

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau CANOPÉ en partenariat avec le Théâtre Dijon Bourgogne - Centre dramatique national. Une collection coordonnée par le CANOPÉ de l'académie de Paris.

Sirènes

Texte et mise en scène :
Pauline Bureau / Cie La Part des anges



Création au Théâtre Dijon Bourgogne du 21 au 25 Janvier 2014

© MARIE NICOLLE

Édito

Que suis-je, ou plutôt qui suis-je? J'ai des désirs, des projets, un travail, mais sont-ils des expressions profondes de mon être? Je suis en tout cas ce corps, ce que me rappelle à l'occasion ma carte d'identité. Elle associe à ce corps un prénom, le mien, et un nom, celui d'une famille, et toute une histoire plus ou moins difficile, qui n'est pas seulement la mienne et dont le choix du prénom lui-même porte parfois lui aussi le témoignage. Mon identité me fait donc dépositaire d'une mémoire, mais peut-être aussi de secrets...

C'est à cette question de l'identité et de la transmission entre générations que s'intéresse *Sirènes*, la nouvelle création de Pauline Bureau et de la compagnie La Part des anges. Dans *Modèles*, son spectacle précédent, elle mettait en scène les évolutions problématiques de la condition des femmes; ici, c'est l'histoire familiale qui est interrogée, sur plusieurs époques et en différents lieux, autour de la question des secrets de famille.

Pauline Bureau, Benoîte Bureau et toute l'équipe des comédiens et techniciens se sont attachés à créer le spectacle dans une écriture de plateau: la matière première de la réflexion est constituée de textes, de photos d'art, d'illustrations, de vidéos, de chansons, d'objets personnels aussi. Les comédiens sont invités à s'approprier ces éléments dans un espace d'expression personnelle une véritable « carte blanche » qui va permettre l'apparition du sens, en interprétant et réinventant ce qui a été apporté. Le travail sur la pièce met aussi particulièrement en évidence le rôle essentiel joué par la costumière, la scénographe et les techniciens dans la construction de ce qui devient un objet théâtral grâce à une écriture collective et interactive. Si le projet propose un théâtre documentaire, proche du réel, il met aussi en lumière la nécessité d'une parole adaptée, qui reste individuelle, mais évite l'indignation ou la démonstration; c'est une occasion de sensibiliser les élèves à la nécessité de trouver un ton juste, aux difficultés particulières d'un travail de plateau, mais aussi de leur montrer un théâtre qui se fait, dans une démarche exigeante qui questionne la limite entre ce qui est directement perçu comme théâtral et ce qui semble devoir y résister. Dans le vacillement de cette limite, ce sont des possibilités de création, d'écriture et de mise en scène qui surgissent.

Retrouvez sur ► www.cndp.fr/crdp-paris l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit!**

Susciter un horizon d'attente
chez les élèves [page 2]

Partir d'éléments du texte
[page 3]

Approches de la scénographie
et de l'organisation
des décors [page 6]

S'interroger sur l'écriture au
plateau [page 8]

**Après la représentation
Pistes de travail**

Se remémorer [page 11]

Interpréter les éléments
de sens [page 14]

Revenir sur l'écriture
de plateau [page 20]

Annexes

Biographies/Compagnie
[page 25]

Entretiens et documents
[page 26]

Psychanalyse,
complexe d'Œdipe et
psychogénéalogie [page 27]

L'organisation matérielle
du plateau [page 30]



© DR

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit!

| n°180 | janvier 2014 |

Le dossier qui suit est destiné à fournir des matériaux et des pistes aux enseignants pour leur permettre de préparer leurs élèves à assister à la représentation de *Sirènes*, écrit et mis en scène par Pauline Bureau.

Proposer aux élèves de s'interroger sur le titre de la pièce et sur l'affiche, de manière à constituer un premier horizon de questionnement: de quoi est-il question? Les éléments proposés permettent-ils de l'anticiper ou sont-ils destinés à déjouer toute attente?

Approfondir le travail en invitant les élèves à se pencher sur des éléments du texte, de la scénographie et des décors, qui permettent de faire apparaître un sens plus tangible, des histoires, mais aussi des possibilités d'interprétations multiples.

Insister, si on le souhaite, sur les spécificités, possibilités et contraintes de l'écriture au plateau, en demandant aux élèves de réfléchir sur l'adaptation des textes à la scène et sur les sources possibles du texte théâtral.

SUSCITER UN HORIZON D'ATTENTE CHEZ LES ÉLÈVES

Partir du titre

La multiplicité des sens et une approche ouverte

→ **Demander aux élèves de relever les différents sens du mot «sirène» et les expressions qui le font intervenir.**

Le titre du spectacle est susceptible de multiples interprétations, ce qui est volontaire. Proposer aux élèves d'énumérer les différents sens possibles: sirène des pompiers, sirène d'incendie, sirène d'alarme, qui renvoient à l'avertissement, l'urgence et la nécessité d'une réaction rapide; sirènes de bateau; sirènes de la mythologie: on pourra penser à l'épisode d'Ulysse dans *L'Odyssée*, où les sirènes sont

ailées, mi-femmes, mi-oiseaux ou aux sirènes de la mythologie nordique, mi-femmes, mi-poissons. Dans les deux cas, on est confronté à des êtres hybrides, à mi-chemin entre deux mondes et qui charment par leur chant les marins et voyageurs, les menant souvent à leur perte. L'expression « céder aux sirènes de la mode » renvoie, elle aussi, à l'idée d'une attirance (fatale?) et d'une tentation. On pourra insister aussi sur le pluriel, qui ajoute encore à l'ambiguïté du titre: qui sont ces sirènes?

