

## « *Wijckaert, une bombe* »

### Notice dramaturgique

Que l'on sache clairement que ceci est un *Interlude*, soit une sorte de rendez-vous devenu désormais rituel et où l'auteur et ses créatures se rencontrent sous un autre mode, celui de la gratuité ludique pure, permettant toutefois à l'auteur de ramener sa fraise autour de *certaines thèmes qui fâchent* et selon une liberté qui est celle, précisément, de l'interlude. On a vu, dans le précédent interlude, que l'auteur se tenait caché dans la soupière et ici, brodant sur le même principe, voici qu'il envoie un notaire. Si bien que *Wijckaert* devient ici mon propre pseudonyme, au même titre qu'*Yvette*, *Hélo*, *Véro*, *Thomas* et *Le notaire* sont les pseudonymes d'autant de créatures de théâtre.

Je demeure également persuadée que l'écriture de toutes ces facéties animant les personnages ne peut être que le fruit d'un vécu commun et de l'intimité d'une aventure artistique qui s'en est peu à peu dégagée : je crois sincèrement que je n'aurais pas pu écrire cela comme cela sans cette connivence patente entre nous. Quelque chose ici a donc à voir avec l'amitié.

Impossible toutefois d'entamer cette notice dramaturgique sans parler en préambule à tout de l'Amphi car il est l'autre creuset fondateur du mécanisme d'écriture. Au point même que j'oserais parler de lui comme d'un personnage à part entière.

Et donc :

#### *1) Le personnage de l'Amphi*

L'écriture de la Bombe est intimement liée à l'Amphi, dans la mesure où cet endroit fut et reste le QG, le cerveau central de toute une aventure artistique et philosophique ; c'est donc depuis ce QG de la résistance qu'exploseront nos bombes théâtrales fêtant à notre manière 40 années d'aventure artistique.

Bien plus donc qu'une simple salle de spectacle, cet Amphi s'affiche en maison d'artistes, en outil collaborant ayant donné asile et potentiel créatif à des créateurs et leur public.

La première bombe du spectacle est donc bel et bien cet Amphi qui, en dépit de l'abandon qu'il a subi dans la fiction du scénario, demeure un objet doué d'autonomie et de libre arbitre; l'Amphi est devenu Vaisseau-Fantôme et, à l'instar de tout vaisseau-fantôme, il se réserve son propre potentiel de navigation. C'est en ce sens qu'on peut parler de lui comme d'un personnage à part entière. Et qui va jouer un rôle capital et actif dans la *résolution de liquidation*.

Mais surtout, n'oublions pas que nous avons toutes et tous contribué, depuis l'origine, à la confection de cet outil : c'est donc *notre histoire*, soit notre conception de l'espace, notre volonté de fiction et notre science de l'utopie qui s'y trouvent inscrites comme autant de *strates géologiques*.

On peut donc dire qu'il y a ici un esprit « clou et tournevis », tout autant qu'un esprit « poétique de l'espace », comme si on plongeait avec délice dans le tableau d'une certaine (re)création du monde, telle qu'elle fut initiée dans la *vieille balsa*. Il n'y a pourtant ni nostalgie, ni romantisme passéiste dans la démarche de la Bombe : seulement l'esprit des fondamentaux de la résistance, vêtue en iconoclastie provocante.

Ce spectacle n'est évidemment **pas** un testament théâtral, mais un **Interlude jovial et engageant**, et qui se sert du rituel testamentaire en tant qu'**allégorie de la fin**.

## 2) *L'Amphi et le jeu*

La Bombe est un spectacle métaphysique dans la mesure où le « **jeu** » y est montré dans son aspect de divertissement le plus salubre et le plus cathartique : ici, le jeu est le dernier endroit refuge de la métaphysique dans un monde qui en a aboli jusqu'à l'essence.

Le jeu se déploie tout autant par le fait du lieu que par celui des actrices.

Avant même que ne soit visible une seule actrice sur le plateau, le lieu a déjà proposé à l'œil qui le regarde une poétique spatiale qui lui est propre, voire autosuffisante, je dirais même une autonomie narrative.

