. Le propos de *Têtes sans nuage, souliers sans terre*, n'est pas de donner des explications à leur acte, n'est pas de justifier quoi que ce soit, mais simplement, dans la même logique que Capote, de donner à ces personnages (la notion de personnage est primordiale pour moi) des espaces d'expression, afin d'aboutir à la conclusion, somme toute très simple, que derrière chaque acte, aussi extrême soit-il, il y a une histoire individuelle et collective, des personnalités et des sensibilités particulières et qu'il me semble donc important de s'arrêter un moment pour tenter de voir l'homme derrière l'acte. Pour finir, ce projet n'a pas pour ambition d'être une adaptation exhaustive du roman de Capote. Je choisis un certain nombre d'épisode qu'il me tient à coeur de raconter tout en devant inévitablement faire l'impasse sur quantité d'autres. Le but premier de cette création est de raconter une histoire et de faire vivre des personnages aux multiples couches tout en liant leur histoire personnelle à celle d'une Amérique appauvrie et désillusionnée.

## Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Erwan Lansonneur pour son soutien quotidien, son enthousiasme et sa douceur, mes parents pour leur curiosité, leur confiance et leurs retours, ainsi que Alexandre Miquel et Stéphane Bruandet pour leur investissement, leur résistance et leur bon-vivant !

Bien le merci, vous êtes chouettes !

J'adresse également mes remerciements à Alice Tabart et la compagnie Mesdames A, à Guilhem Cléry, Attila Pierre et Baptiste Charlier pour le prêt de matériel ; à Muriel du Cri du coeur, à Tillyan Bourdon et Jeanette Moine, à Flora Ricadat et à la famille Fourchard, à Viviane Ramos pour m'avoir laissé travailler dans leurs espaces de vie ou de travail; à Guillaume Barraband, Marielle Bianchi, Luc Fagoaga et aux Ateliers d'Eauvive pour m'avoir proposé des lieux de répétition (même si ça ne s'est finalement pas fait) ; à Matéo Rousson pour l'utilisation de ses sons, à Thomas Husar-Blanc et Héléna Tahar-Chaouch pour s'être prêtés au jeu de la doublure, ainsi qu'à l'ensemble de mes camarades de classe. Merci à Amethys Passelac-Estrada, pour son amitié et son aide.

Je tiens à remercier l'ensemble de l'équipe enseignante du département Art&Com ainsi que les intervenants professionnels qui nous ont fait travaillé sur nos projets. Un merci tout particulier à mon directeur de mémoire, Renaud Bret-Vitoz, pour ses retours et sa patience, mais aussi à Taïcy Fadel pour son regard avisé, à Cyril Monteil pour ses conseils sans autorité, à Yaëlle Antoine pour son sens du jeu et sa patate, à Anne Pellus pour m'avoir donné envie de chorégrapier au lieu de parler. Je souhaite remercier également Muriel Plana qui a accompagné les débuts de ma réflexion, mais aussi Flore Garcin-Marron pour ses cours pleins d'intelligence.

Au quotidien, ce projet n'aurait pu se faire sans le soutien indéfectible d'une demi-tonne d'avocats, d'un millier d'olives portugaises (merci à l'association GALEGA), de mètres cube de brousse, de comté et de fromage de brebis, de pains escargot (merci à la *Boulangerie des Trois piliers*) et de Mémère (merci à la *Boulangerie L'Or du pain*). Sans oublier les litres de tisane pour le foie qui rendent mes journées plus liquides.

Merci au *Coffee Pot* de la place du Peyrou pour ses *flat whites* et ses horaires ; aux quatre *Konditori* de la région d'Avesta qui ont accueilli plusieurs sessions *kanelbullar* / boulot durant l'hiver dernier.

Merci à Pamela Nybacka-Schultz pour son accueil et nos discussions jusqu'au coeur de la nuit éternelle et merci à toute sa (ma) famille.

Merci à The Knife, Alien Alien, Disasterpeace et Howard Shore pour absolument tout!

Enfin, merci à Bilbo et Basil pour leur amour sans borne et muselière ; merci à Gisou pour s'être senti chez lui dans nos bras.

D'après *De Sang froid* de Truman Capote

Anita SCHULTZ-MOSZKOWSKI



Têtes	<b>TÊTES SANS NUAGE (SOULIERS SANS TERRE)</b>	sans nuage (souliers terre)
sans		

## SEQ I/

---

*Le plateau est dans le noir. On distingue peu à peu une lueur mouvante à JARDIN : il s'agit des reflets de la lune sur une mer calme. On distingue maintenant deux silhouettes confortablement installées sur des rochers surplombant l'eau. PERRY a une guitare posée sur les genoux. Il en pince quelques cordes avec irrégularité tout en contemplant la vue qui s'offre à lui. DICK, une cigarette à la bouche, a la tête relevée vers la lune à qui il envoie des ronds de fumée. La lumière est douce, l'atmosphère est reposante, un léger brouillard participe à rendre la scène irréaliste, comme extraite d'une rêverie. On entend le ressac d'une mer calme, ainsi que les quelques notes de guitare de PERRY. Un son « glaçant » vient troubler ponctuellement le calme, tandis que la lumière de la lune se met à clignoter ponctuellement, rappelant les gyrophares de police. Une nappe de cordes résonantes vient tout recouvrir. La lumière baisse lentement jusqu'au noir. La nappe sonore finit par se « fracasser », sa résonance continue.*