Partir de l'affiche

Suggérer ou illustrer ?

→ **Proposer aux élèves d'observer et de décrire l'affiche conçue pour le Théâtre Dijon Bourgogne.**

Le graphiste propose, comme pour les autres pièces de la saison, une affiche épurée et très stylisée. Faire décrire l'affiche aux élèves. Sur le fond bleu vert se détachent divers éléments: au centre, le titre; de haut en bas, on voit la lune et des étoiles; les lignes blanches suggèrent peut-être un rayonnement ou une influence; juste au-dessus du titre, un nuage blanc: on est

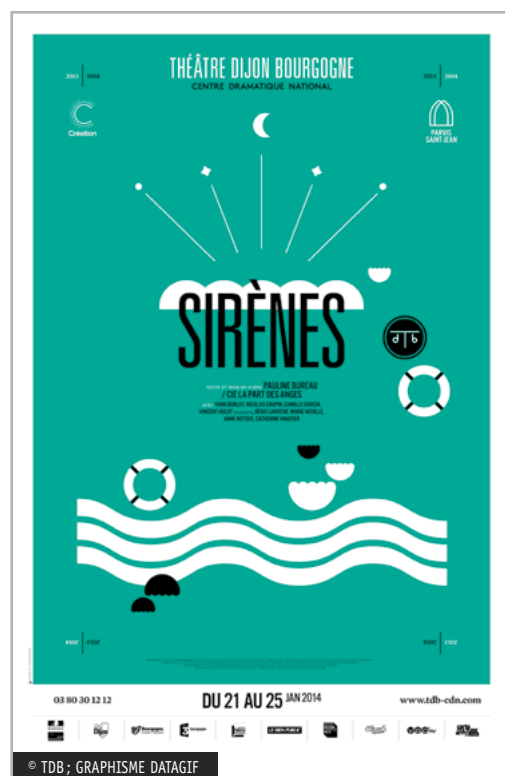
donc dans le ciel; les formes semi-circulaires noires et blanches sont plus difficiles à interpréter: fleurs? bateaux? coquillages? En tout cas, la présence des bouées et des lignes ondulées dans le dernier tiers de l'affiche renvoie à un imaginaire marin, et permet d'interpréter les deux dernières formes semi-circulaires noires comme des méduses ou des animaux marins moins bien définis.

Interroger les élèves: quel est l'intérêt d'un tel visuel? On pourra amener les élèves à remar-

quer que ce qui est frappant, c'est ce qui est absent bien plus que ce qui est présent: nulle figuration de sirènes, que ce soient celles de la mythologie ou de l'alarme: leur seule présence réside dans le titre. L'affiche suggère de multiples pistes sans enfermer le spectateur dans des attentes préalables ou dans un imaginaire qui surdéterminerait son regard.

→ **Proposer aux élèves de mettre en rapport le titre et l'affiche.**

Quels sont les points communs qu'on peut remarquer entre la conception de l'affiche et le choix du titre? On pourra amener les élèves à remarquer que, dans les deux approches, ce qui est privilégié est une approche ouverte, dans laquelle aucune piste d'interprétation ne peut l'emporter sur une autre. Le début de la pièce, qui met en scène une chanteuse qui a perdu sa voix, a la même valeur: elle fait écho (sans ironie) aux différentes réflexions que le titre et l'affiche ont pu susciter.



PARTIR D'ÉLÉMENTS DU TEXTE

Des textes de natures diverses

Suggérer ou illustrer?

→ **Distribuer aux élèves les textes ci-contre et page suivante (la liste, scène 2 et scène 3), leur demander de les lire et d'identifier leur type: liste constituée de points apparemment autonomes; monologue; dialogue avec didascalies. Autour de quelle(s) thématique(s) s'articulent ces éléments? Y a-t-il des points communs entre ces extraits? Si on suppose qu'ils disent une seule et même chose, qu'est-ce que cela pourrait être?**

Les textes qui semblent les plus aisés à exploiter sont ceux de la scène 2 (Entrée d'Annie 1966) et de la scène 3 (Cuisine d'Annie 1966); le premier fait apparaître le thème de la séparation et de ses conséquences intimes: l'absence, le manque et finalement l'oubli – étrange oubli, de fait, puisque la marque de l'histoire vécue ne s'efface qu'en surface: on apprend que l'absent est marin, capitaine au long cours; le second donne une réalité tangible à l'absence: une place à table et l'habitude qui fait reproduire des gestes qui n'ont plus de sens désormais. Il met aussi en scène les tentatives d'une enfant pour combler le manque, et on ne sait pas bien qui elle tente de rassurer, elle-même ou l'adulte. La liste des phobies est sans doute plus déconcertante, mais elle s'éclaire quelque peu à partir des considérations

précédentes: on retrouve, entre les lignes et par le rapport croisé des éléments cités, le vertige, la noyade, l'engloutissement, la perte, qui tous renvoient au vide et à l'attirance qu'il suscite, doublée de répulsion. On pourra, si on le souhaite, demander aux élèves la distinction qu'ils ressentent entre vide et manque, et les aider à percevoir que, contrairement au manque, le vide n'a pas d'objet et est donc source d'angoisse.