Une fois les actrices visibles, le lieu n'en perdra pas pour autant sa capacité et sa volonté propre d'agir, voire d'infléchir l'action.

Ce fait du reste est très bien et naturellement perçu par les actrices qui n'ont pas d'autre nature que celle de jouer et qui continuent du reste de le faire, en dépit de l'abandon qui frappe le lieu. On doit considérer que le lieu est désormais leur unique abri, elles y vivent, travaillent, mangent et dorment ; du reste, en tant que « créatures de théâtre », elles y sont indissociablement mêlées. Et le lieu, dans sa nouvelle liberté, leur rend bien cette fidélité en jouant avec elles.

## 3) *L'Amphi et ses amis*

Avec Bombe, je mets aussi en scène mes amis et notre longue aventure de théâtre. La présence de l'absence de ces amis aventuriers est une forme certaine d'hommage rendu à tout cet appareil humain qui se met coutumièrement en marche pour la création. C'est aussi le travail envers et contre tout qui est à l'honneur et, dans ce travail de résistance, j'inclus bien évidemment le public, demeuré fidèle à la maison Amphi; dans l'écriture même, il y a d'évidence la

volonté de conduire les actrices vers ce qui sera un rapport d'amitié complice avec le public.

#### **4) *Un Vaisseau-Fantôme***

Ce sera évidemment le contraire d'un bric-à-brac romantico-anecdotique. C'est de fait un écueil qu'il faut absolument éviter. Et dans tous les domaines que nous toucherons.

*Un vaisseau-fantôme s'affiche toujours dans toute sa puissance*, c'est-à-dire qu'il flotte et traverse les mers, mais *sans capitaine* : il est le spectre (au sens physique du mot) d'une activité qui s'y est déroulée et c'est ce spectre qui continue désormais à son gré l'histoire. Ce sera donc *l'outil avec ses outils* qui devra retenir l'attention dans l'élaboration de l'espace.

Il y a le fait aussi que le scénario suggère clairement que les filles s'appêtent à  *vendre le théâtre au poids*  : on peut donc dire que le bordel sur le plateau ressemble quand même de loin à un *début d'étalage* en vue de la vente à venir ; nous sommes donc aux antipodes d'un effet déchetterie.

De plus, *la réalité du travail* des filles et de celui de Thomas doit être très présente ; c'est un fait hautement concret et qui se décline sur deux modes radicalement opposés.

Les filles travaillent selon le mode du chaos, le fracas et l'ordonnancement pour le moins délirant de *leurs gestes* est en soi un *acte hautement théâtral* et de résistance métaphysique, elles sont dans le *geste magnifié*, le geste est ici proposition combative d'imaginaire. Elles ne font qu'un avec le geste, si bien qu'*elles sont le théâtre*. Elles incarnent l'*instant*.

Thomas est solitude et obsession hyper-organisée : il a aménagé son poste de travail, certes avec les moyens du bord mais, à la différence des filles, c'est figolé et délicat. Il incarne la *résolution à venir*.

#### **5) *L'outil avec ses outils***

Un *plateau de théâtre* m'est toujours apparu essentiellement comme *un Atelier* où se construit une picturalité. Un Atelier regroupe *des outils et des matériaux*. Un Atelier est aussi organisé avec des *postes de travail* qui peuvent bouger selon les besoins de la main qui y travaille.

On peut considérer, au vu du scénario, que la *grande coulisse jardin*, est un *poste de travail*, d'autant plus spectaculaire qu'on en voit que les ombres et les éclats et qu'il s'entend à outrance ! C'est en fait le *cœur* de l'atelier et ce cœur est sujet à polémique constante (lumière/pas lumière).

C'est un petit peu l'allégorie de la caverne de Platon à l'envers : comme si le plateau était le mur de la caverne. Le plateau proprement dit est donc d'abord le support sur lequel s'inscrit le *spectre d'une activité*.

