

BOÎTE D'OPTIQUE
MONDO NUEVO
GUCKKASTEN
PEEP-SHOW

PEEP-SHOW



Lithographie de F. Schlotterbeck, 1843

PEEP-SHOW

Un spectacle de Vanda Benes

d'après *Peep-Show (roman en vers)*
de Christian Prigent

« Les actrices ne doivent pas remplacer les mots comme boxon, bouic, foutoir, chibre, etc., par des mots de bonne compagnie. Elles peuvent refuser de jouer dans ma pièce – on y mettra des hommes. Sinon elles obéissent à ma phrase. Je supporterai qu'elles disent des mots à l'envers. Par exemple : xonbo, trefou, couib, brechi, etc. »

Jean Genet, *Comment jouer Le Balcon*.

Genèse du projet

Peep-Show (roman en vers) est publié en 1984 puis réédité en 2006 : c'est à ce moment-là que je découvre ce texte. La même année, Christian Prigent m'invite à lire, en public, à ses côtés.

En effet, Christian Prigent donne très régulièrement des lectures publiques de certaines de ses œuvres (celles qui, selon lui, s'y prêtent) et se pose la question de leur oralisation.

Nous lisons des extraits de ses romans (*Une Phrase pour ma mère, Grand-mère Quéquette, Demain je meurs*) et des partitions sonores qu'il a composées pour la performance (*Comment j'ai écrit certains de mes textes, 200 conseils pour un carnaval...*)

C'est ainsi que je me suis initiée, exercée à cette langue. Que j'ai appris à la respirer. Non pas en imitant son auteur mais en trouvant ma propre voie, mon autre voix : celle de lectrice de Prigent.

Christian Prigent choisit les textes qu'il oralise et de mon côté, j'ai commencé à m'intéresser à ceux qu'il « négligeait »¹, à savoir sa poésie. J'ai proposé, en 2008, à l'invitation de L'Office Départemental de Développement Culturel des Côtes d'Armor, une série de lectures de *Un Fleuve*. Appuyant mon souffle sur le rythme du vers, j'ai cherché la voix du texte pour la faire résonner côté spectateur.

Mais la lecture à voix haute, malgré l'important travail qu'elle suppose, ne me suffisait pas pour connaître intimement cette œuvre. Je suis alors passée au « par cœur », seule façon pour moi de m'approprier ses textes, d'en percevoir l'étrangeté, la démesure. «La mémoire doit tout comprendre, saisir non les mots mais l'entier enchevêtrement du livre [...], elle est extrêmement intelligente et doit profond creuser pour savoir toutes les structures de construction [...]. Elle ne se remémore pas, elle trouve. C'est un geste. »²

C'est ce geste, cette mise en mouvement du texte par la voix et le corps, comme une « danse », que j'ai commencé à ébaucher, sans jamais perdre de vue la trace des mots sur la page : « des troncs gravés, des poteaux sculptés, des stèles » écrit Christian Prigent à propos de ses poèmes.

Peep-Show est le premier « roman en vers » de Christian Prigent. Il s'appuie sur un fait divers emprunté aux *Histoires extraordinaires* de Pierre Bellemare et Jacques Antoine, placé en exergue du livre :

« Il s'appelait Bela Kiss. Les journalistes anglo-saxons le surnommèrent "Kiss of the death", baiser de la mort. Il opéra à la même époque que Landru, dans une de ces périodes troublées favorables aux grands crimes. On l'a appelé le Landru hongrois... Mais au contraire de Landru, Bela Kiss ne détruisait pas ses victimes, il les conservait soigneusement dans des bidons d'alcool. »

Le criminel « Bela Kiss » devient le « Monsieur Beubaïser » de *Peep-Show*, dans une sorte de film burlesque : une succession de chutes comiques, une suite saccadée de catastrophes pour rire.

¹ Christian Prigent développe les raisons de ses choix dans le numéro 1 de la revue *Grumeaux*.

² Valère Novarina. *L'Envers de l'esprit* (P.O.L, 2009)

« Monsieur Beubaiser entre au peep-show.

...

Il est assis dans un fauteuil en skaï.
Il se voit dans la glace :
il est le personnage.

Il sait que la glace s'éclaire
et devient transparente
quand on met une pièce dans la fente.

