

SUR LA ROUTE DE MADISON

Dossier dramaturgique et scénographique

Projet de création théâtrale - Madison seul, conçu comme le second volet d'un diptyque



Image de référence : espace bi-frontal, gradins latéraux, table centrale, entrée au lointain et profondeur totale de la salle.

Version de travail pour Kelli Connors / Carousel Music Theater. Cette version française vise à donner une vue d'ensemble de la proposition artistique et spatiale, tandis que le dossier complet de production demeure en cours d'élaboration.

Table des matières

1. Avant-propos - l'amour comme révélation, non comme anecdote
2. Les sources du récit et le dispositif mémoriel
3. Trame dramaturgique
4. La question centrale - qu'est-ce qu'une vie accomplie ?
5. Francesca - la femme derrière la mère
6. Robert - l'homme de la route, l'homme du regard
7. Richard et les enfants - des absences décisives
8. Principaux axes de sens
9. Une dramaturgie en cinq mouvements
10. Projet scénographique - une cuisine traversée par la route
11. Les draps supports de projection - mémoire, linge, voile, écran
12. Les images projetées - éviter l'illustration, créer des états intérieurs
13. La table - axe du jeu et instrument de montage
14. La lumière - de la chaleur domestique à la tempête intérieure
15. Le son et la musique - une mémoire américaine traversée par l'Italie
16. Le jeu - retenir pour brûler plus profondément
17. La scène du choix - une tragédie immobile
18. La fin - donner ce qui reste
19. Madison aujourd'hui - pourquoi monter cette pièce maintenant ?
20. Synthèse artistique
21. Repères de mise en scène - version de travail
22. Formule courte de présentation
23. Notes internes de référence

1. Avant-propos - l'amour comme révélation, non comme anecdote

Ce dossier traite, pour le moment, de Madison seul. Il est conçu dans la continuité du dossier de Phèdre, sans encore réunir les deux œuvres dans un document unique consacré au diptyque. Ici, Madison apparaît comme une pièce de l'apparition : apparition d'un homme dans une cuisine, apparition du désir au cœur d'une vie réglée, apparition d'une mémoire qui, vingt-deux ans plus tard, demande à être transmise.

Le spectacle n'est pas seulement le récit d'une passion de quatre jours. C'est l'histoire d'une femme qui, longtemps après avoir choisi de ne pas partir, refuse de laisser mourir la part d'elle-même révélée par cette rencontre.

Le noyau dramaturgique est donc double : d'un côté, l'événement incandescent de 1965, presque impossible à saisir parce qu'il excède les mots ; de l'autre, l'acte tardif d'écriture, en 1987-1989, par lequel Francesca transforme un secret en héritage. La pièce ne raconte pas un adultère. Elle raconte la part irréductible d'une vie, ce point de brûlure où une existence ordinaire s'ouvre soudain sur l'infini, puis doit néanmoins reprendre sa forme quotidienne.

Tout le spectacle doit tenir dans cette tension : quatre jours ont suffi pour donner une vie entière, mais cette vie entière a dû continuer sans celui qui l'avait révélée.

La scénographie proposée - table centrale, gradins latéraux, draps ou toiles suspendus au lointain, projections de ponts, de routes, de bois, de maisons et d'Amérique rurale - transforme l'espace scénique en lieu de mémoire plutôt qu'en décor réaliste. La cuisine existe, mais comme centre de gravité. La route existe, mais comme projection intérieure. Le pont existe, mais comme passage mental, sensuel et moral. Le public est placé de part et d'autre de la table, presque dans la maison, presque au cœur de la confiance.

2. Les sources du récit et le dispositif mémoriel

La pièce se construit sur une adresse aux enfants. Francesca écrit, relit, confie, explique. Dès l'ouverture, la table n'est pas un simple meuble domestique : elle devient l'autel de la transmission, le bureau de la confession, le lieu où une mère cesse d'être seulement une mère et redevient une femme entière. La lettre ouvre une fracture dans le temps : 1987 appelle 1965 ; la mort appelle le désir ; le secret appelle la scène.

La présence de la voix off est essentielle. Elle ne doit pas être seulement narrative, mais spectrale. Elle vient d'un temps où tout a déjà eu lieu. Elle porte la paix douloureuse de Francesca, mais aussi son urgence : les enfants doivent savoir, et le public doit comprendre que ce qui va se jouer n'est pas un souvenir sentimental, mais une vérité intime sauvée du silence.