Sur le plateau, il y a un autre poste de travail : c'est la place qu'occupe Thomas, installé devant son clavier électrique contre le mur cour, quasi dans le coin lointain. Ce poste de travail est le siège d'une activité discrète et minutieuse mais continue. On en voit surtout le dos courbé de l'instrumentiste qui y œuvre, ses mains entre clavier et annotations sur la partition, bien visible sous son petit éclairage ponctuel. Ce poste-là de travail se voit tout le temps et s'entend sotto voce en continuum. C'est en fait le poumon de l'atelier et ce poumon est régulier et résolu.

Un Atelier est aussi l'image de qui y travaille et comment. Le contraste entre le potin bordélique et de grande surface des filles et le petit périmètre structuré de Thomas est évidemment immédiatement perceptible : il y a coexistence totalement improbable et pourtant effective de deux processus de travail qui vont in fine se rassembler pour constituer l'image cohérente du tableau final à la fois explosif et galant.

Il n'en demeure pas moins que, sur un plan d'ensemble, la scène apparaît tout de même dans un état de sauvagerie et dans une structure d'organisation pour le moins irrationnelle (le dispositif électrique témoigne de raccordements du type « à la main » et placés à la fortune du pot avec imbroglio de rallonges). Comme si le plateau en fait était au travail.

Les matériaux présents dans cet Atelier devraient, il me semble, être assez spécifiques et surtout, il faudrait éviter dans notre choix toute forme d'anecdote : je me positionne à l'opposé complet du charme poético-désuet du type « envers de décors abandonnés ». Pourtant, et c'est un paradoxe, les filles évoluent dans les traces-fantômes d'une pratique théâtrale représentative de ce qu'a toujours été notre esthétique. C'est ce principe de *traces-fantômes* qui devrait inspirer nos choix.

Finalement, je pense que la machine théâtrale, c'est du bois, du fer, des câbles, des  fils et des poulies : bref, quelque chose *qui en soi n'est que ça* mais permet la matérialisation d'une vision. Généralement, ces « choses » ne se voient pas mais servent, assemblées et cachées. A présent, elles ne servent plus et se voient, désassemblées, sur le plateau et contre les murs nus. Dans le scénario, c'est vrai que Véro démonte le théâtre pour le mettre en vente en pièces détachées et au poids!

Un espace nu donc, volontairement rythmé de panneaux, de gites et de tubulures diverses venant le structurer selon des verticales, des horizontales et des obliques tranchées : il y a la poésie de l'état 0 de quelque chose et sur lequel peut venir jouer l'anarchie de « certains dépôts » car, par traces-fantômes, j'entends également les choix esthétiques qui se feront à l'endroit des accessoires et

éléments de mobilier qui seront opérationnels à la scène : ces éléments devront composer *une « ligne »* - témoin de l'esthétique de notre aventure théâtrale.

### **6) L' « esprit » des chutes**

Je parle ici des différentes chutes d'objets plus ou moins encombrants et qui émaillent le scénario.

Ces chutes s'opèrent à l'impromptu, comme si l'Amphi devenu vaisseau-fantôme, avait son caractère propre et son libre arbitre pour influencer sur l'action et l'orienter en définitive vers l'**esprit du « pur théâtre »**.

Il y a tout d'abord la chute du grand panneau : celui-ci repose en fait depuis le début, dressé à la verticale contre le mur fond plateau, légèrement décentré vers jardin. Ce panneau est à la fois large et haut (sa partie supérieure étant à environ 1m en dessous du gril). Ce panneau choit en fait tout seul vers la face, à un moment où l'on n'a pas encore vu d'actrices en scène (mais on les entend cependant et fort depuis la coulisse) et que seul Thomas est présent et visible, soudé à son clavier électrique. La proposition inaugurale de l'Amphi est en somme une *image de la solitude*, il s'offre en effet, dépeuplé d'actrices mais avec un petit claviériste dans un coin.

Ce panneau n'est-il donc tout simplement pas *l'invitation qu'adresse le personnage de l'Amphi aux actrices* afin qu'elles daignent paraître sous nos yeux !?!...