...

Entre une, genoux dans l'axe des yeux de lui,
la fesse un peu plissée au-dessus des frontaux,
poils au niveau d'sa brosse et les seins astiqués
vers l'azur du plafond.

...

Sa perruque est juchée dans les spots.
Hop.
Musique !

Elle s'hanche le tortillé.
Monsieur Beubaiser est tout exorbité. »



Placées en quatrième de couverture de l'édition princeps de 1984, les lignes qui suivent présentent cette œuvre drôle, musicale, rythmée, insolente où se mêlent sophistication et trivialité :

« **Argument** : Monsieur Beubaiser (alias Bela Kiss, le Landru hongrois) essaie des rapports. Ça rate. Il tue les dames et conserve les corps dans des bidons d'alcool.

Sujet : « encyclopédie en farce » des situations et postures.

Style : silhouettage elliptique, brèves scansion, « refrains idiots, rythmes naïfs ».

Décor : toiles peintes, irréalité obscène du peep-show. Défilé des figurines sans épaisseur, comme les têtes en bois sur lesquelles, dans les fêtes foraines, on tire. »

Note d'intention

Porter *Peep-Show* à la scène est pour moi une évidence : ce livre est « spectaculaire ». Il propose une galerie de portraits, une série de situations et donne l'occasion à l'actrice de suggérer des figures qui ne sont pas montrées mais formées par un texte qui exhibe le travail de la langue. Une langue excessive, grotesque, qui subit « quelques sévices, cruautés, torsions et torturations » et devient le point de départ du jeu, construit sur le triple rythme du vers, de la syntaxe et de la signification.



« La jeune mariée s'est laissée vaincre
elle est en déshabilloui de nié
elle pleure et son é
poux à ses pieds la con
jure
il s'éprend la bougie dans les couvertures

Il est tout vert elle hur
le elle prend la posture
lui
lui bat son chenu lu
chouette son velu
elle en chie
il l'hanchit

L'arde crâne tromate
mate
l'opéra c'est râpé
la voilà sapée
cretonne et popeline
vaseline

Puis ça
puis là
tourne gironde
blonde

voit dans sa fesse ronde
la rondece del monde
la râcle aux billes ra
bote tout avec son petit doigt :

- au bidon !
suivante ! »

Le « roman en vers » devient théâtre en passant par la voix et le corps de l'actrice, traversée, transpercée par le « battement des mots » qu'elle a incorporés.

Souffle, mise en bouche, profération, autant de mots que j'applique à mon travail au point d'avancer que je joue les mots de Prigent avec la « méthode » Novarina, quand celui-ci écrit dans la *Lettre aux acteurs* : « Le spectateur aveugle doit entendre croquer et déglutir, se demander ce qu'on mange, là-bas, sur le plateau. Des bouts de texte doivent être mordus, attaqués méchamment par les mangeuses (lèvres, dents) ; d'autres morceaux doivent être vite gobés, déglutis, engloutis, aspirés, avalés. Le texte devient pour l'acteur une nourriture, un corps. C'est ça la parole, la *parole*, que l'acteur lance ou retient, et qui vient, fouettant le visage public, atteindre et transformer réellement les corps. »

La mise en scène de ce texte est à l'initiative de l'actrice. Elle se développe au fil d'un dialogue constant avec des collaborateurs qui apportent leurs compétences dans divers domaines : dramaturgie, illustration sonore, musique, lumière.

Il s'agit de présenter au spectateur la polysémie, la singularité, la saveur de cette œuvre et de lui proposer de lire sur le plateau « comme à livre ouvert » ce roman dont les pages se tournent au rythme d'un refrain bouffon et fantasmatique : « au bidon ! »

Tout en restant fidèle à la structure originale du livre, le spectacle se propose d'en accentuer le côté collage, d'en marquer la discontinuité par des ruptures entre la parole et le silence, le mouvement et l'immobilité, les plans visuels (travail de l'espace par la lumière, jeu de transparence, de profondeur de champs) et sonores (utilisation de sons, bruits, traitement de la voix passant par des microphones...) : utiliser les moyens poétiques et techniques de la scène pour offrir cette œuvre au théâtre.