LISTE

De mémoire, je peux vous dresser la liste de mes phobies:

- 1 - Les yeux de ma voisine qui mangent son visage.
- 2 - Me jeter par la fenêtre.
- 3 - Descendre au fond de moi, comme un objet détaché de ma conscience.
- 4 - Au cinéma, les gens devant moi n'ont plus de cheveux.
- 5 - Mordre au visage.
- 6 - Partir sans payer.
- 7 - Ne plus maîtriser mon langage.
- 8 - Une vieille dame s'assied sur ma tête et m'étouffe.
- 9 - Blesser un enfant.
- 10 - Avoir une image fixe dans la tête: deux poissons rouges morts qui flottent dans un aquarium.

Scène 2	<p>ENTRÉE D'ANNIE 1966</p> <p><i>Annie est seule. On comprendra plus tard que c'est une des trente-neuf lettres.</i></p> <p>ANNIE – Nous n'irons plus au marché le dimanche matin. Je n'aurai plus la fierté de sortir à ton bras. Quand on me demandera que fait votre mari, je ne pourrai plus répondre capitaine au long cours. Je ne pourrai plus répondre tout court d'ailleurs. Je n'aurai plus peur de croiser d'autres femmes et que tu les trouves plus belles que moi.</p> <p>– Tu ne m'embrasseras plus sur l'oreille. Je ne ferai plus les gâteaux que tu aimes, tu sais, les petites magdalenas au citron et à l'huile d'olive. Nous ne serons plus ensemble le 25 décembre au matin quand Hélène ouvrira ses cadeaux de Noël. Je ne mettrai plus la robe verte toute boutonnée devant. Tu ne me caresseras plus les cheveux. Tu ne diras plus que mon visage est en forme de cœur. Tu ne me chuchoteras plus d'histoires pour m'endormir. Personne ne m'appellera plus Anita. On ne sera pas assis ensemble au mariage de notre fille. Je cocherai divorcée sur ma fiche d'imposition jusqu'à ma mort. J'oublierai ce qu'on a traversé. Toi aussi. À chaque fois que j'entendrai une sirène de bateau, je tressaillerais.</p>
Scène 3	<p>CUISINE D'ANNIE 1966</p> <p><i>Annie est devant la télévision. Elle regarde les infos. Un sujet sur la réforme des régimes matrimoniaux. La loi passe devant l'Assemblée nationale la semaine qui suit. Si elle est votée, elle interdira au mari de vendre le domicile familial sans l'accord de la femme.</i></p> <p><i>À la fin de l'émission, elle éteint et dit quelque chose en espagnol.</i></p> <p><i>Arrive Hélène.</i></p> <p>HÉLÈNE ENFANT – Je suis là! Ça va maman?</p> <p>ANNIE – Coucou ma chérie, c'était bien l'école?</p> <p>HÉLÈNE ENFANT – Super! La maîtresse m'a donné une image et elle m'a dit que j'étais sage comme une image. C'est la vierge de Lourdes, elle est belle, non?</p> <p>ANNIE – Très jolie.</p> <p><i>Elle pose l'image sur la table</i></p> <p>HÉLÈNE ENFANT – Il y a quelqu'un qui vient déjeuner?</p> <p>ANNIE – Non, pourquoi?</p> <p>HÉLÈNE ENFANT – T'as mis trois couverts.</p> <p>ANNIE – Je... je sais pas pourquoi j'ai fait ça. Une erreur chérie. Excuse-moi.</p> <p><i>La petite fille la regarde. Elle va chercher un gros ours en peluche et le met à table.</i></p> <p>HÉLÈNE ENFANT – Max va manger avec nous.</p> <p><i>Ils sont tous les trois, l'Ours, Annie et Hélène autour de la table.</i></p>



Photo de répétition © MARIE NICOLLE

Du texte au jeu

→ Demander aux élèves lequel de ces textes apparaît comme immédiatement théâtral et pourquoi.

On peut s'attendre à ce que la plupart des élèves identifient le troisième texte (scène 3) comme celui qui est reconnaissable spontanément comme théâtral. C'est un dialogue, il y a des personnages, le lieu est précisé, on trouve des indications scéniques, on ressent une émotion. Le texte de la scène 2 est cependant lui aussi très théâtral, au moins à titre de potentialité, et on peut demander aux élèves à quelles conditions: il nécessite, pour être porté à la scène, une réelle présence de l'acteur et une capacité à trouver un ton juste. Les choix opérés peuvent être décisifs relativement au sens du texte, d'une lecture pleine de pathos à une interprétation toute en retenue, en passant par la colère (même si cette lecture semble moins probable). La liste des phobies constitue, quant à elle, le texte le plus résistant: on peut avoir le sentiment qu'elle est plutôt le matériau de départ pour proposer un imaginaire (ce qu'elle est d'ailleurs dans le travail de préparation

de la pièce) qu'un texte immédiatement théâtral. On pourra s'interroger à cet égard sur les conditions qui permettraient de proposer un tel texte directement à la scène: un monologue, comme pour le texte précédent? Une approche polyphonique, où divers acteurs présentent à tour de rôle une phobie chacun? Un jeu qui fait intervenir des accessoires?

→ Proposer aux élèves la mise en voix dans l'espace d'au moins un des trois textes, au choix.

On peut demander aux élèves de travailler en groupe, par exemple sur la scène 2, et de présenter leur lecture de la scène devant leurs camarades, de manière à comparer les productions, les intentions et le rendu de cette mise en voix. Ceci permet de mettre en évidence la diversité des approches possibles à partir d'un même texte et l'importance du passage à la scène par rapport à l'exercice précédent, plus théorique.

Des émotions...