## SEQ II /

---

*FONDU LUMIÈRE.*

*On découvre le décor des cellules.*

*DICK est étendu sur sa paille. Il fixe le plafond au-dessus de lui, les mains glissées derrière sa tête, les jambes étendues et croisées. Il fume toujours. PERRY est debout, accolé au cadre gauche de sa cellule, face au public. Il a le pied gauche posé sur le droit. Derrière lui, la cellule est composée d'une paille, comme celle de DICK, d'une table sur laquelle sont entassés des livres en piles distinctes, d'un tabouret et d'un lavabo contre lequel est posée une guitare. La lumière est blafarde. Tout est gris.*

*FONDU AU NOIR*

### **SEQ III /**

---

*Dans le noir, on entend quelques accords de guitare. Le joueur cherche une mélodie sur ses cordes. Finalement, il se lance dans un morceau, tâtonnant tout d'abord pour trouver le rythme, puis adoptant un tempo plus assuré. La lumière se rallume au même moment. On découvre PERRY assis sur sa paillasse, la guitare sur les genoux. C'est lui qui joue. Dans l'espace de la cellule de DICK, la table a changé d'orientation. DICK est assis à la table, de profil par rapport au public. CAPOTE est assis sur la chaise, face à lui, de l'autre côté de la table. DICK se roule une cigarette. Chacun attend que l'autre prenne la parole.*

#### **DICK**

*Ton léger, agréable.*

Vous êtes revenu. On vous a manqué j'suis sûr. Vous devenez pas fou dans ce trou paumé? Un gars de la ville comme vous, avec vos chaussures cirées, toutes crottées de la terre du Kansas. Vous devez être un peu fou quand même, pour vous intéresser à nous et croire que vous êtes pas l'seul.

*Il sourit jovialement.*

Vous voulez savoir quoi? Vous savez qui on est, vous savez pourquoi on est là, vous savez qu'on ira pas plus loin. J'vois pas trop ce qu'il y a d'autre à savoir.

*Tournant la tête vers sa gauche (direction cellule de PERRY) et criant*  
Hein, Perry! Qu'est-ce qui nous veut ç'ui là?!

*PERRY finit brutalement la mélodie qu'il jouait. Silence. Il joue la Marche Funèbre de Chopin.*

#### **PERRY**

Ça soulagerait un peu tout le monde que je montre des remords, que je passe le reste de ma vie à genoux, à prier pour obtenir le pardon suprême, et caetera, et caetera. Sauf que ça, ces choses-là, ça ne colle pas avec qui je suis. C'est pas moi.

#### **CAPOTE (à DICK)**

Comment toi et Perry... enfin, pourquoi vous... Comment ça a...

#### **DICK (le coupant)**

Comment ça a commencé? *Il ricane.*

*Grandiloquant.*

Comment deux hommes aussi différents que Perry et moi ont pu se mettre à tuer ensemble?

*Silence. DICK est amusé par le silence de CAPOTE.*

Faut croire que la vie a sa propre logique... *Pensif.* Et puis Perry,... au premier abord on peut se faire avoir, le trouver attachant, le prendre en pitié même... Moi il m'a eu avec son air de rêveur, sa manière de n'être jamais vraiment là, sa poésie... *Il ricane.* Je trouvais que c'était un brave type, y payait pas de mine.

*PAUSE*

Puis cette histoire de meurtre à Las Vegas ça m'a bouché un coin ! Tout discret et gentil qu'il était, il avait quand même défoncé le crâne d'un nègre à coups de chaîne de vélo! Comme ça... juste pour passer le temps... Ah! Perry, Perry... Là je me suis dit qu'il avait un potentiel monstre le gamin.

*SILENCE. CAPOTE reste immobile puis se racle la gorge et change de position assise.*

## **CAPOTE**

... Et donc...

## **DICK**

Et donc, j'ai décidé de le flatter, d'aller dans son sens. Je me suis dit que comme ça il me suivrait jusqu'au bout. Jusqu'au bout du monde!

*Plus calme.*

Il a personne Perry. À part un père complètement maboul perdu au beau milieu de l'Alaska et une soeur qu'il méprise autant qu'elle le craint... Perry est seul. Je l'ai écouté me raconter ses histoires d'aventure en mer et de ports de l'aut' bout du monde, je l'ai laissé s'imaginer que j'étais avec lui, qu'on partirait ensemble, sur un voilier à la recherche d'un trésor caché dans les mers tropicales! L'exotisme ça a jamais été mon truc.

## **CAPOTE**

Toi, tu rêves d'une vie bien rangée. Tu es un homme plus simple. Hein? Toi ton truc c'est de vivre posé, dans ta propre maison, tenir ton propre commerce...

## **DICK** (*coupant CAPOTE*)

... avoir une ou plusieurs pépées rien qu'à moi, une voiture, une moto, un cheval!