Par un mouvement des mains, un déplacement, un regard, une pose, l'actrice fait apparaître sur scène les figures développées par le texte : figures-personnages mais aussi figures de rhétorique. Elle est Bela Kiss, Monsieur Beaubaiser, les danseuses et toutes les femmes successivement « embidonnées ». Elle invite le spectateur à pénétrer dans ce peep-show, où, tel Monsieur Beaubaiser, il « va voir tout ».

Ainsi l'actrice fait-elle « voir le monde entier sortant d'une bouche ».

« Elle est fausse.
C'est une nana morphose.

Sa perruque est juchée dans les spots
Hop !

Elle s'hanche le tortillé
« Monsieur Beaubaiser est tout exorbité.

Il est dans son fautoeil avec les écouteurs,
la peau des joues tirées par l'accélération.

Sa boule de cerveau lui colle au fond du crâne.

Il voit.
Il voit pour oublier. »



Sur Peep-Show version Vanda Benes

On peut attendre (mais il faut bien dire qu'on attend souvent en vain) qu'une « adaptation théâtrale » expose, avec ses moyens propres, le *travail* d'un texte (ce qui fait qu'il *agit*).

Pour cela, il lui faut d'abord éviter l'accumulation sur scène d'accessoires qui fixent l'interprétation et assignent la polysémie de l'écrit à des épisodes optiques (un « décor » et des « événements »). Autrement dit : elle ne doit pas s'évertuer à fixer du sens (à raconter une histoire, à camper des figures, à exprimer des affects) mais laisser se développer une *forme ouverte*.

C'est ce qu'a compris Vanda Benes et que met en œuvre son travail sur *Peep-Show*. Quelques postures (discrètement sophistiquées, héraldiques plus que figuratives), quelques gestes (retenus et ambivalents — jamais expressionnistes), un minimum de déplacements (qui ne font pas action dramatique mais balisage d'espace). Et une voix qui découpe au scalpel la prosodie tantôt chaloupée, tantôt hoquetée du texte.

Ce qui est surligné par ce dispositif, ce n'est pas ce que le texte raconte, décrit ou pense — mais le graphique des rebonds sonores, des effets métriques d'accélération ou de ralenti, des découpes syntaxiques et des leitmotive fugués. C'est-à-dire un *phrasé* cinématique qui passe dans le réseau des significations intelligibles pour y activer des figures vocales à la fois précises et indéçises.

C'est ce phrasé qui fait *sens* : il porte avec lui le souvenir d'une démesure sensuelle qui excède la mesure rationnelle de l'écrit. La comédienne joue cela, rien d'autre. Elle joue donc l'essentiel. Elle dessine vocalement des effets sensoriels *formés*, c'est-à-dire irréductibles à un défilé de significations fixées en caractères, en émotions et en situations. Ainsi elle laisse l'écoute ouverte et indéçidable l'interprétation des tensions contradictoires qui animent le texte et construisent son volume : comique et angoisse, violence et concertation rhétorique, trivialité et sophistication, intertexte érudit et babil enfantin, etc.

Christian Prigent, février 2010



Monologue polyphonique en solo

« Dans chaque acteur il y a, qui veut parler, quelque chose comme du corps nouveau. Une autre économie du corps qui s'avance, qui pousse l'ancienne imposée ». Valère Novarina, *Le théâtre des paroles* (P.O.L)

« Aucun de mes livres ne raconte ce qu'il raconte (scènes, tableaux, situations...) ; tous décrivent le fait qu'ils se sont écrits comme livres [...] ». Christian Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas* (Cadex éditions)

Pourquoi mettre en scène *Peep-Show* alors que ce roman en vers, selon les dires de l'auteur, « n'est pas fait pour ça » ? Il s'est même écrit « contre les images [...] et le décor »². Interrogée à son tour, Vanda Benes déclare à propos du texte qu'il est « impossible ». Deux constats qui semblent désigner une impropriété du texte à se déployer dans l'espace du plateau. Ces propos, tenus au soir de la première, ne se bornent pas à mesurer rétrospectivement le chemin parcouru, ils suggèrent que cette impropriété pourrait constituer un préalable, une des raisons de porter le texte à la scène.