→ Demander aux élèves lequel de ces textes leur semble le plus émouvant, le plus tragique, le plus étrange et pourquoi.

Ici encore, on peut anticiper sans trop se

tromper que la liste apparaîtra comme le texte le plus étrange. Les éléments proposés n'étant pas liés, ils ne constituent pas formellement un discours; de même, le fond renvoie à

l'étrangeté radicale des peurs qui ne sont pas les nôtres, ou du moins pas nécessairement. L'étrangeté surgit aussi de l'intuition confuse qu'on peut avoir d'une cohérence cachée et d'un sens qu'on sent poindre à peine. De plus, à qui s'adresse cette liste ? Est-elle une confiance faite à un journal intime ? Un exercice psychothérapeutique ? Un défi proposé au lecteur et le plaçant lui-même en face de ses propres craintes ? Si le texte parle de vertige, il devient lui-même, par sa forme et les interrogations qu'il suscite, vertigineux.

On peut hésiter en revanche face aux textes de la scène 2 et de la scène 3 : l'émotion provient, pour le premier, de l'évocation d'un passé *a priori* plutôt heureux, d'une ambiance, et de tous les détails d'un quotidien à deux ; l'accumulation des éléments renvoie à une vie révolue, ce qui est rendu par la répétition des formules « je ne pourrai plus – je n'aurai plus – je ne ferai plus ». On perçoit ici les regrets face à ce qui est apparemment définitif et sans

appel. Pourtant, il y a peu d'accents tragiques, si ce n'est dans l'évocation de l'oubli : le souvenir du bonheur est une torture et l'oubli semble une délivrance mais la perspective de l'oubli de ces instants, pourtant nécessaire pour revivre, n'est-elle pas un déchirement plus grand encore ? La scène 3 suscite sans doute une émotion d'un autre type, puisqu'elle fait apparaître, au cœur de la vie quotidienne, une absence béante : c'est l'oubli de l'absence qui la fait se manifester avec toute sa force ; c'est l'irruption de l'absence ou de l'absent, dont la place vide ne peut évidemment pas être comblée par un ours en peluche. Mais c'est aussi, comme on le disait plus haut, la tentative d'une enfant pour rassurer sa mère, combler le manque, nier ou du moins atténuer les effets de l'absence. Dans cette inversion des rôles, où l'enfant reconforte l'adulte avec ses pauvres moyens, on n'est en effet pas loin du tragique.

APPROCHES DE LA SCÉNOGRAPHIE ET DE L'ORGANISATION DES DÉCORS

Distribuer aux élèves le tableau ci-contre, qui récapitule une version de travail du déroulé du spectacle, scène par scène.



Photo de répétition © MARIE NICOLLE

→ **En observant le déroulé par scène (colonne de gauche), quelles informations nouvelles peut-on faire apparaître ?**

D'abord, c'est sans doute le nombre de scènes qui peut surprendre, mais la remarque est incidente : le spectacle se constitue de scènes collées, qui font apparaître un sens au fur et à mesure. Ce qui est plus éclairant, c'est l'apparition de nouveaux personnages : Hélène et Annie, qu'on a déjà rencontrées, mais aussi la chanteuse, un psychanalyste et d'autres personnages assurément, associés à des lieux. C'est la multiplicité des lieux qui étonne le plus sûrement, et si on y prête attention, on remarque les repères temporels : la pièce fait se rencontrer trois époques au moins (1966 - 1983-84 - 2013). La pièce a visiblement pour préoccupation de saisir des parcours et des échos dans une approche qu'on pourrait rapprocher du cinéma (utilisation des flash-backs, par exemple, caractère non-linéaire de l'intrigue, rendu par le montage). On s'assurera un peu mieux du sens de l'ensemble en revenant aux textes proposés dans l'annexe 2, où Pauline Bureau donne quelques pistes pour comprendre ce qui se joue. De la même manière,