*Ils rient tous les deux.*

*CUT NOIR*

## **SEQ IV /**

---

*Le plateau est plongé dans le noir. On entend la voix désincarnée de PERRY, comme une voix de répondeur téléphonique*

## **PERRY**

Ami P, sorti en août et après ton départ j'ai Rencontré Quelqu'un, tu ne le connais pas, mais il m'a mis sur la piste de Quelque Chose qu'on pourrait réussir Merveilleusement. Du gâteau, le coup Parfait, trois petits points.

## **SEQ V /**

---

*En avant-scène PERRY se tient debout avec sa guitare en bandoulière. Il est éclairé par une douche. Il se gomme les cheveux et regarde le public en lui adressant des sourires. Il joue un air de blues et chante. Il semble heureux. On entend une respiration saccadée prendre de plus en plus de place. PERRY la perçoit et perd de son assurance. Il fait quelques fausses notes . La lumière s'allume lentement dans la cellule de Dick. On distingue celui-ci faisant des exercices (pompes, abdos...). FONDU AU NOIR en avant-scène.*

*Perry est dans sa cellule, il allume sa lampe de chevet. Posé sur son lit*

## **PERRY**

Perry O'Parsons. Ce serait mon nom. Les néons de Las Vegas crieraient mon nom. On viendrait des quatre coins du pays pour

me voir jouer, les femmes me désireraient, les hommes me jaloueraient ! Tout le monde voudra voir en chair et en os le légendaire Perry O'Parsons, l'Homme-Symphonie!

*PERRY pose sa tête contre le mur et ferme les yeux. DICK continue ses exercices. FONDU AU NOIR. On n'entend plus que le souffle saccadé de DICK qui s'évanouit peu à peu.*

## **SEQ VI /**

---

*Une DÉCOUPE éclaire la table de DICK placée en AVANT-SCÈNE. Celui-ci est attablé devant un plateau-repas. Il triture la nourriture, la manipule et la mange pendant qu'il parle. Il se sert des éléments de son plateau pour illustrer ses propos*

### **DICK**

Le pénitencier d'Etat du Kansas est situé à Lansing. Il a une capacité d'accueil d'environ deux mille prisonniers, qu'il tient à l'écart de la population pour sa sécurité.

Le Kansas n'étant pas connu pour sa diversité, les prisonniers blancs y sont majoritaires avec l'effectif record de mille quatre cent cinq individus, suivis de loin par les trois cent soixante détenus noirs, d'encore plus loin par une douzaine de Mexicains égarés et six Indiens hagards.

Le domaine pénitentiaire dispose d'une surface incroyable, permettant ainsi une aisance de mouvement inédite pour ses occupants. En effet, la surface totale de l'établissement s'étale sur un peu moins de 142 acres, ou 575.000 m<sup>2</sup> (ou 57,5 ha). Trois établissements distincts se partagent l'accueil des prisonniers, selon le niveau de sécurité adapté à chacun.

Le bâtiment de sécurité minimale s'étale sur 340.000 m<sup>2</sup> (ou 34 ha), celui de sécurité moyenne dispose de 186.000 m<sup>2</sup> (ou 18,6 ha) tandis que l'unité de sécurité maximale bénéficie d'une surface moindre, 45.000 m<sup>2</sup> (ou 4,5 ha), ce qui est bien réconfortant, il faut le dire.

On peut trouver au fond de la cour un bâtiment assez étonnant, tant d'un point de vue architectural que du point de

vue de son utilité. Il s'agit de la fameuse Maison de relégation et d'isolement, comprenant le bien-nommé « Trou » ou quartier d'isolement au rez-de-chaussée, ainsi que le Couloir ou Allée de la mort à l'étage. Afin de ne pas trop laisser planer d'ambiguïté sur la fonction de l'édifice, son concepteur a décidé de lui donner la forme caractéristique d'un cercueil.

A leur arrivée, les prisonniers sont engagés à quitter leurs vêtements et à se doucher afin d'assurer le maintien d'une hygiène optimale. Dans un même souci de propreté, les nouveaux arrivants se voient offrir une coupe de cheveux et sont ensuite invités à revêtir l'uniforme de l'établissement : un ensemble grisé, pour rester en harmonie avec le lieu, le tout découpé dans une toile épaisse qui saura garder à l'abri du froid, ainsi qu'une paire de pantoufles en feutre, offrant un confort bienvenu.

S'ils ont la malchance d'avoir été condamnés à mort, on les dirigera alors vers l'une des douze chambres du Couloir de la Mort. Ces cellules contiennent toutes une couchette, un WC, une cuvette et une ampoule, allumée de jour comme de nuit - parce qu'on ne va pas en plus les plonger dans le noir ! - le tout sur une surface de deux mètres sur trois.

Les cellules sont pourvues de fenêtres certes étroites mais dont l'ouverture suffit cependant à laisser visible le monde extérieur aux yeux des prisonniers. Les fenêtres sont toutes recouvertes d'un grillage métallique noir, par mesure de sécurité avant tout, mais permettant par la même de protéger les regards discrets des passants s'aventurant au plus près des murs d'enceinte.