Quand Vanda Benes évoque un texte « impossible », elle sous-entend son caractère extrême du point de vue de la norme, elle laisse entendre qu'il recule les limites du « figurable » ou de « l'articulable », et ce faisant, elle met aussi au jour un de ses fondements, l'impossible comme moteur du texte, symbolisé par les aventures textuelles d'un serial killer/collectionneur. Et nous rappelle au bon souvenir de Georges Bataille quand l'auteur de *L'impossible* associe l'écriture à la perversion, comme un outrage à la langue institutionnalisée.

Voici ce qu'on peut lire sur la quatrième de couverture de l'édition princeps de *Peep-Show* :

« M. Beaubaiser (alias Bela Kiss, le Landru hongrois) essaie des rapports. Ça rate. Il tue les dames et conserve les corps dans des bidons d'alcool ».

Ça rate donc, mais les bidons attestent qu'une tentative a eu lieu : un traitement adéquat de réduction et de concentration, grâce aux techniques conjointes de la boucherie (« il pointille les quartiers ») et de la chimie (« il met ça dans l'alambic ») élève ces restes à la dignité de produits transformés.

Ça rate et pour cause ; d'entrée de jeu, le lieu du peep-show pose un principe de dissociation : à la fois formel (« c'est dans un livre ») - l'illusion romanesque est récusée, le lecteur est invité à rester à distance - et métaphorique : le dispositif du peep-show, c'est une mise en scène du regard et de la frustration ; la vitre qui coupe l'espace en deux matérialise la séparation d'avec l'autre et l'impossible coïncidence avec soi-même en redoublant la coupure intérieure du schizophrène (dont l'étymologie vient de « schizein » : fendre et « phrên » : pensée). La pulsion scopique (« on va voir tout ») relève du psychotique ; elle est un leurre, vouée à l'échec (« il sait qu'il n'a rien vu / ni en détails ni jamais »). La réitération de l'échec de la vision devient un mobile du passage à l'acte dans l'ordre de la fiction et un motif de l'écriture comme production d'actes de langage. Un rapport d'équivalence s'établit entre le meurtre et l'écriture. Le texte est hanté par la figure de l'écrivain auquel le tueur en série prête sa/ses voix, sa psyché et son mode opératoire, son complexe d'Edipe (« Il fait un complexe / rapport au beau sexe »), tout comme sa vocation à l'échec (« elle n'aime pas son poème », « que d'z'affreuses phrases ! »), qui l'oblige à recommencer indéfiniment, dans une sorte de danse macabre (la ritournelle « au bidon/suivante ») ce qui ne peut s'accomplir : impossible plénitude du rapport à l'autre et impossible adéquation de la langue au réel.

Le texte peut s'envisager comme une écriture du corps, une mise à mal du corps de la langue, identifié au corps de la mère (« ce qu'il veut c'est du sentiment / pas du senti d'maman / du sang / pas du maman tissant »). Multiplier les configurations possibles d'émergence du nouveau pour se désengluier du fatum de l'origine, désaxer la langue (« à la place de merde et foutre / il dit moudre

² Entretien du 07/03/2010, chaîne Poléditeur/Youtube

et trèfle »), déplacer les rapports, les dénaturer : ces parades procèdent d'un érotisme (« il est lubrique de la bouche ») non dénué d'effets ; « la force du négatif »³ ouvre une brèche (« il a tout écrit / il fait des bâtons / il s'aère ») qui détourne la langue de sa portée conventionnelle. Sa déroute, avant d'être un échec, est gage d'une échappée scripturale excitante. La débandade est clairvoyante (« y'a une carence dans sa cadence ») et motrice à la fois (elle convoque la « suivante »). Le rire permet de tenir l'échec à distance (« bidonnons-nous ») : l'écriture se rit de ses impasses (« voilà pourquoi votre poésie est muette / c'était son quart d'heure de métaphysique / elle préfère son dard dans l'beurre de son physique»), sans pour autant renoncer à reconduire l'expérience de la langue aux prises avec le réel qui toujours l'excède. Écriture spéculaire qui se regarde lucidement en même temps qu'elle se constitue (« il prend la fiction pour la réalité », « il est le personnage ») comme pour anticiper l'échec annoncé et en même temps, parti pris des actions (« pas s'estommacter / acter ») : les mots résistent face à ce qui insiste (le réel comme « impossible » selon Lacan).