La dramaturgie progresse ainsi comme une enquête affective. Les enfants ouvrent une enveloppe ; le public entre dans cette enveloppe. Les objets - table, lettre, cigarettes, brandy, robe, appareil photographique, bouquet, valise, guitare - sont autant de pièces à conviction. Mais ce procès n'a pas pour but de condamner ni d'acquitter. Il s'agit de rendre justice à une vie intérieure.

3. Trame dramaturgique

Francesca Johnson, Italienne installée dans l'Iowa, vit avec son mari Richard et leurs deux enfants dans une ferme américaine. Un jour d'août 1965, tandis que sa famille est partie à la foire agricole de l'Illinois, un photographe nommé Robert Kincaid arrive à la maison. Il cherche le pont de Roseman, l'un des ponts couverts du comté de Madison. Francesca peut lui indiquer le chemin ; elle choisit de l'accompagner. Ce choix minuscule ouvre une brèche.

Entre eux, la reconnaissance est immédiate. Robert n'est pas seulement un homme de passage : il est celui qui voit ce que Francesca croyait perdu. Francesca n'est pas une femme simplement disponible par hasard : à travers Robert, elle retrouve son intelligence sensible, son désir, sa culture, son humour, son corps, son passé italien et sa capacité à rêver. En quatre jours, ils traversent toute une vie : rencontre, conversation, repas, promenade, musique, érotisme, amour, proposition de partir et renoncement.

Francesca ne part pas. Non par lâcheté, mais parce qu'elle sait que son départ détruirait des vies qui dépendent d'elle. Le sacrifice n'annule pas l'amour : il le transforme en durée. Robert s'en va, mais demeure en elle. Vingt-deux ans plus tard, Francesca demande que ses cendres soient dispersées au pont de Roseman, rejoignant symboliquement l'homme auquel elle veut donner ce qui reste d'elle-même après avoir donné sa vie à sa famille.

4. La question centrale - qu'est-ce qu'une vie accomplie ?

Madison pose une question simple et vertigineuse : une vie peut-elle être vraie lorsqu'elle se partage entre fidélité et désir, devoir et révélation, ce que l'on donne aux siens et ce que l'on garde pour soi ? La pièce ne tranche pas moralement. Elle ne dit pas : Francesca aurait dû partir. Elle ne dit pas davantage : Francesca a eu raison de rester. Elle fait sentir que les deux vérités coexistent et qu'aucune ne détruit l'autre.

Francesca aime Richard d'un amour calme et reconnaissant, construit par le temps, la famille, les enfants, le travail et la ferme. Mais Robert révèle une autre dimension de l'amour : l'élan, l'érotisme, la poésie, le risque, la disponibilité absolue à l'autre. La pièce refuse d'établir entre ces deux amours une hiérarchie simple. Elle montre seulement qu'ils appartiennent à des ordres d'existence différents.

Le drame naît là. Francesca ne choisit pas entre un homme bon et un homme mauvais, entre mensonge et vérité, entre devoir et plaisir. Elle choisit entre deux formes de vérité. La grandeur du personnage tient au prix qu'elle paie pour les deux : elle ne trahit pas sa famille en partant, mais elle ne trahit pas Robert en oubliant. Elle reste, puis elle écrit. Elle se tait, puis elle transmet.

5. Francesca - la femme derrière la mère

Francesca est le centre absolu de la pièce. Tout part d'elle, tout revient à elle. Le personnage ne doit jamais être réduit à une héroïne romantique ni à une femme frustrée. Elle est plus complexe : cultivée, ironique, retenue, sensuelle, pratique, rêveuse, loyale, audacieuse par éclairs. Elle vit dans un monde qui s'est peu à peu resserré autour d'elle : la ferme, la cuisine, les repas à heures fixes, la télévision de son mari, les conversations de voisinage, les normes d'une petite communauté rurale.

Mais ce resserrement n'a pas aboli son monde intérieur. Il l'a seulement enfoui. Robert ne crée pas Francesca ; il la révèle à elle-même. Il rend visibles des forces déjà présentes : sa culture littéraire, sa mémoire italienne, son rapport à la mer, au langage, aux odeurs, à la musique, aux gestes. Voilà pourquoi l'amour qui naît n'est pas seulement physique. Il est une reconnaissance de la totalité.