Dans le même bâtiment se trouve l'Entrepôt dans lequel est stocké un certain nombre de choses utiles au bon déroulement du quotidien des prisonniers : des réserves de métal, du bois de charpente, de vieilles machines, des accessoires de base-ball... On y trouve également un gibet en bois, car que serait l'Allée de la mort sans mise à mort?

*CUT NOIR*

## SEQ VII /

---

*Bruit sourd d'un objet qu'on déplace et qu'on traîne sur le sol. LUMIÈRE. PERRY change la table de place et l'oriente dans le même sens que celle du parloir de DICK. Il s'assied. Face à lui, une chaise vide. Un temps. PERRY attend. Il joue la surprise de voir entrer quelqu'un, se lève, serre la main dans le vide puis se rassied.*

**PERRY** (*fausse aisance*)

Alors, comment vous allez depuis la dernière fois. Vous avancez dans vos recherches? On vous traite bien ici j'espère !  
*PAUSE.* À propos de ce qu'on disait l'autre fois, je me suis souvenu d'une phrase que disait Thoreau, vous savez, où il dit que ce qu'on appelle résignation n'est autre que du désespoir confirmé... Je crois que je partage son avis sur ce point-là. Je veux dire... Moi je ne me suis pas résigné, je continue à me battre dans ma tête, je n'ai rien laissé tomber encore, je ne vais pas me laisser...

*CAPOTE entre précipitamment dans la pièce à JARDIN. PERRY s'interrompt et se lève brusquement pour accueillir l'écrivain. Il semble moins à l'aise que tout à l'heure.*

**CAPOTE** (*lui serrant la main et s'asseyant sur la chaise vide*)

Excuse-moi, ils m'ont retenu à l'entrée, ils ont voulu lire mes notes.

*PAUSE.*

Comment tu vas? Je t'ai apporté de quoi lire.

*Il sort des feuillets de sa sacoche et les pose sur la table devant PERRY qui les regarde sans les toucher.*

J'ai ramené un cadeau pour Dick aussi.

*Il fait dépasser le bout d'un magazine de sa sacoche en souriant. PERRY fixe la revue puis CAPOTE, puis il s'éloigne de la table en faisant racler bruyamment sa chaise sur le sol. Il s'apprête à se lever puis s'interrompt dans son mouvement. Les deux hommes se fixent. PERRY soupire, se ravise et se rassied de biais, il évite le regard de CAPOTE. Il se relève d'un coup et s'éloigne de la table, faisant dos à CAPOTE*

## **CAPOTE**

T'es fâché Perry? *PAUSE*. Dick m'a demandé de lui apporter le dernier numéro de *Mistress*. C'est ce qu'il a envie de lire, pas autre chose. Pourquoi je lui ramènerais autre chose que ce qu'il veut ? Parce que tu trouves ça vil et stupide ? Pourquoi Dick ne pourrait pas s'alléger l'esprit une fois de temps en temps, fantasmer qu'il est ailleurs, en bonne compagnie? *PAUSE*. Si tu m'avais demandé de te ramener, je ne sais pas moi, un roman à l'eau de rose ou je ne sais quelle autre niaiserie que je n'approuve pas, je ne me serais pas permis de te juger pour autant, je ne t'aurais pas privé de ce plaisir là. *PAUSE*. Tu es quelqu'un d'extrêmement moral Perry, parfois trop peut-être.

*PERRY* reste face au mur sans bouger, *CAPOTE* récupère ses feuillets, les range dans sa sacoche et sort à *JARDIN*. Des lumières colorées clignotent en avant-scène, attirant le regard de *PERRY*. *FONDU AU NOIR* cellule *PERRY*. On voit *PERRY* bouger et chercher quelque chose. *NOIR*

## **SEQ VIII /**

---

*En avant-scène, les lumières colorées continuent de clignoter, l'éclairage évoque des panneaux lumineux, des néons, dans une ville la nuit. PERRY se tient debout, une serviette à la main et fixant le sol devant lui. Subitement, il tend le bras, porte la serviette au-dessus de lui et abat violemment celle-ci sur le sol. Il fixe le point qu'il vient de frapper et réitère son geste, encore et encore, jusqu'à perdre son souffle et ses repères. Tout au long de la scène, la lumière se fait de plus en plus rouge. À bout de souffle, PERRY essore la serviette et secoue ensuite ses mains, d'un air de dégoût. Il donne un coup de pied dans le vide devant lui, mimant de tâter le corps qui se trouve à ses pieds. Il se dirige finalement vers le lointain. Au moment où il franchit la limite de sa cellule, celle-ci ainsi que celle de DICK s'allument. PERRY étend tranquillement sa serviette ensanglantée sur le dossier de sa chaise. DICK est planté au milieu de sa cellule, il divague. PERRY racle les pieds de sa chaise au sol, ce qui fait sortir DICK de sa rêverie. DICK s'installe sur son lit et feuillette son magazine. PERRY se pose aussi sur son lit, il prend un carnet sur sa table de chevet et écrit dedans. Il lit ce qu'il y a écrit.*

## **PERRY**

Deux personnes sont nécessaires pour dire la vérité, une pour parler et l'autre pour écouter.