L'exigence portée par cette écriture est immense : « faire craquer les coutures épidermico-sémantiques »⁴ de la langue pour lui opposer des formes toniques et fraîches. Elle ouvre vers de l'inouï : « une excursion hors du pensée habitué et de la modulation stylée des représentations ».⁵ On voit que l'impossible est une base de travail féconde. Un horizon qui peut agir sur qui l'éprouve ; et qu'une artiste telle que Vanda Benes peut s'approprier. Comment avec les moyens du théâtre donner à entendre cet inouï et comment entrer en résonance avec lui ? Comment lire *Peep-Show* sans l'annuler, sans le ramener à du déjà-connu ? Comment en faire saillir la pragmatique, ses manipulations rhétoriques (assonances, allitérations, paronomases, intertextualité...) qui, seules, font événement ? Un passage alors peut se chercher qui va du texte à la scène. Qui passe par la découpe et le montage. Par la recomposition qui troue le texte, organise les pleins et les vides, qui aménage l'incomplétude et la fragilité aptes à fonder la mise en scène et le jeu.

Plutôt qu'une mise en scène forclose, qui serait la conséquence du texte, Vanda Benes développe une pensée du plateau qui vise à créer les conditions spatiales et temporelles de son apparition, in situ, selon les lieux de diffusion et leurs contraintes propres, en tant qu'ils peuvent affecter l'intégrité du projet et sa réception. Ce faisant, elle préserve l'ouverture du système, se refusant à une approche utilitaire et dogmatique du texte et se tenant au plus près de la pulsation qui l'anime. Monologue polyphonique en solo, *Peep-Show* donne à voir un corps-en-actes, un corps dont le projet serait de mettre en actes la langue, de rendre sensible sa matérialité et de la faire exister dans sa motilité.

Un corps éminemment plastique en ce qu'il module rythmes et inflexions, enfante volumes et reliefs. Qui en construisant, se construirait lui-même, dans un mouvement défigurant de transformation perpétuelle. Un corps à vif, qui ferait, à chaque instant, le trajet de la mèche allumée à la déflagration. Un corps littéralement impossible (« Elle est fausse. C'est une nana morphose »).

Vanda Benes a élaboré un dispositif de vision frontal et vertical, cadré et ouvert. L'espace s'apparente à un non-lieu, une « cosa mentale ». Lumière en clair obscur qui sculpte des ombres, contrepoint rythmique avec des accords à la guitare électrique comme des balafres sonores, pas de décor à proprement parler mais quelques objets : un tabouret, un porte-voix, un micro. Tout est là, suspendu, inachevé ; un champ de tension s'instaure.

Les contours de ce corps obéissent à une ligne claire : une robe fourreau, sans excroissance qui viendrait boursoufler la silhouette acérée, dont le maillage aéré ne recouvre presque rien, n'était la précaution d'un voile couleur chair, mais tamise le regard en quadrillant le corps d'une fine résille ; le vêtement dans sa sophistication ne tient qu'à un fil ; et cette trame discontinue du tissu,

³ Christian Prigent, *Ceux qui merdrent*, P.O.L., p. 132

⁴ Bénédicte Gorillot, *Christian Prigent, quatre temps. Rencontre avec Bénédicte Gorillot*, Argol, p. 67

⁵ www.revue-analyses.org, hiver 2010, p. 50

armature tissée d'air, fait écho à la texture perforée de la langue.

Un corps singulier, orienté autrement ; la gestuelle parvient à s'affranchir des stéréotypes et se tient entre deux écueils : inféodation au sens et spontanéisme primitif. Au lieu de ça, le geste relève du mouvement (dansé), qui dénature le corps, le place hors-cadre, et démantèle les poses au moment où elles pourraient prendre, épousant en cela le mouvement de la langue qui joue de la tension entre apparition/disparition à travers le motif encadrant et répétitif : « au bidon/suivante ».

Un *body double* : corps récepteur, à l'écoute de la forme qu'il est en train de former, d'où pour le spectateur cette impression de première fois, cet étonnement. Vanda Benes rend sensible la puissance inchoative du texte, sa fraîcheur, son imminence ; elle expulse les mots sans intention alourdissement, les met en orbite, en apesanteur. Sa voix serpentine et coupante déroule les méandres de la phrase et la détache, l'émancipe ; au passage, les mots s'électrisent comme si le trajet du dedans vers le dehors libérait une énergie refoulée.