| n°180 | janvier 2014 |

Déroulé par scène	Lieu	Éléments nécessaires	Accessoires	Intervention constructeur
Concert				
Appartement d'Annie 66	cuisine	1 table sur roulettes - 2 chaises	roulettes	
		pied télé - télé - radio - assiettes - couverts		
Appartement d'Annie 66	Chambre Hélène petite	petit lit métal	roulettes	
Hôpital 2013	cabinet	1 chaise - projection radio sur vitres		
Cabinet d'analyste 2013	chez le psy	2 petits fauteuils transformables		fabrication
HEC soutenance de thèse 1983	salle de soutenance			
Shangai, bureau 2013	chambre d'hôtel	estrade - baie vitrée - bureau <i>high-tech</i>		baie vitrée
		chaise - lit - petit meuble		
		moquette - stores ?		
		ordinateur - projecteur super 8		
Hôpital 1983	couloir	5 appliques néon en série	mise en série	
Chez Hélène	chambre à coucher	lit - draps		lit en sifflet + praticable sur roulettes
Prière d'Hélène 66	chambre d'Hélène petite	petit lit		
Shangai	chambre d'hôtel	bouteille de champagne - verre champagne		
George Sand	rêve d'Hélène	petit lit + projection	épisure sur guinde	
	balançoire	balançoire	de chanvre, roulettes	
Hélène a accouché 84	salon	1 couffin - 1 canapé		fauteuil transformable avant-scène
Chambre d'Hélène 66	chambre petite fille	petit lit		
Hélène - bébé crie	salon	poupon - bouteille de vin		
Cuisine d'Annie 66	cuisine	télé - porte d'entrée d'appartement	trucage téléviseur	porte d'entrée
Bureau d'Hélène 84	bureau	table bureau - accessoires - téléphone 84		praticable roulettes (mobilier à échanger)
Annie 66	cuisine			
Bureau d'Hélène 84				
La chanteuse rêve				aaa
Hôpital psychiatrique 1984	chambre - morse	bout de mur - lit - chaise		
Darty 2013	rayon bouilloires	1 rayonnage - bouilloires - cartons - grille-pain	fixation accessoirisation	éléments à construire
Voiture auto-école 1968	dans la voiture	ceintures - volant - rétro - frein à main	fixation accessoirisation	plateau roulant et fixation éléments
Voiture auto-école 1968	ext. capot ouvert	capot		<i>idem</i>
Pot de départ Hélène 2013	buffet	verres - boissons...		
Séminaire de psychanalyse	petit amphî	5 chaises - 1 table		
Chez la chanteuse	chambre à coucher	lit - draps - téléphone portable		praticable ht 1m roulant
Hôpital 2013	chambre	lit d'hôpital		
Un café quelque part	café	table café - 2 chaises - tasses		
Bar PMU 66				
Darty 2013	rayon machines à laver	machines à laver sur roulettes	assemblage machines	1 machine à laver truquée pour que Nico s'engouffre à l'intérieur
Booster Darty	salle de réunion	5 chaises - 1 estrade - télécommande		
Hôpital Annie-chanteuse 2013	chambre	lit sur roulettes - 1 chaise - 2 verres à champ. 1 bouteille de champagne		
Couloir hôpital 2013	couloir	néons et comptoir d'accueil		comptoir

on saisira mieux la colonne «éléments nécessaires» en se reportant aux croquis et plans d'Emmanuelle Roy proposés en annexe 4.

Remarque: le déroulé par scène correspond à un état provisoire du travail; il peut y avoir des différences avec la version définitive de la pièce

et le choix des scènes. Il est donc important de laisser les élèves faire des hypothèses sur les possibilités d'une telle scénographie, en elle-même surtout indicative, et de ne pas fermer d'emblée la lecture de l'ensemble.

Proposer aux élèves d'observer les croquis et le plan des décors proposés par Emmanuelle Roy (voir annexe 4).

→ Que nous apprend l'organisation du plateau? Pourquoi des espaces différenciés sur la scène?

On remarque que plusieurs espaces sont visibles sur scène, ce qui fait penser que différentes scènes peuvent se suivre sans longue transition, mettant successivement en jeu différents protagonistes et situations, comme on le voyait déjà dans *Modèles*, et ici en faisant

coexister, dans la proximité spatiale, les différentes époques. L'utilisation de la lumière peut prendre ici une importance toute particulière, en attirant l'attention du spectateur vers un endroit du plateau. Les croquis montrent que, ici aussi, on a choisi de présenter des décors qui, sans être neutres, se prêtent à de multiples utilisations.

S'INTERROGER SUR L'ÉCRITURE DE PLATEAU

En fonction du temps disponible, proposer quelques-uns des exercices qui suivent pour sensibiliser les élèves à la richesse et aux

contraintes de l'écriture de plateau : proposer un travail de réflexion ainsi que de jeu et d'improvisation à partir des différents éléments mobilisés.

Partir de listes pour produire une histoire



→ À la lumière des listes proposées par Pauline Bureau (liste des phobies, liste de l'annexe 2), demander aux élèves de constituer de petits groupes (quatre élèves environ), de produire une liste et d'imaginer une ou des histoires. Le groupe pourra présenter une saynète collective, ou alors chacun pourra exprimer ce que la liste lui inspire.

On peut partir ici de sujets assez attendus : liste des envies, ce qui me rend triste ou joyeux ; ce qui me met en colère ; ce que j'aurais voulu ; ce que je ne peux plus avoir. On peut aussi renvoyer les élèves à la formule de Georges Pérec, « je me souviens de... » et leur

proposer de la compléter. On peut partir enfin d'une liste de courses (dont il est important qu'elle finisse par raconter une histoire !) ; on peut penser à une liste banale, dans laquelle apparaît subrepticement l'un ou l'autre produit qui sème le doute, ou dont les quantités inquiètent... L'important est de permettre aux élèves d'exprimer une parole personnelle au sein du groupe, et de s'apercevoir que la fiction peut naître à l'entrecroisement des imaginaires individuels.

Partir de textes

→ Proposer divers textes aux élèves, et leur demander si une adaptation est possible à la scène, et, si oui, comment.

On peut mobiliser pour cet exercice des textes issus de sources diverses : poésie, texte argumentatif, article de presse, description, extrait d'encyclopédie, chansons... Les textes peuvent être assez déroutants, ce qui n'est pas un défaut, bien au contraire, et les élèves peuvent avoir le sentiment que certains d'entre eux se prêtent plus facilement à une adaptation.

L'intérêt est de faire prendre conscience aux élèves de la possibilité de transformer de nombreux éléments, considérés spontanément

comme non-théâtraux, en textes jouables sur scène. Ils peuvent s'apercevoir, à cette occasion, de l'importance de l'espace (celui dont ils disposent ou qu'ils organisent), du rôle décisif du corps et d'une présence physique assumée, ainsi que de l'adresse précise à un public, dans une véritable intention de jeu. À partir de ces éléments relativement simples, on fait naître le jeu et vivre le texte, qui *devient* de fait théâtral.