*Il tourne quelques pages en arrière et reprend sa lecture*

Je m'en allais dans les bois parce que je voulais vivre sans hâte, vivre intensément et sucer toute la moelle de la vie, mettre en déroute tout ce qui n'était pas la vie, pour ne pas découvrir à l'heure de ma mort que je n'avais pas vécu.

*PERRY continue de lire, DICK semble être gêné par la voix de PERRY, il donne un coup sur sa table. PERRY s'interrompt un instant puis reprend sa lecture.*

**PERRY**

Sous un gouvernement qui emprisonne injustement, la place de l'homme juste est aussi en prison

*DICK redonne quelques coups*

**DICK**

J'ai eu très envie de les frapper sa femme et lui

*PERRY arrête de lire. Il se précipite vers la cloison et tape dessus.*

**PERRY**

TA GUEULE DICK!

*DICK sourit*

**DICK**

On leur a foutu plein de cheveux sur le mur

*PERRY frappe de plus belle, il hurle pour couvrir la voix de DICK, il se fait mal aux mains puis gémit.*

**PERRY**

Dick, s'il te plait... pas maintenant Dick... juste, pas maintenant...

*Il se tait, écoute, craignant que DICK ne reprenne la parole. Il semble se détendre un peu et reprend sa lecture, debout près du mur.*

**PERRY**

Une petite vieille me donne un donut parsemé de pépites de chocolat, juste comme ça. Elle a pitié de moi ? Je lui ai pourtant souri. J'ai même cligné de l'œil parce qu'elle allait s'empiffrer comme une vieille truie. J'avais envie de piétiner son gâteau devant elle. Finalement, je l'ai mangé.

Il est presque impossible à un homme qui jouit de la liberté et de toutes ses prérogatives de se rendre compte de ce que signifie la privation de cette liberté. Earl Stanley Gardner  
Parfois le monde existe plus dans une flaque d'eau, brouillée de pluie, qu'il n'existe devant soi, la tête droite.

Un écureuil vient souvent à la fenêtre. Il a encore trop peur pour venir manger les miettes que je lui donne.

Qu'est-ce que la vie? C'est le scintillement d'une luciole ... d'une luciole dans la nuit...

*Il bute sur la phrase et la reprend plusieurs fois. DICK l'interrompt.*

**DICK** (*grandiloquant*)

Qu'est-ce que la vie? C'est le scintillement d'une luciole dans la nuit. C'est le souffle d'un buffle en hiver, c'est comme la petite ombre qui traverse les champs et va se perdre dans les couchers de soleil. Chef Pied de Corbeau, tribu des Pieds-Noirs.

*Un temps.*

**PERRY**

Il est content. Il fait son malin. Il croit qu'il aura toujours le dernier mot. Hein, Dick? C'est ça? Tu t'imagines encore pouvoir gagner la partie? T'attends que ton vieux père vienne te sauver, qu'il te tire par la main hors de ce trou? Hein, Dick? T'as pas encore compris que c'était fini? Qu'on n'a plus rien à faire dehors toi et moi, que ce trou c'était désormais le seul qu'on connaîtrait?

*CUT NOIR cellule PERRY.*

*DICK reste silencieux, il replonge dans sa revue. FONDU AU NOIR cellule DICK*

## **SEQ IX /**

---

*Les ampoules des deux cellules s'allument faiblement. On distingue DICK allongé sur sa couche, fixant le plafond, et PERRY, posé sur un coin de sa table, dos au public, jouant une mélodie douce à la guitare. FONDU AU NOIR tandis que la guitare s'arrête et que PERRY la repose.*

## **SEQ X /**

---

*LUMIÈRE cellule PERRY. Celle-ci est disposée façon parloir. PERRY et CAPOTE se font face, chacun installé à un bout de la table. CAPOTE fume une cigarette. PERRY le regarde d'un air sévère, CAPOTE lui tend son paquet de cigarettes, PERRY l'ignore. Un temps de silence.*

### **PERRY**

On a une nouvelle date.

*CAPOTE s'immobilise et redresse lentement la tête vers PERRY.*

### **CAPOTE**

Oui, on m'a dit...

### **PERRY** (*faussement léger*)

On va pouvoir passer l'hiver au chaud. Ils sont gentils d'attendre les beaux jours pour nous faire la fête!

### **CAPOTE**

Ça fait cinq ans que cette date est repoussée, y'a pas de raison que cette fois ce soit la bonne... enfin, la bonne... pas vraiment le terme indiqué...

*CAPOTE s'embrouille en essayant de trouver un meilleur terme.*

### **PERRY** (*coupant CAPOTE*)

Nan, « la bonne » ça me va. Ça va faire plaisir à un sacré paquet de personnes, pourquoi on devrait se lamenter ? La vie va pouvoir reprendre son cours, les gentils citoyens de Holcomb pourront respirer à nouveau, et toi tu vas pouvoir

retourner chez toi, dans ta ville. T'auras plus aucune raison de dépérir ici.

*La cellule de Dick s'allume. Celui-ci, un livre à la main, déclare solennellement :*

**DICK**

Nous demandons la peine maximale : la mort. Cette demande n'est pas faite dans un esprit de vengeance mais en toute humilité.