Le corps récepteur se double d'un corps émetteur qui s'expande dans des effets d'amplification et de distorsion (micro/porte-voix). Phénomènes qui créent du cadre dans le cadre et décentrent le point de fuite acoustique. La voix off, celle de l'auteur, participe de ce décentrement et augmente encore la sensation d'un feuilletage des matières sonores. Cette voix déporte la représentation dans un hors-champs qui brouille les repères spatiaux-temporels, minant la perspective. Les déplacements ne font plus sens et sont réduits au strict minimum.

Silhouette hiératique, présence dés-affectée : ce corps qui semble tenu, bridé par une gangue invisible dit par contraste qu'il peut se décomposer. Il y a en effet dans cette statique un potentiel vibratoire propre à capter le décentrement, l'affaissement identitaire de M. Beaubaiser/l'écrivain et en même temps, la réplique qui s'organise dans la langue, son affrontement au vertige de la dérobade du sens et les objets verbaux issus de ce face-à-face. Il faut un certain « aplomb » pour tenir les deux termes à la fois sans chercher à recréer une unité factice. Ici, le texte est jeté dans sa vérité pantelante de lutte « pied à pied » avec le précipice creusé par la déroute du sens, et c'est avec le plus grand calme et la rigueur d'un métronome que Vanda Benes donne à percevoir l'expérience de la langue comme différence fondamentale, porteuse d'une connaissance particulière (connaissance par les gouffres, comme dirait Michaux). Connaissance que la mise en scène ne saurait représenter mais éprouver, dans la conjonction du sentir et de l'apparaître ; et dans la solitude ultime d'un corps disponible à l'incommensurable (« dans le miroir ! / dans le méroir ! / dans le mouroir ! / ce qu'il voit c'est soi [...] / la graisse où luit / la mort de lui »), goûtant cet état comme un possible jamais comblé.

Graziella Jouan, septembre 2010

Équipe de réalisation

Conception et interprétation

Vanda Benes

Vanda Benes est actrice. Elle dirige avec le poète Christian Prigent la compagnie *La belle Inutile*.

Sur scène, depuis son adolescence, elle interprète des textes classiques et contemporains. À la radio, elle participe aux fictions et émissions de France Culture, elle prête sa voix à des documentaires, des méthodes pédagogiques ou des audio-guides.

Elle tourne pour le cinéma sous la direction de Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne, Tonie Marshall, Philippe Harel, Eric Rochant et joue au théâtre dirigée par Guy-Pierre Couleau, Joël Dragutin, Benoît Resillot, Junji Fuseya et aux côtés d'Isabelle Lafon.

Actrice associée à La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc, elle y conçoit (adaptation, scénographie, mise en scène et interprétation) en 2006, son premier spectacle, *AranMor*, d'après l'œuvre du dramaturge irlandais J.M.Synge, puis en 2009, son premier solo, sur un texte de Christian Prigent : *Peep-Show*. Suivront *La belle Parleuse* d'après le livre d'Alain Frontier qu'elle interprète avec Christian Prigent, et *Keuleuleu le vorace*, écrit par Christian Prigent.

Titulaire d'une maîtrise de Lettres Modernes, d'un Master 2 recherche d'Études Théâtrales et du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur d'art dramatique, elle a été formée auprès de Madeleine Marion, Claude Evrard, Jean Périmony, Eloi Recoing, Denis Loubaton, Alain Françon, Yves Marc.

De la commande qu'elle a passé au compositeur Jean-Christophe Marti naît, en 2018, le spectacle musical *Tra La La !* Accompagnée au piano par Emmanuel Olivier, Vanda Benes y interprète des textes et poèmes de Christian Prigent.

À l'automne 2019, elle interprète au côté du clarinettiste et compositeur Michel Aumont les *Chantefleurs et Chantefables* de Robert Desnos.