J'irais jusqu'à penser que l'Amphi, avec cette chute spontanée de panneau qu'il initie, *ouvre symboliquement le rideau* sur ce qui devient une scène invitant ses actrices à y paraître et en lumière (le premier plein feu *spontané* surgissant dans la foulée, tout comme la finition d'ouverture du rideau de scène).

Il y a de plus, dans l'effet physique d'inertie subséquente à la chute d'une telle surface au travers du vide, une poésie théâtrale immédiate et irrationnelle.

Il y a ensuite la chute latérale de la gite : cette haute gite est dressée face cour, en légère oblique, son sommet prenant appui contre la passerelle cour. Là aussi, il s'agit d'une chute spontanée, amenant la gite au sol face, parallèlement à la bordure face scène. A l'instar du grand panneau, cette gite en mouvement infléchit sur le dispositif électrique général : changement de lumière et nouvelle interaction avec le rideau. **Bois** (je dirais la mécanique de son mouvement) **et électricité** semblent bien en connexion étroite et complice sur ce vaisseau-fantôme : c'est du reste cela que perçoit le personnage de Véro, qui gèrera ultérieurement et selon ce modèle la lumière au pied de biche...

Enfin et parallèlement, il y a les mouvements intempestifs du rideau et, in fine, sa chute au sol. Le rideau, par excellence *emblème du théâtre*, se doit d'être le plus hanté des éléments ; mais aussi et surtout le plus actif et le plus malicieusement complice envers les actrices. Car c'est bel et bien le rideau qui se rappelle au bon souvenir des actrices afin de les remettre sur l'évidence qu'il y a une scène (qui agit) et une salle (qui regarde).

### 7) *Une Charte de Cohérence*

Impossible d'aborder cette question sans évoquer le contexte très particulier dans lequel ce travail s'inscrit : en effet, cette chose a été écrite vite, à l'impromptu et dans l'urgence nécessaire de délivrer un message en *piéd de nez* à l'adresse d'une institution désireuse de me réduire au silence. Il était donc impératif de « sortir » la chose dans la foulée : à produit d'urgence, levier d'urgence !

Ce faisant, il est évident que je romps avec le mécanisme de thésaurisation de mes maigres annuités et que je me retrouve en budget de crise. Je peux toutefois en dégager une *Charte de Cohérence* : il me semble évident de consacrer la quasi-totalité de cette somme (grosso modo 95%) aux salaires des différents intervenants artistiques et techniques.

Ce principe de priorité absolue donnée à la *matière grise et de travail* me semble être profondément en accointance dramaturgique et philosophique par rapport à l'essence même du projet : c'est tout de même la *pensante main au travail* (envers et contre tout) qui est également mise en scène ici.

Je suis intimement persuadée que la sincérité d'une démarche, pour autant qu'elle soit aussi menée sincèrement, est un facteur d'authenticité esthétique et de chair scénique sensible.

Nous ferons donc du *principe de récupération absolue* l'outil de notre œuvre en devenir. La question est donc la suivante : comment peindre une toile neuve et dynamisante avec du rebut ? Cela équivaut un peu à composer son menu en *glanant, l'objet trouvé* initiant le geste.

### 8) *Le « faux testament » comme outil de théâtre*

Je ne le redirai jamais assez : ce spectacle n'est évidemment pas un ultime spectacle de type testamentaire; je me fiche éperdument des testaments car je suis vivante et infatigablement gourmande de scène ! Par contre, la *forme hautement mensongère du vrai faux testament* m'intéresse éminemment, car elle est un ressort narratif au service d'une forme de l'« **extrême** » **poussé jusqu'à l'absurde**. De plus, cette forme dite testamentaire est un outil permettant à l'*auteur* de pousser sa fraise sur scène sans y paraître, d'*orienter un scénario* aux apparences premières chaotiques vers ce qui était en définitive et depuis le début une structure rigoureusement pensée, écrite et orchestrée. Ce qui en définitive est

une facétie de l'auteur s'incarne à la scène par le truchement d'un invité-surprise, je parle évidemment du personnage du notaire, sans l'entremise duquel il serait tout bonnement impossible d'infléchir le scénario vers sa résolution finale, seule garante et porteuse du sens global de ce qui était de toute évidence une pièce écrite, une fable avec, comme toute fable, la morale de la fable.