*Il jette le livre par dessus son épaule et court se mettre debout sur une chaise. La main sur le coeur, la tête rejetée en arrière, le regard perdu dans le vague*

**DICK** (*la voix exagérément douce*)

L'homme n'est pas un animal. Il a un corps et une âme éternelle. Je ne crois pas que l'homme ait le droit de détruire cette demeure, ce temple où séjourne l'âme.

**PERRY** (*à CAPOTE*)

T'es content de ce que tu as écrit pour l'instant? *UN TEMPS*. On est un beau sujet Dick et moi? *UN TEMPS*. Tu t'es toujours pas décidé à changer le titre?

**CAPOTE** (*riant doucement*)

Et toi, tu ne t'y es toujours pas fait?

*DICK saute à terre et court à son lit, sur lequel il se met à genoux. Les mains jointes en signe de prière*

**DICK** (*geignard*)

Le châtement capital n'est pas une solution. Ça ne laisse pas au pécheur le temps de venir à Dieu.

**PERRY** (*s'agitant*)

Je comprends pas, ça me paraît pas juste, c'est tout. Ça nous fait passer pour des monstres et je pensais que tu étais là pour montrer le contraire. Tout le monde le pense déjà,

pourquoi en rajouter ? PAUSE. On n'est pas des tueurs de sang froid.

**CAPOTE**

Ça a un double sens, Perry.

*PERRY cesse de s'agiter. Il réfléchit à ce qui vient d'être dit.*

**PERRY** (après un temps)

Quel est l'autre sens?

*DICK se relève pour se ressaisir du livre qu'il a jeté et se replace au même endroit qu'au début*

**DICK**

Il n'y a qu'une seule façon de s'assurer que ces hommes ne rôderont plus par les villages et les villes de ce pays. L'Etat du Kansas prévoit que le châtiment pour homicide volontaire sera l'emprisonnement à perpétuité ou la mort par pendaison. C'est la loi.

*Il jette à nouveau le livre et fait les cent pas, tout en faisant des gestes exubérants avec ses bras*

**DICK** (prenant une voix différente)

C'est un reliquat de la barbarie humaine! La loi nous dit qu'il est mal de tuer et elle vient donner l'exemple contraire! L'État n'a aucun droit de l'infliger! Ça n'arrête pas le crime mais diminue le prix de la vie humaine et engendre d'autres meurtres!

**PERRY**

C'est quoi l'autre sens?

*CAPOTE se relève sous le regard de PERRY puis sort. PERRY reste assis.*

**DICK** (reprenant sa voix normale)

Je suis pas contre. Ce n'est qu'une vengeance mais j'ai rien contre la vengeance. C'est très important. Si j'étais apparenté

aux Clutters je pourrais pas dormir en paix tant que les coupables balanceraient pas au bout d'une corde. Je les entends s'indigner qu'on soit pas encore morts. Je les comprends. Ils sont furieux parce qu'ils n'obtiennent pas ce qu'ils veulent : la vengeance. Et ils ne l'obtiendront pas si je peux les empêcher. Je crois à la pendaison. Du moment que c'est pas moi qu'on pend.

## **SEQ XI /**

---

*DICK enlève son gilet et se retrouve en t-shirt. Il étire ses bras et fait craquer son dos. Il se met à genoux puis commence une série de pompes. Il souffle fort et en rythme. Perry est toujours figé face à sa table. La respiration haletante de Dick se fait de plus en plus forte, progressivement amplifiée jusqu'à occuper tout l'espace sonore. On n'entend plus la respiration « naturelle » de Dick. Au souffle s'ajoute une couche sonore monocorde, soutenant le souffle sec et régulier. La lumière de la cellule de Dick clignote à plusieurs reprises puis s'éteint. Perry redresse subitement la tête et fixe un point devant lui, il est immobile.*

## **PERRY**

Chérie ? C'est toi chérie?

*Il se lève et recule brusquement, comme pris d'effroi*

Qui êtes-vous? Que voulez-vous? Quel coffre-fort? Il n'y a pas de coffre ici.

*Il fait un pas en avant comme pour aller à la rencontre des intrus invisibles*

S'il vous plait, laissez ma femme tranquille. Elle est malade... On ne garde pas d'argent liquide sur nous, je fais toutes mes affaires par chèque... Je peux vous faire un chèque si vous voulez.

*Perry recule jusqu'à être acculé au mur, fixant toujours une menace imaginaire. Il lève les bras pour se protéger le buste et la tête. Il se défend, tente de rendre des coups et tombe épuisé. Il reste immobile un instant puis se redresse brusquement à quatre pattes, fixant le public.*

Je trouvais que c'était un type très bien. J'ai continué à le penser jusqu'au moment où je lui ai tranché la gorge.

*Il se redresse d'un coup, se tenant la gorge. Il est pris de spasmes, il semble s'étrangler. Il s'interrompt net.*

J'espérais sincèrement qu'ils pourraient s'en sortir sains et saufs. J'espérais qu'on ne leur ferait pas de mal. Je voulais juste partir en courant, laisser la ferme, les Clutters et Dick ! Partir et ne plus jamais y repenser.

*Changeant de ton*

C'est pas trop bon la solitude pour des hommes comme toi et moi.