En 2020, elle crée *Sweetie* de Philippe Malone, reprend ses spectacles *Peep-Show* et *Tra La La !*

Collaboration artistique

Graziella Jouan

Après un D.E.A en Lettres Modernes (Paris-X) et une formation aux Métiers du Livre (Pro Libris, Nantes), elle travaille pendant plusieurs années dans le monde de l'édition. Depuis 2002, elle intervient en tant que collaboratrice artistique auprès de la compagnie franco-suisse 7273 (danse contemporaine) et depuis 2008, auprès de la compagnie suisse Delgado Fuchs (danse contemporaine).

Laurence Millet

Historienne de l'Art, elle fait ses premières armes comme marchand de tableaux. Ayant trop peu de goût pour les transactions financières, elle s'oriente alors vers sa deuxième grande passion, la radio, en travaillant d'abord pour les Fictions de France Culture, avant de réaliser de nombreux documentaires.

Avec « Multipistes », le magazine pluridisciplinaire et défricheur de France Culture, créé en 2000, elle imagine régulièrement des adaptations radiophoniques d'extraits de spectacles ou de livres, ce qui l'amène à diriger de nombreux comédiens, dont Vanda Benes. Elles travaillent également ensemble sur la version radiophonique du texte de Vivant Denon, *Point de lendemain*.

Réalisatrice du magazine critique de l'actualité culturelle -également dirigé par Arnaud Laporte- «Tout arrive ! », l'un des rendez-vous phares de France Culture. Ce travail lui permet d'être au contact de l'art sous toutes ses formes et d'assister à de très nombreuses représentations théâtrales, chorégraphiques et lyriques dans les plus grands théâtres européens, comme dans les nombreuses « friches » et autres « laboratoires » où tentent aussi de s'inventer de nouvelles écritures scéniques.

Elle réalise depuis 2017 *La Compagnie des auteurs* devenue *La Compagnie des œuvres*, sur France Culture.

N'oubliant pas ses premières amours, elle a écrit deux abécédaires pour Flammarion, l'un sur Matisse, l'autre sur Warhol.

Propositions sonores

Paul Gasnier

Après un rapide apprentissage du violon au conservatoire du Havre en 1972, il parcourt, en autodidacte, le répertoire des musiques traditionnelles bretonnes et irlandaises et participe à diverses formations qui le conduisent en 1983 en Yougoslavie puis en Chine.

A cette période, il collabore déjà avec Philippe Marlu, au sein du groupe inclassable Zephirus Gravelin et travaille actuellement sur le troisième album du chanteur.

En parallèle, il étudie l'électronique et se passionne pour tout ce qui touche à la reproduction sonore. Adeptes du « do it yourself », il construit de nombreux prototypes d'enceintes, quelques amplis etc. et s'équipe petit à petit d'un home studio lui permettant d'aborder la composition.

A la scène nationale de Saint-Brieuc, il collabore avec les chorégraphes Emmanuelle Vo-Dhin, Andreas Schmid & Nathalie Pernette, Marie Lenfant, le metteur en scène Didier Guyon (Fiat Lux), la compagnie du Théâtre à Bretelles, pour lesquels il conçoit et réalise des dispositifs sonores et musicaux.

En 2006, il accompagne Vanda Benes sur sa première création, *AranMor*, en créant avec son violon, l'univers sonore de cette pièce.

Création Lumière

Antoine Gallienne

Rencontré à l'occasion de la reprise du spectacle à la Maison de la Poésie de Paris en novembre 2013, Antoine Gallienne a su proposer une nouvelle vision du spectacle grâce à des lumières qui partitionnent le corps de l'actrice et la boîte du Peep-Show.

L'auteur

Christian Prigent

est né en 1945 à Saint-Brieuc (22), où il est revenu vivre en 2005 après avoir travaillé comme enseignant à Rennes, Paris, Rome, Berlin, etc. Il a dirigé de 1969 à 1993 la revue d'avant-garde *TXT* et publié, essentiellement chez P.O.L, mais aussi chez Seghers, Christian Bourgois, Al dante, Cadex, L'Ollave, Le Bleu du ciel, Zulma, L'Atelier contemporain, une cinquantaine d'ouvrages (poésie, fiction, chroniques, essais sur la littérature et les arts plastiques). Il donne régulièrement, un peu partout dans le monde, des lectures publiques de son travail. En 2014, un colloque s'est tenu sur son travail au Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Il a reçu en 2018 le Grand prix de poésie de l'Académie française pour l'ensemble de son œuvre. A consulter : *Christian Prigent quatre temps*, Argol, 2009 ; *Christian Prigent : trou(v)er sa langue*, Hermann, 2017 ; Sylvain Santi, *Cernes du réel (Christian Prigent)*, Presses de l'ENS, 2019.