Il y a en fait mise en abîme : le scénario de l'auteur rattrape et déjoue ses interprètes, les emballe au cœur d'une même fiction, ludique et explosive, au sein de l'outil AMPHI. L'auteur est celle qui a créé cet outil, si bien qu'une boucle se clôt dans cette salle qui fut et reste le cerveau central de toute une métaphysique du monde et ici, présentement, ce QG de résistance fait exploser un ***certain monde*** en guise de ***piéd de nez artistique***, venant marquer de ses mille feux 40 années d'aventure artistique et philosophique. En fait, le supposé testament n'est ni plus ni moins une invitation à la fête consistant à faire en art ce qu'on ne peut hélas pas réellement faire dans la réalité, tout en nourrissant le secret espoir que cela *donne des idées...* Si bien que cette allégorie de la fin pourrait bien être le début de quelque chose d'autre...

### **9) La colère du rire**

J'aime l'énergie, j'aime la vitalité, j'aime la force roborative du désespoir, j'adore quand on se prend les pieds dans le tapis au moment où on dit des choses importantes. Cet ensemble constitue pour moi la métaphysique de l'espèce humaine.

Ici, cette métaphysique gît dans l'évidence à tout crin d'une théâtralité. Que propose le spectacle, d'emblée et en première ligne ? Une théâtralité. Cette théâtralité fait feu de tout bois, usant du lazzi, des recettes éprouvées de la farce moliéresque, du ressort infini de la polémique tripartite, de la mauvaise foi érigée en dogme, de la péripétie du personnage inattendu, de la faconde, bref de tout ce que peut produire le théâtre lorsqu'il veut bien se souvenir que nous sommes avant tout de célestes putes et que c'est infiniment bandant de promener ainsi son monde...

Cela signifie donc que le ***jeu*** est ici montré dans son ***divertissement le plus salutaire***, le jeu pris ici en tant que ***dernier endroit refuge de la métaphysique en résistance*** face à un monde qui en a banni jusqu'à l'essence.

Le rire ici n'est pas le fait du rire mais le produit irrationnel d'une écriture où, toujours, ce sont la vraie joie et la vraie force de vie qui m'ont animée. Là se trouve, je pense, ce qui est déjà une bombe, soit un vrai appétit de vivre à travers tout, même si le tout n'est plus rien.

Ce qu'il y a en puissance dans les lignes écrites, c'est l'énergie d'une cocotte-minute ayant accumulé une saine colère conduisant inexorablement à un jubilatoire feu d'artifice : c'est cathartique et ça fait du bien ! Cette métaphysique-

là, consistant à se faire du bien mais nourri d'une colère profonde, est simple et immédiate, je l'appelle métaphysique de l'évidence.

### **10) La coexistence avec le public**

Bien sûr, cette évidence est consubstantielle de l'aisance, cette aisance où tout se fait un peu « les pieds dans les mains » mais toujours avec la classe de l'ingéniosité et surtout, selon une décontraction (de jeu) absolue.

Dans l'amphi, les filles sont chez elles - et c'est du reste pour cela qu'elles y restent ! -, tout autant qu'elles trouvent naturel qu'un fond de public, le leur, en fasse de même. Il y a bel et bien coexistence, on est là et vous êtes là, nous on gère notre bazar et vous le vôtre, un point c'est tout. Ni dédain donc, ni considération particulière, mais une conscience commune d'être là et nulle part ailleurs. Car si l'amphi est avant tout une maison, il est autant leur maison que la maison de celles et ceux qui sont venus les voir en d'autres époques.