*Rupture de ton*

Tout va bien tant qu'on est tous les deux, qu'on se serre les coudes ! Tu peux compter sur moi, oui, compte sur moi ! Allez ! COMPTE SUR MOI ! COMPTE SUR MOI POUR TOUT FAIRE ! COMPTE SUR MOI POUR TOUS ME LES FAIRE ! M'sieur Clutter d'abord, puis le fils dans la pièce d'à côté, puis la fille à l'étage, puis la mère dans son lit, puis M'sieur Clutter, puis le fils...

*Il reprend en boucle le passage tout en mimant l'exécution de chaque membre de la famille. Il finit par tomber, épuisé.*

Alors Dick, on hésite ? On veut faire demi-tour ? On a peur ? Vas-y Dick j'vais le faire ! Je vais m'occuper d'eux, je vais m'occuper de toi, tu vas voir, on va plus se quitter, on va plus pouvoir se quitter. On est comme cul et chemise, hein ?! On s'aime trop pour se quitter !

*Dick se relève doucement, s'appuyant sur le sol. Il va pour se saisir de sa serviette posée sur le dossier de sa chaise et s'effondre en chemin. PERRY entend la chute et va se placer contre la cloison sur laquelle il frappe pour tenter de réveiller DICK. Celui-ci reste immobile. Les coups de PERRY sont progressivement amplifiés et accompagnés de sons métalliques allant crescendo. PERRY ralentit ses gestes jusqu'à l'immobilité. Le bruit s'intensifie encore jusqu'à un dernier choc métallique qui continue à vibrer un long moment, pendant lesquelles PERRY se laisse glisser contre la cloison.*

## SEQ XII /

---

*FONDU AU NOIR* côté DICK tandis que PERRY se saisit de son carnet. Il en feuillette les pages et semble se calmer. Il prend des notes de manière irrégulière. Il lève la tête de son carnet et fixe un point au-dessus de lui. Un temps.

### **PERRY**

J'avais trois ans, peut-être un peu moins. J'étais assis sur un gradin, mes frères et sœurs autour de moi. On avait tous le regard rivé à la silhouette gracile et musclée de notre mère. Elle chevauchait un canasson sauvage qui faisait tout pour la désarçonner et l'envoyer valdinguer dans les airs. Mais elle tenait bon, elle en avait vu d'autres.

*PERRY se tourne vers le public et se redresse lentement. Il s'avance vers l'avant-scène. La lumière se resserre autour de lui, l'isolant du reste du décor, maintenant plongé dans le noir.*

C'était une cavalière de talent et une artiste de rodéo reconnue. On était tous immensément fiers de notre mère, avant que la déception, l'amertume et le mauvais bourbon ne fassent des ravages sur son beau visage. Ce jour-là, elle était plus belle que jamais, élancée à fière allure. Le vent cinglait sa peau de Cherokee, ses cheveux lâchés virevoltaient au rythme des sabots. Elle avait le visage radieux et concentré de celle qui fait ce pour quoi elle est née. C'est la dernière fois que je me souviens l'avoir vue sourire.

Puis mes parents sont tombés malades tous les deux. Ils ont du arrêter le rodéo et se sont installés à Reno. Là, abêtis de ne rien faire et de trop se voir, ils ont commencé à se taper dessus, comme pour passer le temps. Ma mère s'est mise à boire, comme pour donner à mon père une raison de lui en vouloir. Après ça elle a quitté mon père, nous emmenant avec elle. J'ai rejoint mon père quand j'ai quitté l'école.

*La cellule de PERRY se rallume, CAPOTE y est, installé à la table, écoutant le récit de PERRY. Celui-ci se retourne vers l'écrivain et lui adresse sa dernière phrase.*

Je n'ai plus jamais revu ma mère. Elle s'est suicidée peu de temps après.

*PERRY va s'installer sur l'autre chaise. Les deux hommes ont le regard perdu dans le vide. CAPOTE tend une main vers celle de PERRY posée sur la table. Il la lui serre en guise de réconfort. FONDU LUMIÈRE jusqu'à ce qu'on ne distingue plus que très légèrement les silhouettes des deux hommes.*

## **SEQ XIII /**

---

*On entend du mouvement du côté de DICK. Celui-ci allume la lumière de sa cellule et se redresse doucement en époussetant ses habits. Il sort un papier de sa poche, le déplie et se racle la gorge. Il commence à lire.*

### **DICK**

« Votre honneur, Dick a toujours été un garçon gentil, doux, bien attentionné. Il était apprécié de ses camarades et savait s'attirer la sympathie des professeurs, comme des autres adultes. Son enfance et son adolescence furent épanouies pour lui, à mon sens. Pleines de découvertes. Il a su acquérir une grande confiance en lui-même...

*Il change de voix et se voûte pour une imitation grotesque de son père. Il part dans des quintes de toux exagérées.*

Je dirais que c'est à partir de son accident que les choses ont commencé à changer.