Son parcours d'interprétation pourrait se formuler ainsi : de la disponibilité polie à l'éveil, de l'éveil à l'abandon, de l'abandon à la lucidité, puis de la lucidité à un secret assumé. Francesca n'est jamais passive. Même lorsqu'elle renonce, elle agit. Le renoncement final n'est pas une pure soumission ; c'est un terrible acte de responsabilité.

6. Robert - l'homme de la route, l'homme du regard

Robert Kincaid arrive en étranger, presque en apparition. Photographe, voyageur, poète, homme des routes, il porte avec lui une liberté que Francesca a perdue ou qu'elle n'a peut-être jamais véritablement possédée. Ce n'est pas un séducteur cynique. Sa puissance vient d'un alliage rare : intensité, délicatesse, solitude, humour, disponibilité à la beauté du monde. Il sait regarder. Et parce qu'il sait regarder, il rend Francesca visible.

Robert est un homme de l'image, mais il ne consomme pas les images. Il ne prend pas les choses : il les compose, les interprète, les écoute. Sa phrase sur la photographie - ne pas prendre une photo, mais la faire - est fondamentale pour la mise en scène. Elle peut guider toute l'esthétique du spectacle : ne pas illustrer Madison, mais créer devant le public l'image mentale de Madison.

Il y a aussi chez Robert une dimension d'obsolescence. Il se sent appartenir à un monde plus ancien, menacé par l'organisation, la standardisation et la consommation. Cette mélancolie lui donne une profondeur tragique. Il représente non seulement la tentation de l'ailleurs, mais un rapport au monde en voie de disparition : prendre le temps, suivre les routes, s'arrêter parce qu'un lieu est beau, reconnaître la poésie dans une cuisine, un pont, une lumière, un visage.

7. Richard et les enfants - des absences décisives

Richard, Michael et Carolyn sont absents durant l'essentiel de l'action de 1965, et pourtant leur absence agit. Ils sont hors scène, mais ils organisent la décision finale. Le spectacle doit faire sentir que Francesca n'est jamais seule moralement : la maison est vide, mais elle reste habitée par la famille. Les gestes domestiques, les objets, les horaires et les habitudes rappellent tous ceux qui vont revenir.

Richard ne doit pas être caricaturé. Il n'est pas l'ennemi. Il est l'homme d'un monde, d'une époque, d'une conception du mariage et de la vie domestique. Son incapacité à rejoindre les rêves de Francesca n'est pas une cruauté active. C'est une limite. C'est précisément ce qui rend le choix de Francesca tragique : elle ne quitte pas un tyran ; elle risquerait de blesser un homme qui l'aime à sa manière et des enfants qui n'ont rien demandé.

Les enfants apparaissent à la fin comme les destinataires d'une vérité qui les dépasse. Ils doivent accepter que leur mère ait été autre chose qu'une mère. La pièce les oblige, comme le public, à dépasser l'image familiale et à reconnaître, derrière la fonction maternelle, l'existence d'un être entier.

8. Principaux axes de sens

8.1. Le pont - traverser ou ne pas traverser

Le pont de Roseman est à la fois un lieu réel et une métaphore majeure. Un pont permet de passer d'une rive à l'autre ; Francesca s'approche du passage sans le franchir tout à fait. Elle accompagne Robert jusqu'au pont, puis rentre chez elle. Plus tard, ses cendres traverseront symboliquement ce passage. Le pont est donc le lieu d'une possibilité différée : ce qui n'a pas été vécu dans la biographie s'accomplira dans le rituel.

8.2. La cuisine - prison, théâtre, sanctuaire

La cuisine est d'abord le lieu des devoirs : repas, famille, routine, entretien du monde domestique. Mais en l'absence de la famille, elle devient un espace de transformation. On y parle d'art, de poésie, de capitalisme, d'Italie et de désir. On y boit, on y fume, on y danse, on y aime. La cuisine n'est plus seulement l'endroit où Francesca nourrit les autres ; elle devient celui où elle-même est nourrie.

8.3. La photographie - voir et être vue

Robert photographie des ponts, mais l'enjeu intime réside dans le regard posé sur Francesca. La photographie révèle une question : qu'est-ce qu'être vue ? Non pas regardée comme épouse, mère ou voisine, mais comme un être désirable, intelligent, mystérieux et irréductible. Les projections au lointain peuvent naître de cette logique : ce ne sont pas des cartes postales, mais des plaques sensibles sur lesquelles la mémoire se développe lentement.