Partir d'objets

→ Demander aux élèves d'apporter des objets qui ont un sens particulier pour eux. Leur suggérer d'imaginer une histoire et une forme intéressante à partir de ces éléments.

Il ne s'agit pas de permettre à chacun de raconter ses petites histoires personnelles, mais de réaliser le potentiel que recèle l'utilisation d'un objet, sa mise en scène dans un contexte dramatique. On peut, par exemple, demander aux élèves de construire une histoire expliquant comment cet objet est parvenu entre leurs mains, en évoquant ses différents possesseurs, les lieux et époques qu'il a traversés, les vicissitudes de son existence, avec éventuellement des rebondissements.

Le but de l'exercice est de permettre aux élèves de réaliser qu'il est assez aisé de concevoir une narration autour d'un élément très simple, et dont la présence physique s'impose au public. Le pari est d'autant plus facilement gagné que la présence même de l'objet, dans un contexte

théâtral, laisse supposer qu'il a un sens : c'est un artifice souvent utilisé par les conteurs, qui leur permet de dérouler toute une histoire en revenant, ponctuellement, à l'objet qui sert apparemment de fil rouge au récit. Ici aussi, le théâtre apparaît, non pas magiquement et grâce à l'objet, mais bien grâce au déploiement d'un imaginaire, soutenu par l'espace et le corps, et grâce à un désir de jouer.

Photo de répétition © MARIE NICOLLE



Représentations :

Théâtre Firmin-Gémier/La Piscine, Chatenay-Malabry les 4 et 5 février 2014 • Scène nationale du Petit-Quevilly/Mont-Saint-Aignan, les 13 et 14 février 2014 • Faïencerie Théâtre, Creil le 20 février 2014 • Nouveau Théâtre de Montreuil, CDN, du 6 au 22 mars 2014 • Le Volcan, Scène nationale, Le Havre, du 10 au 12 avril 2014 • Comédie de Picardie, Amiens, du 15 au 17 avril 2014.

Après la représentation

Pistes de travail

| n°180 | janvier 2014 |

SE REMÉMORER

Revenir sur le titre

→ Demander aux élèves de repérer, dans la pièce, les différentes figures possibles de sirènes. Qu'est-ce que la représentation nous a appris ?

Le titre de la pièce est évidemment éclairé par l'histoire, qui renvoie de multiples façons à l'image de la sirène et à sa symbolique. D'abord, au début de la pièce, l'intervention du personnage de Thierry nous propose la description des sirènes par Homère; il revient plus tard, pour nous livrer en deux temps le résumé de *La Petite Sirène* d'Andersen, présenté sous une forme légère malgré le contenu tragique. Ici déjà, on trouve un parallèle avec l'histoire d'Aurore, mais à rebours: c'est la perte provisoire de sa voix qui oblige cette dernière à sonder son passé, lui permet d'échapper à la mort et de rencontrer l'amour. Il est donc significatif de voir apparaître Thierry, pour lequel naissent déjà quelques sentiments chez elle, dans un de ses rêves, en

sirène sur un rocher: la sirène, c'est bien plutôt la rêveuse, qui doit éviter de s'identifier à cette image pour accepter un destin de femme (et non plus de fille ou d'être hybride, dépourvu de jambes et de sexualité). On comprend aussi que les sirènes sont celles des bateaux, dont celui de Louis, le mari d'Annie; plus obscurément, Louis est lui-même habité par la même histoire: il meurt d'un cancer de la gorge, ce qui n'est pas sans rapport avec la voix et ce qui affecte Aurore; on apprend, dans la lettre qu'Hélène écrit pour Aurore à l'hôpital, qu'il était obsédé par les chaussures (la sirène incarnée par Thierry revient sur la différence entre nageoires et pieds). Enfin, dans la même lettre, apparaît l'image de cette jeune fille de dix-sept ans pour laquelle il abandonne tout... Ne serait-ce pas elle, la sirène qu'on ne voit jamais et dont la présence fait que le marin ne rentre pas ?



Monologue de Thierry © PIERRE GROSBOLS

Revenir sur le récit

→ Demander aux élèves de repérer le thème principal abordé.

Malgré le grand nombre de thèmes abordés, celui du secret de famille et de sa découverte domine. En fait de secret, il s'agit surtout d'une ignorance, d'un non-dit, et, pour reprendre

les distinctions proposées par Serge Tisseron, de cette part *indicible* de l'histoire d'Hélène, devenue *impensable* dans l'existence d'Aurore et qui génère les symptômes. Le concert durant lequel Aurore perd sa voix suit de peu la mort d'Annie, sa grand-mère, dont elle semble devoir

découvrir puis assumer l'histoire; le travail psychanalytique la mène à questionner Hélène, qui elle-même finit par prendre l'initiative de contacter Max, ce frère qu'elle n'a jamais vu et par renouer avec cette part de son passé dont elle a été exclue. On ne sait pas, à la fin de la pièce, si cet acte a été libérateur pour elle et pour Max, tous deux pris dans des relations dif-

ficiles avec les autres (Hélène est divorcée et ce qui nous est donné à voir de la vie sentimentale de Max est triste), mais il faut concéder que se rendre à Shanghai pour renouer avec le passé et rencontrer quelqu'un dont on ignore tout est pour le moins symboliquement fort et signe d'une initiative plutôt heureuse.