Ce côté à côté consenti n'est cependant pas exempt de complicité, voire d'amitié décomplexée, ce rapport allant même, au fil des événements, jusqu'à une forme de symbiose pré-insurrectionnelle : et si on fêtait ensemble ces 40 années de résistance avec un grand pétard jouissif d'enfer ?!?!...

Et si le hasard des « événements/incidents mécaniques » conduit Yvette à s'inquiéter auprès de ses complices de la présence du public, il s'agit tout simplement de l'effet du rideau qui les frappe : tout théâtre consistant en une scène (pour montrer) et une salle (pour regarder ce qu'on montre). C'est du reste à l'issue de ce moment que commence de s'éteindre l'énergie activiste des débuts au profit d'une sorte d'inertie mélancolique et un peu défaitiste, que l'on partage sans pudeur avec les gens qui sont là et que viendra secouer à point nommé l'arrivée du notaire (l'auteur en somme, chargé de la suite du scénario).

### **11) Au service d'une fiction donc**

Il faut dire que les trois filles sont liées par un lien qui est celui de l'éternité de la fiction dans laquelle elles sont saisies. **Yvette**, **Véro** et **Hélo** incarnent donc chacune un personnage de l'actrice wijckaertienne, mais dans leur individualité respective de Yvette, Véronique et Héloïse. On peut donc estimer qu'ici, leur substrat est d'être liées ad vitam et condamnées dans un réseau et un temps qui ne sont pas humains, la psychologie dite de la colère n'ayant rien à voir là-dedans.

Le vocabulaire dont elles usent et le type de langage et d'échange en vigueur entre elles reflètent donc strictement un mode d'être du personnage. Je dirais donc que ce langage et ce vocabulaire relèvent du « **pur jeu qui claque** ».

Il y a évidemment des raisons d'être à ce langage.

Tout d'abord, l'aspect de comédie : ce langage est dit en comédie.

Ensuite, il faut savoir qu'elles passent leur temps essentiellement à s'engueuler car elles ne disposent pas d'autre liberté d'autonomie : pures créatures de théâtre, les filles sont obligées de *coexister dans la même case de BD* et, quoi qu'elles fassent, elles sont pilotées par un auteur, sinon par l'amphi lui-même.

Enfin, dans le langage qui claque et qui s'éclate, il y a tout simplement la jubilation et la vitalité : la dépense d'énergie, le culte de l'énergie pure sont intrinsèquement « *le théâtre* ».

*Pures créatures wijckaertiennes de théâtre*, les actrices n'ont donc pas d'autre nature que de jouer, même s'il n'y a plus rien, voire plus même de théâtre tout court.

Si donc des actrices on peut dire qu'*elles sont le théâtre*, la figure de *Thomas* quant à elle, est celle de *la constance* et de *la méthode*, qui ont assuré la survie de ce personnage, malgré les vicissitudes ayant eu hélas raison de tous les autres collaborateurs artistiques (suicidés et enterrés par Yvette sous la chaufferie).

Le travail ingrat et fastidieux ancre cette figure sur terre et *surtout en solitude* : il est celui qui travaille inlassablement et mesure à chaque instant l'immense distance qui sépare ses tentatives d'excellence de la grâce et de la transcendance (telles qu'en action chez Bach).

Cette figure, bien qu'extrêmement concrète, est donc l'*allégorie de l'aventure artistique*. Et c'est en ce sens que, quelque part, il occupe aussi le *poste avant-courrier de l'auteur* : car à quoi travaille-t-il en somme sinon à l'examen préparatoire et à l'annotation de la partition de Bach sur laquelle vont s'orchestrer les bombes à venir (en attente pour l'heure dans les caddies du notaire).

*Le notaire* surgit dans cet apparent bordel à point nommé, quasi miraculeusement, à peine annoncé et déjà là, quasi comme chez Molière ! Il est celui par le truchement duquel l'Interlude, déjà pleinement en cours, prend sa *résolution scénaristique de Bombe*. C'est évidemment à ce titre que le *notaire* est bel et bien *la figure derrière laquelle se cache l'auteur*.