8.4. Le secret - honte ou préservation ?

Le secret de Francesca n'est pas une simple dissimulation. C'est une chambre intérieure. Pendant des années, il protège ce qui n'aurait pas survécu au jugement social. Mais, à la fin, ce secret doit changer de statut : il devient transmission. La lettre ne demande pas l'absolution ; elle demande la reconnaissance.

8.5. L'érotisme - la spiritualité du corps

L'érotisme de Madison doit être traité sans illustration appuyée. Il naît de l'approche, du retard, de l'écoute, de la température, des vêtements, de l'eau, des cigarettes, des mains, de la lumière sur un visage. Il est essentiel que le spectacle fasse sentir le corps sans l'exhiber. L'amour physique est ici une expérience de connaissance : Francesca découvre son propre corps comme un paysage longtemps ignoré.

9. Une dramaturgie en cinq mouvements

Mouvement	Action intérieure	Traitement scénique
I. L'enveloppe	La mort ouvre le secret. Francesca écrit afin que toute sa vie puisse enfin être lue.	Table isolée. Voix off. Lumière resserrée. Lointain encore presque noir.
II. L'arrivée	Robert entre dans la routine. Une demande d'itinéraire devient une invitation au passage.	Entrée au lointain ou latérale. Légère projection de route, poussière, chaleur, pont lointain.
III. L'éveil	Conversation, repas, poésie, photographie : Francesca se reconnaît dans le regard de Robert.	La table devient atelier, cuisine, paysage. Les draps commencent à recevoir les images mentales.
IV. L'amour	Le temps ordinaire est suspendu. Les corps et les mots créent un être commun : le « nous ».	Lumière plus chaude, plus basse. Sons nocturnes, musique rare. Projections plus organiques, moins descriptives.
V. Le choix et la trace	Francesca renonce à partir mais refuse d'oublier. La mémoire devient héritage.	Retour de la distance. Pluie, route, pont. Les draps deviennent linceuls, écrans et voiles de mémoire.

10. Projet scénographique - une cuisine traversée par la route



Image de référence : table centrale, spectateurs proches, espace frontal avec projection sur les draps au lointain.

Le projet scénographique peut tenir dans une image simple : une longue table au centre d'un espace bi-frontal, des gradins de part et d'autre, et des draps suspendus au lointain qui reçoivent des images projetées. La table est la cuisine, mais aussi la route, le pont, le lit invisible, le lieu d'écriture, la surface sur laquelle les traces se déposent. Elle permet de mettre en scène Madison sans réalisme encombrant, en ne gardant que l'essentiel : deux corps, une maison, une mémoire, une Amérique projetée.

Les gradins remplacent les chaises dispersées et donnent au public une présence plus concentrée, plus rituelle. Les spectateurs regardent la table comme une ligne de partage. Ils sont presque les témoins d'un repas, presque les enfants auxquels la lettre est adressée, presque les voisins qui ne doivent pas savoir. Cette position crée une tension précieuse : le secret est exposé au centre, mais chacun le reçoit dans une proximité silencieuse.

L'entrée visible au lointain devient un axe dramaturgique. Robert arrive par là, ou par une diagonale qui prolonge imaginativement la route. Francesca, d'abord, appartient à la table et à la maison. L'espace doit raconter ce déplacement : au commencement, elle est assignée au centre domestique ; peu à peu, les projections, la lumière et la présence de Robert élargissent ce centre jusqu'à faire entrer le dehors dans la cuisine.

11. Les draps supports de projection - mémoire, linge, voile, écran

Les draps suspendus au lointain constituent une idée très forte parce qu'ils appartiennent à la fois au monde domestique et au monde mental. Ce sont les draps de la maison, les signes de la vie de Francesca : le linge, les corps, le lit conjugal, le travail invisible des femmes, la chaleur de l'été, le linge qui sèche. Mais ce sont aussi des écrans fragiles, irréguliers, poreux, capables de recevoir les images de la route, des ponts et de la mémoire.

Il ne faut pas chercher une projection trop propre. Au contraire, le tissu doit troubler l'image. Le pont doit apparaître comme un souvenir : traversé de plis, d'ombres et de souffles. Le spectateur doit sentir que l'image n'est pas un décor plaqué, mais une mémoire qui revient.