Reconstituer l'histoire

→ **Demander aux élèves quelles différences existent entre une reconstruction linéaire de l'histoire et ce à quoi on a assisté durant le spectacle.**

Il est presque impossible de reconstituer de mémoire la succession des scènes: chacun est donc plus ou moins contraint de revenir à ce qu'il a saisi de l'histoire: Annie est abandonnée avec sa fille Hélène par Louis, qui construit une nouvelle famille sans plus donner de nouvelles; Hélène fait des études, soutient sa thèse, apprend la mort de son père et accouche d'Aurore; Aurore devenue chanteuse perd sa voix et part à la découverte de son passé grâce à la thérapie; dans cette quête, elle reprend possession de son histoire familiale (tout en permettant à sa mère de faire de même), se lance dans une relation amou-

reuse et retrouve sa voix. On perçoit combien ce résumé est trivial, réducteur et combien il néglige nombre d'éléments du spectacle: au contraire, le début de la pièce nous place face à une interrogation: quel est le rapport entre ces scènes juxtaposées? On reconstitue rapidement les histoires des différents protagonistes, mais on ne comprend que progressivement la manière dont elles s'entrecroisent: lorsqu'on commence à saisir quelques fils, d'ailleurs, la première scène dans l'appartement de Shanghai suscite à nouveau la perplexité, en nous désorientant encore. Ce n'est que vers la toute fin du spectacle que l'ensemble prend un sens et que les choses se dénouent. On voit donc que, jusqu'au bout, règne un certain *suspense* qui ne peut être rendu que par une construction rigoureuse.

La construction du spectacle

→ **Comparer la construction du spectacle avec le déroulé par scène initialement prévu. Demander aux élèves de repérer ce qui a été ajouté, retranché, restructuré. On pourra s'aider du tableau qui suit.**

En comparant le déroulé par scène initialement prévu et sa version définitive, on est frappé par le nombre de scènes qui s'est finalement imposé (il y en a plus du double); les scènes dans la chambre d'Hélène enfant ont disparu, tout comme celle de l'hôpital psychiatrique en 1983, de la voiture d'auto-école ou du pot de départ d'Hélène: l'histoire donnée à voir sur

scène fait plus de place à la quête d'Aurore tout en conservant à Hélène toute son importance dramatique: ses dépressions sont évoquées par Thierry avec la thématique des traversées du désert. Il y a, en revanche, beaucoup plus de scènes se déroulant dans l'appartement de Shanghai et dans le magasin d'électroménager (Darty): le découpage a été opéré bien plus finement, pour toutes les raisons évoquées plus haut. De même, à la lecture du premier tableau, on anticipe encore mal le dénouement de l'histoire et la fin plutôt heureuse.

	Déroulé par scène	Remarques
1	Thierry - Homère	Monologue: les sirènes.
2	Entrée d'un appartement 1966	Annie téléphone / Louis est absent.
3	Concert 2013	Aurore chante, puis perd sa voix.
4	Cuisine 1966	Annie et Hélène attendent à côté du téléphone.
5	Hôpital 2013	Aurore et le médecin: examen des cordes vocales.
6	Cuisine 1966	Annie et Hélène: Louis appelle alors qu'Annie est sortie.

	Déroulé par scène	Remarques
7	Cabinet d'analyste 2013	Les boules...
8	Entrée d'un appartement 1966	Monologue d'Annie (une des trente-neuf lettres).
9	Cabinet d'analyste 2013	Aurore ne peut plus monter sur scène.
10	Thierry: petite sirène 1	Résumé du conte d'Andersen.
11	Cuisine d'Annie 1966	Annie est seule – Louis lui manque.
12	Cabinet d'analyste 2013	Aurore raconte que la mort de sa grand-mère (Annie) a précédé le concert.
13	HEC soutenance de thèse 1983	Hélène est enceinte de 6 mois 1/2; thèse sur le travail.
14	Shanghai 2013	Max travaille sur son ordinateur; visioconférence pour les affaires en anglais et en chinois.
15	Appartement 1983	Hélène et Patrick, son mari, célèbrent la thèse. Choix du prénom d'Aurore pour la fillette à naître, en hommage à George Sand.
16	Shanghai 2013	Max en visioconférence avec Chris: ils célèbrent une affaire.
17	Cuisine d'Annie 1966	Mon premier geste en m'éveillant (une des trente-neuf lettres).
18	Couloir d'hôpital 1983	Hélène enceinte de 8 mois 1/2; apprend la mort de Louis, d'un cancer de la gorge.
19	<i>Unsingable</i>	Aurore chante – en anglais – l'impossibilité de chanter.
20	Thierry: petite sirène (suite)	Fin du conte d'Andersen.
21	Cuisine d'Annie 1966	Récitation d'Hélène enfant sur George Sand – Passage de l'agent immobilier.
22	Chez Hélène 1983	Hélène a accouché – le bébé pleure.
23	Cuisine 1966	Hélène enfant peint un homme sur le mur de la cuisine.
24	Chez Hélène 1983	Hélène chante à son bébé qui pleure <i>Aux marches du palais</i> pour le calmer.
25	Cuisine 1966	Annie et Hélène. À la radio: le réforme des régimes matrimoniaux.
26	Chez Hélène 1983	Hélène et Patrick – discussion autour d'Aurore.
27	Cuisine d'Annie 1966	Anniversaire d'Hélène – Annie porte un masque de monstre – les trois couverts.
28	Chez Hélène 1983	Cauchemar d'Hélène: les vagues et les cadavres.
29	Cuisine d'Annie 1966 Musique du Velvet Underground et clip: <i>I'm waiting for my man</i>	Annie seule – une des trente-neuf lettres. À partir de maintenant, l'action se déroule en 2013.
	Déroulé par scène	Remarques.
30	Un restaurant 2013	Hélène et Aurore fêtent l'anniversaire d'Aurore – Dispute; Aurore part fâchée.
31	Darty, rayon bouilloires	Un manager et ses employés – Thierry raconte au public sa rencontre avec Aurore, à la recherche d'un humidificateur.
32	Chez Hélène 2013	Hélène ne décroche pas le téléphone.
33	Cabinet d'analyste 2013	Aurore raconte la dispute – les pensées d'Aurore – le rêve de Thierry.
34	Thierry, sur un rocher, en sirène.	Rêve d'Aurore; Thierry chante.
35	Chez Hélène 2013	Hélène ne décroche toujours pas et prend des médicaments.
36	Darty, rayon bouilloires 2013	Aurore et Thierry – Recherche d'un grille-pain.
37	Shanghai 2013	Une femme de chambre range la chambre – Max rentre et la chasse.