« *Christian Prigent réunit dans sa personne et à un haut degré, des qualités rarement présentes ensemble chez le même écrivain : passion pour l'art en général mais aussi pour l'œuvre des autres, y compris ses contemporains ; pénétrante intelligence du rôle social et anti-social de l'écriture ; puissance de travail phénoménale ; audace dans l'invention ; sens de la vie comme expérience et de l'amitié comme poursuite de la beauté par d'autres que soi. Ça donne une œuvre considérable par son ampleur et son retentissement, dans la masse de laquelle il est difficile de conseiller des entrées. Tentons tout de même de mentionner : de la poésie qui trempe l'esprit et détrompe (L'âme, P.O.L) ; un roman aussi dense et plurivocal qu'Ulysse (Commencement, P.O.L) ; un essai sur ses pairs et pères (Une erreur de la nature, P.O.L) ; un livre majeur, qui maintenant fait référence, sur le peintre Viallat (Viallat la main perdue, Ed. Voix). Tous ceux qui aujourd'hui publient des choses un peu dignes, sont passés par cette œuvre-là, avec plus ou moins de reconnaissance. Il faut ajouter qu'aucun auteur français vivant n'est capable d'atteindre le même niveau de réflexion critique ET de performance orale de ses propres textes (ne manquer aucune de ses prestations publiques, même si on n'aime pas les textes). »*

Pierre Le Pillouër, site sitaudis.com

Calendrier et Production

3 et 4 mars 2010, création à La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc.

17 et 18 décembre 2009, MC2, Grenoble. (Version « chantier »)

29 mars 2010, Studio Raspail, Paris.

8 avril 2010, IMEC, Abbaye d'Ardenne, Caen.

29 mai 2010, Théâtre O Patro Vis, Montréal.

17 août 2010, Kervigorn, Saint-Pabu (Finistère).

27 avril 2011, Institut franco-japonais de Tokyo (Japon).

28 avril 2011, Université Gakushuin, Tokyo (Japon).

28 mai 2011, Festival Faite des mots, Trélévern (Côtes d'Armor).

25 novembre 2011, Festival Ritournelles, Théâtre Molière-scène d'Aquitaine, OARA, Bordeaux.

1^{er} juin 2012, Université Waseda, Tokyo (Japon).

30 juin 2012, soirée privée, Saint-Michel-Chef-Chef (Loire-Atlantique).

16 novembre 2012, Mois de l'Image, Médiathèque d'Anglet (Pyrénées-Atlantiques).

26 septembre 2013, Qui Vive, Ciné 104 de Pantin (Ile de France).

28 septembre 2013, Soirée privée, Paris 6^{ème}.

30 novembre 2013, Maison de la Poésie de Paris.

19 mars 2014, inauguration du Festival Hors Limites, Bibliothèque de Montreuil (93)

Et, dans une version de trente minutes, sous le titre *Pépé-les-Bocaux* :

27 mars 2009, Festival 360°, La Passerelle, Saint-Brieuc.

26 novembre 2009, Musée de la bande dessinée, Angoulême.

5 décembre 2009, Festival Paroles d'Hiver, Côtes d'Armor.

Production :

La Passerelle, scène nationale de Saint-Brieuc

Coproduction :

Compagnie *La belle Inutile*

Avec le soutien du Conseil Général des Côtes d'Armor et de la Ville de Saint-Brieuc.

Contact :

Vanda Benes

06 83 59 68 88

cielabelleinutile@gmail.com www.labelleinutile.fr

Extraits vidéo sur : <http://labelleinutile.fr/peep-show-solo-vanda-benes/>

Crédit photographique : Laurence Millet, Stéphane Jouan, Vanda Benes.

Vanda Benes remercie Alex Broutard, Stéphane Jouan, Emmelene Landon et Paul Otchakovsky-Laurens pour leur soutien.