Les draps ne sont pas seulement une surface de projection : ils sont le linge de la maison transformé en surface de l'inconscient.

Cette solution permet aussi de faire dialoguer l'intime et l'immense. Francesca étend des draps ; l'Amérique entière s'y projette. Robert photographie des ponts ; la maison devient une chambre noire. La profondeur du lointain devient à la fois paysage et cerveau, extérieur et intérieur, route réelle et route rêvée.

12. Les images projetées - éviter l'illustration, créer des états intérieurs

Les projections doivent être conçues comme des états, non comme des cartes postales. Elles peuvent venir des ponts couverts, des routes rurales, des bois, des façades de fermes, de la poussière, de la lumière de fin d'après-midi, de la pluie, des fenêtres, des surfaces photographiques. Mais leur fonction n'est pas de dire : nous sommes dans l'Iowa. Leur fonction est de rendre visible ce qui traverse Francesca.

- Au début : des images presque absentes, ou très pâles. La maison domine. Le monde extérieur demeure lointain.
- À l'arrivée de Robert : apparition de lignes de fuite, de routes, de ponts, de poussière, de profondeur. Le dehors appelle.
- Pendant l'éveil : images de détails, de végétation, de lumière, de bois, fragments de pont, comme si le regard photographique de Robert contaminait la scène.
- Pendant l'amour : images moins réalistes, plus abstraites - matière du bois, draps, peau, eau, reflets, contre-jour.
- Au moment du choix : retour d'une image plus frontale, plus dure - route, pluie, camion, pont impossible.
- À la fin : le pont peut devenir presque blanc, presque effacé, comme un lieu de disparition et de réunion.

Dans cette logique, l'image projetée n'est jamais plus importante que les acteurs. Elle doit respirer avec eux, se retirer lorsque la parole a besoin de nudité, revenir lorsque la parole touche à l'indicible.

13. La table - axe du jeu et instrument de montage

La table centrale est le cœur organique du spectacle. C'est à cette table que Francesca demande symboliquement à ses enfants de revenir. Autour d'elle, les corps se rapprochent. Sur elle, les objets sont déposés. À partir d'elle, le temps peut basculer.

Elle peut remplir plusieurs fonctions successives sans transformation réaliste : table d'écriture, table du petit-déjeuner, table de cuisine, table de travail photographique, table du dîner, table de confession, table de deuil. Son poids importe : elle doit être ancrée, presque archaïque. Elle représente la maison, mais aussi ce qui survit à ceux qui l'ont habitée.

Le jeu peut s'organiser autour de trois régimes de la table : la distance, lorsque Francesca et Robert se font face ; le partage, lorsqu'ils préparent, boivent, fument, mangent ; la fusion, lorsque la table cesse d'être un obstacle et devient une surface commune, presque un pont horizontal entre eux.

14. La lumière - de la chaleur domestique à la tempête intérieure

La lumière doit suivre la météorologie intime de la pièce. Août 1965, c'est la chaleur, l'humidité, le temps suspendu. La lumière ne doit pas être seulement réaliste ; elle doit rendre perceptible la température du désir. Au début : une lumière domestique, basse, légèrement jaune, presque emprisonnée par la maison. Puis, avec Robert : des diagonales plus longues, des entrées de soleil, des contre-jours, des reflets sur les draps.

La nuit est essentielle : elle autorise les mots que le jour interdit. Bougies, lampes, suspensions et petites sources peuvent créer l'intimité sans fermer l'espace. Dans une configuration bi-frontale, il faudra veiller à garder les acteurs visibles sans perdre la fragilité de l'ombre. L'ombre doit entourer, non cacher.

La pluie finale ou l'orage du choix peuvent faire basculer la lumière dans un registre plus froid, plus tranchant. Le monde réel revient. La passion doit alors se heurter à une visibilité presque cruelle : il faut choisir, et le choix est irréversible.

15. Le son et la musique - une mémoire américaine traversée par l'Italie

Même si ce dossier privilégie le sens de la pièce, le son peut aider à construire l'espace mental de Madison. Il ne s'agit pas de surmusicaliser, mais de faire entendre le dehors : insectes d'été, route lointaine, moteur, radio, vent, pas sur le bois, eau de la douche, pluie, pages, cigarette, vaisselle, respiration. Ces sons domestiques et naturels sont les véritables partenaires du jeu.