Il a subi un terrible accident de voiture. C'était il y a presque dix ans, mais il en subit encore aujourd'hui les conséquences. Syncopes, amnésies, migraines l'accompagnent au quotidien désormais. Ça l'a transformé. C'était simplement plus le même garçon. Il était d'humeur maussade, lui qui nous avait habitués à tant de joie et d'appétit pour la vie! Il a commencé à fréquenter les mauvaises personnes, des personnes plus âgées avec qui il buvait et jouait. Et c'est ces personnes qui l'ont fourré dans les mauvais coups. Et lui qui suivait...Il a pas

tardé à se faire prendre... Pour avoir cambriolé une pharmacie! On n'a pas idée! Un sacré gâchis si vous me demandez...

Même si c'est regrettable, on peut dire que son séjour en prison lui a fait du bien : il nous est revenu en pleine forme, il avait repris du poil de la bête comme on dit. Il s'est trouvé un boulot en tant que mécanicien dans la ville d'à côté, il passait du temps avec ses enfants, il sortait plus, il buvait plus. Pour ce qui est de ce dont on l'accuse aujourd'hui, vous vous trompez au sujet de mon fils, messieurs. Il a p'tet été un voyou par moments, mais sûrement pas un assassin. Si vous le voyiez avec ses vieux parents, comme il est attentionné et doux, vous ne pourriez pas le soupçonner une seconde de plus. Dans l'espoir que mon témoignage saura être entendu par vous, je vous demande messieurs, une fois de plus d'innocenter mon fils, Dick Eugene Hickock.

Dick Hickock Senior »

*DICK se redresse d'un coup, referme la lettre et la remet dans sa poche, retrouvant la dextérité de sa jeunesse. Il rit.*

## **DICK**

Merci de ta confiance papa!

*Son rire se transforme progressivement en pleurs. Il répète entre ses sanglots :*

## **DICK**

Merci de ta confiance, merci papa... Merci... Merci de ta confiance papa, merci...

## **SEQ XIV /**

---

*DICK est alors debout à la limite de l'avant-scène, derrière le tulle. Il continue à sangloter. La silhouette de PERRY est toujours discernable dans sa cellule. Les deux hommes restent immobiles face au public. Une RASANTE LATÉRALE provenant de JARDIN éclaire les corps des deux hommes. La lumière de la cellule de DICK se baisse en FONDU. La nappe sonore métallique revient. DICK et PERRY sont secoués de spasmes ponctuels. Chacun se touche successivement plusieurs parties de son corps (tête, épaule, ventre, flanc...) en un rythme*

saccadé. La lumière se fait plus forte, la RASANTE clignote de façon stroboscopique. PERRY se déplace frénétiquement côté JARDIN, DICK s'agite sur place et traverse le tulle pour se retrouver lui aussi en AVANT-SCÈNE. Les deux hommes réagissent au son et à la lumière sur un rythme effréné et avec fièvre. Ils arpentent désormais tout l'espace de l'AVANT-SCÈNE, leurs mouvements sont désarticulés, ils tombent parfois pour se relever aussitôt et continuer leur arpentage frénétique. Au hasard de leur déambulation, ils se retrouvent parfois face à face et se figent alors quelques secondes avant de se détourner et de repartir. Le bruit se fait assourdissant, la lumière aveuglante. DICK et PERRY s'effondrent chacun de leur côté. FONDU AU NOIR

## **SEQ XV /**

---

*PARLOIR. DICK est assis face à CAPOTE qui prend des notes.*

### **DICK**

... un bifteck saignant, des pommes de terre en robe des champs, des frites, des oignons frits, du succotash, des macaroni, une salade composée, des petits pains à la cannelle, de la tarte aux pommes, de la glace, un café... ou alors des crevettes, des frites quand même, du pain à l'ail... De la glace ! Des fraises et de la crème fouettée ... Oui, de la crème fouettée... je crois que c'est bien ça... Tu penses que c'est possible?

*CAPOTE finit de noter et regarde DICK.*

### **DICK**

Un bon petit gueuleton avant de partir ! Faut bien que j'dise au revoir convenablement à la vie! Elle m'a pas toujours gâté mais elle a pas été avare avec moi, elle m'en a fait voir des vertes et des pas mûres, j'te jure ! J'ai vu un blanc recevoir le fouet. J'ai vu des bébés venir au monde. J'ai vu une fille qui avait pas plus de quatorze ans prendre trois types à la fois et leur en donner pour leur argent. Une fois je suis tombé d'un bateau à cinq miles de la côté. J'ai nagé cinq miles et ma vie me défilait devant les yeux à chaque brassée. Un jour j'ai serré la main du président Truman, Harry S. Truman. Quand je conduisais une ambulance pour l'hôpital, j'ai vu tous les côtés imaginables de la vie, des choses qui feraient vomir un chien !

*Après un temps, DICK se lève, debout face à CAPOTE, les deux s'observent. Puis DICK lui tend sa main dont l'autre se saisit pour la serrer. DICK se dirige vers la sortie à COUR. Il s'arrête net quand CAPOTE prend la parole.*

**CAPOTE**

Tu sais cette histoire de Las Vegas... c'était pour t'impressionner... Quand il t'a rencontré, Perry n'avait encore jamais tué.

*DICK semble réfléchir à ce qu'il vient d'entendre, toujours immobile. Il reprend alors sa marche et finit par sortir sous le regard de CAPOTE. Celui-ci reste seul.*

CUT NOIR

**FIN**