Je le rappelle ici, ce spectacle n'est pas un testament (théâtral ou autre) mais une *Bombe* qui, s'affichant comme une *fiction de mort*, use de la fiction (ou du procédé si l'on veut) du testament *comme outil théâtral*.

Le *personnage du Notaire* prend en charge *la fiction des dernières volontés* : celles-ci ne sont *pas de la parole* mais du *jeu pur* (« ...*aussi je propose un jeu...* ») conduisant à l'élaboration **collective** du système des bombes. On peut donc dire que le notaire est bel et bien ici l'*exécuteur testamentaire*, accomplissant son travail de notaire d'un bout à l'autre (via entre autres la méticulosité d'analyse du mode d'emploi).

Ce *vrai faux testament* donc, ne consistant pas en paroles mais en application d'un mode d'emploi de mise à feu, autorise le personnage du notaire à prendre en charge sur le plateau les *aspects* précisément *impossibles* d'un *testament* tout aussi

*impossible*. Ce fait n'empêche nullement les actrices de continuer en roue libre car elles sont vieilles créatures de fiction wijckaertienne, dernières survivantes d'un bateau au sein duquel débarque le notaire. Au terme d'une péripétie cocasse de type « leçon de théâtre et de comportement en scène » à la faveur de laquelle les filles semblent d'emblée prendre un ascendant sur le nouveau venu, c'est celui-ci en définitive qui reprend subtilement la barre de ce vaisseau-fantôme pour le conduire, comme le ferait un auteur qui sait où il va, à bon port... et droit dans le mille.

C'est à cet instant de reprise de barre que s'opère tout naturellement l'accointance active et économe entre le notaire (l'auteur) et Thomas (un quasi metteur en scène...) : ces deux personnages s'allient dans un travail commun, ce sont comme les deux faces de Martine qui se rejoignent en Martine au travail.

Tandis que de l'autre côté, les actrices se fédèrent enfin autour d'un débat qui, « **la condition des choses** » oblige, remet l'oratrice et ses complices en synergie avec leur public.

Par ailleurs, il existe entre ses deux entités, hommes au travail et femmes en tribune, un phénomène d'osmose progressive qui fait que, sans consultation, les deux groupes se mettent en tension symphonique d'écoute conduisant tout naturellement à la composition commune du « **concert galant** » ... explosif.

L'évolution parallèle des discours respectifs des deux groupes contribue à l'élaboration quasi organique de cette osmose.

Si le notaire à ses *débuts* affiche la maladresse intimidée d'un personnage plongé dans un contexte tout à fait inhabituel et aux codes indéchiffrables pour lui, ce sur quoi les filles peuvent prendre un aval d'aisance évident, il apparaît cependant qu'une fois franchi le cap de la sémantique testamentaire adéquate (« ...*ceci est mon testament...* »), le notaire soit enfin sur ses rails d'autorité au point d'adopter dans la lecture blanche qui suit le style strict de l'élocution juridique dans lequel il est très bon et qui le conduit pleinement dans sa fonction d'exécuteur testamentaire (une fois les caddies ouverts). En parallèle, les filles vont glisser d'une gouaille inhérente à leur fonction de bêtes de scène vers une sorte de « roue libre d'écoute » car, fait nouveau, cette fois, Wijckaert n'a pas donné un texte à dire mais un mode d'emploi pour tout faire sauter. Si bien que l'actrice, accoutumée aux grands thèmes de son auteur *dans le texte*, se lance d'elle-même dans du wijckaertisme improvisé tout en sachant bien que c'est cela qu'on attend d'elle. Et c'est au terme de cette « roue libre » (« *Toutefois, toutefois !* ») que cela devient clair à trois et que cela se met en véritable comité de résistance (où elles ne sont que trois...).

Les deux groupes aboutissent au même point de jonction ensemble : « *Nous sommes prêts, Mesdames ! ... Et nous de même, Messieurs !* ».

Ce point de jonction est une image en représentation : il s'agit du **Concert galant**.