Musicalement, plusieurs strates peuvent coexister : le blues de l'ouverture, qui donne une profondeur américaine ; l'opéra italien, qui rappelle le monde intérieur de Francesca ; Dylan ou la guitare de Robert, qui inscrivent l'époque et la route ; et surtout le silence, qui doit occuper une place majeure. Madison est une pièce où le silence n'est jamais vide : il est désir, pudeur, décision, mémoire.

La musique ne doit pas dire au spectateur ce qu'il doit ressentir. Elle doit ouvrir un espace. Elle peut naître d'une source réelle - radio, guitare, chanson - puis se prolonger légèrement dans la mémoire, comme si la scène gardait une vibration après que la source s'est tue.

16. Le jeu - retenir pour brûler plus profondément

Le danger, dans Madison, serait de jouer la passion trop vite. La force de la pièce vient de la retenue. Tout doit se construire par degrés : politesse, trouble, humour, curiosité, reconnaissance, vertige, abandon, peur, lucidité. Les acteurs doivent laisser au public le temps de voir naître l'amour, non l'annoncer.

Francesca et Robert ne se rencontrent pas seulement parce qu'ils se désirent. Ils se rencontrent parce qu'ils parlent une langue que chacun croyait perdue. La préparation des rôles doit donc accorder une grande importance à l'écoute intellectuelle et sensorielle. Les scènes de conversation ne sont pas des tunnels explicatifs : ce sont des scènes érotiques au sens le plus profond. Chaque idée partagée rapproche les corps.

Robert doit garder une forme de modestie. Sa liberté n'est pas arrogance. Francesca doit garder sa puissance. Son trouble n'est pas faiblesse. Plus les deux personnages seront adultes, lucides et capables de retenue, plus l'amour paraîtra dangereux.

17. La scène du choix - une tragédie immobile

Le moment où Robert demande à Francesca de partir avec lui constitue le sommet tragique. Il ne faut pas le jouer comme une simple scène de couple, mais comme une scène où s'affrontent deux conceptions de l'existence. Robert offre l'absolu : la route, le monde, l'amour sans partage. Francesca voit cet absolu, le désire, le comprend, mais elle voit aussi la destruction qu'il provoquerait.

Cette scène exige une grande sobriété. La tentation serait de la pousser vers le mélodrame. Au contraire, l'intelligence de Francesca doit se faire entendre. Elle sait que partir avec Robert pourrait transformer leur amour même en culpabilité, en fuite et en blessure. Rester est atroce, mais partir ne serait pas simple. C'est l'impossibilité des deux issues qui crée la tragédie.

Le dispositif scénique peut alors se resserrer. La table redevient une frontière. Les projections peuvent perdre leur chaleur. Les gradins, jusque-là complices du secret, deviennent presque un tribunal silencieux. Le public n'est pas là pour juger ; il doit éprouver l'impossibilité de juger.

18. La fin - donner ce qui reste

La fin n'est pas seulement une séparation. C'est une réorganisation du temps. Francesca reste auprès de sa famille, mais Robert devient une présence intérieure permanente. Il ne retranche rien à ce qu'elle donne ; il accompagne ce qu'elle continue de donner. La lettre finale permet de comprendre que l'amour n'a pas été enseveli : il a été gardé, puis transmis.

La demande que ses cendres soient dispersées au pont de Roseman possède une beauté considérable. Francesca a donné sa vie à sa famille ; elle veut donner ce qui reste d'elle-même à Robert. Cette phrase doit être la clé du spectacle. Elle ne diminue pas la famille. Elle affirme simplement qu'une part d'elle n'appartenait qu'à cet amour, et qu'il serait injuste de la laisser disparaître.

Scéniquement, les draps peuvent alors devenir linceuls, voiles, pages blanches, écrans presque vides. La projection du pont peut se dissoudre dans la lumière. L'image n'a plus besoin d'être descriptive : elle devient un lieu de passage, presque un lieu funéraire, mais paisible, lumineux, réconcilié.

19. Madison aujourd'hui - pourquoi monter cette pièce maintenant ?

Monter Madison aujourd'hui, ce n'est pas cultiver la nostalgie d'un grand amour impossible. C'est interroger la manière dont les vies se construisent souvent sur des renoncements invisibles, en particulier les vies des femmes. La pièce demande ce qui demeure informulé dans une existence parce que la famille, la société, l'époque ou la pudeur ne savent pas l'accueillir.

La pièce parle aussi de la mémoire des parents. Elle oblige les enfants devenus adultes - et donc le public - à reconnaître que ceux qui nous ont élevés avaient des désirs, des secrets, des erreurs, des fidélités complexes, des zones de feu. Elle nous demande d'aimer les êtres non pas malgré leurs secrets, mais avec leurs secrets.

Enfin, Madison parle de l'art. Robert est photographe ; Francesca écrit ; le spectacle projette des images sur des draps. Tout est affaire de trace. Comment garder une apparition ? Comment faire survivre ce qui n'a duré que quatre jours ? Le théâtre est peut-être la réponse : un art de l'instant qui, comme l'amour de Francesca et Robert, disparaît au moment même où il advient, tout en laissant une empreinte durable.

20. Synthèse artistique

Cette proposition pour Madison doit assumer une ligne claire : un théâtre de l'intime traversé par le paysage. Deux acteurs au centre, une table, des gradins proches, des draps au lointain, des images qui respirent avec la mémoire. Rien de décoratif. Rien de psychologique au sens étroit. La scène comme chambre noire : une image enfouie s'y révèle peu à peu.

Le spectacle doit être sensuel mais pudique ; populaire mais profond ; narratif mais poétique ; américain par ses routes et ses ponts, européen par la mémoire italienne de Francesca ; simple dans ses moyens, vaste dans ses résonances. Il doit faire sentir que l'amour, lorsqu'il advient véritablement, ne bouleverse pas seulement les corps : il change toute la compréhension d'une vie.

Madison n'est pas l'histoire de ce qui aurait pu être. C'est l'histoire de ce qui fut, absolument, pendant quatre jours, et qui suffit à éclairer tout ce qui suivit.

21. Repères de mise en scène - version de travail

- Conserver la configuration bi-frontale avec gradins, afin que le public soit témoin au cœur du secret.
- Faire de la table l'unique élément stable : tout le reste peut être lumière, son, image et mouvement.
- Faire des draps un signe dramaturgique majeur : linge domestique, écran de projection, voile de mémoire, chambre noire.
- Éviter le réalisme illustratif dans les projections ; préférer des images traversées, fragmentées, respirantes.
- Travailler la chaleur : lenteur, humidité, temps suspendu, gestes quotidiens chargés de désir.
- Donner au silence une place centrale : les décisions les plus importantes doivent être visibles avant d'être dites.
- Ne jamais faire de Richard un repoussoir simpliste : la tragédie vient de la coexistence de plusieurs fidélités.
- Laisser le pont apparaître comme un motif progressif, jamais comme une simple destination touristique.
- Traiter la lettre comme un acte scénique : écrire, transmettre, demander à être comprise.
- Construire Robert comme un homme du regard, non comme un prédateur : sa force est d'abord son attention.
- Construire Francesca comme une femme souveraine : son renoncement final est une décision, non un effacement.

22. Formule courte de présentation

Dans une cuisine de l'Iowa, une femme attend sans le savoir l'événement qui donnera un sens nouveau à toute sa vie. Un photographe cherche un pont couvert ; il trouve Francesca. Elle peut lui montrer la route ; elle choisit de l'accompagner. Quatre jours plus tard, il repartira seul. Elle restera. Mais plus rien ne sera jamais comme avant.

Notre Madison se déploie dans un espace bi-frontal : une longue table au centre, des gradins de part et d'autre, et des draps suspendus au lointain sur lesquels apparaissent les images fragiles des routes et des ponts. La maison devient une chambre noire. La mémoire se révèle sous nos yeux. Au-delà de l'histoire d'amour, le spectacle interroge ce qui, dans une vie, demeure secret, brûlant et irréductible, et demande un jour à être transmis.

23. Notes internes de référence

Document de travail élaboré à partir du texte structuré de Sur la route de Madison, de notes dramaturgiques concernant le sens de la pièce, et des deux images scénographiques de référence pour la configuration table / gradins / draps de projection.

Version de travail - à compléter ultérieurement par le dossier commun du diptyque, les crédits définitifs, la distribution et l'équipe artistique complètes, les images finales et les données de production.