	Déroulé par scène	Remarques
38	Chez Hélène 2013	Monologue d'Hélène : le matin qui revient toujours.
39	Cabinet d'analyste	Aurore a peur pour sa mère – les lettres d'adieu trouvées par hasard.
40	Shanghai 2013	Max appelle une prostituée.
41	Chez Hélène 2013	Aurore est passée voir Hélène – Hélène ne va pas bien.
42	Shanghai 2013	Max avec la prostituée, parle – histoire des Chinois morts, rapatriés en container.
43	Chez Hélène	Hélène appelle Aurore – surdose de médicaments.
44	Cabinet d'analyste	Aurore et sa relation avec sa mère.
45	Hôpital psychiatrique	Le médecin et Hélène.
46	Thierry - Mes traversées du désert.	À propos d'Hélène et de la dépression.
47	Cauchemar d'Aurore	Aurore a la bouche cousue – sang et cri.
48	Hôpital psychiatrique	Hélène lit George Sand – Hélène enfant la rejoint.
49	Cauchemar - chanson triste	Aurore, couverte de sang, chante.
50	Hôpital psychiatrique	Aurore rend visite à Hélène – communication en morse avec Sandrine, sa voisine.
51	Shanghai 2013	Max et la prostituée – projection interrompue.
52	Hôpital psychiatrique	Hélène écrit à Aurore, à propos de Louis.
53	Shanghai 2013	Max seul regarde des vidéos en super 8.
54	Darty rayon bouilloires	Thierry et Aurore : discussion autour des filtres à eau.
55	Shanghai 2013	Trois femmes habillées en majorettes dans la chambre de Max.
56	Darty rayon bouilloires 2013	Thierry et Aurore : « On y va ? »
57	Chanson <i>Bubbles</i>	Duo Thierry et Aurore.
58	Message téléphonique d'Hélène	Les lettres trouvées chez Annie : Hélène propose de les lire ensemble.
59	Chez Hélène 2013	Lecture des lettres.
60	Shanghai 2013	Max et Chris en visioconférence : le mail d'Hélène.
61	Cabinet d'analyste 2013	Aurore parle du concert qu'elle donne le soir même.
62	Shanghai 2013	Max et Hélène regardent un film en super 8.
63	Concert Aurore	Aurore chante <i>Aux marches du palais</i> .

INTERPRÉTER LES ÉLÉMENTS DE SENS

→ Quelle est la scène la plus marquante du spectacle et pourquoi ?

On peut vraiment hésiter face à cette question : la scène où Aurore perd sa voix au début du spectacle est forte, de même que celle où Hélène est désemparée face à son bébé qui pleure. On peut penser aussi à la scène, étrange, de l'anniversaire d'Hélène, lorsqu'Annie porte un masque, et à l'histoire des trois couverts disposés, par erreur, sur la table ; la scène où Hélène et Aurore lisent, ensemble, les lettres d'Annie est aussi très touchante. Mais c'est peut-être celle du cauchemar d'Aurore qui est la plus marquante, et qui se résout dans un flot

de sang : le point commun de tous ces éléments reste qu'à chaque fois quelque chose se dit obscurément et comme au-delà des mots, dans quelque chose qui reste rebelle à la parole, mais en rapport avec elle. Ce sont aussi les scènes dans lesquelles le public est le plus nettement renvoyé à sa propre subjectivité et placé devant la nécessité impérieuse d'interpréter ce qui lui est donné à voir.



Cuisine d'Annie, 1966 © THIERRY GROSBOIS

Les thèmes et lieux de la pièce

→ En partant des souvenirs de la représentation et des tableaux du déroulé par scène, demander aux élèves de lister les thèmes présents dans la pièce et de proposer des interprétations. On pourra choisir d'exploiter l'un des thèmes ci-après, sachant qu'ils se répètent.

L'absence

→ La thématique de l'absence court dans tout le spectacle; quels en sont les supports?

Il y a d'abord, bien sûr, l'absence de Louis qui organise le début du spectacle, tout comme l'absence de la voix d'Aurore, privée de sa capacité à chanter. L'absence de son mari, pour Annie, et d'un père, pour Hélène, aussi, avec l'homme peint sur le mur de la cuisine. On peut penser également à l'absence de relation satisfaisante avec l'autre, dans un contexte affectif: Max en est un bel exemple, confronté à Shanghai à des étrangères, à des aventures ou à des prestations tarifées mais Aurore, elle-même, ne parvient pas à construire une relation satisfaisante, comme elle l'avoue à sa mère au restaurant. Au fond, ce qui pèse sur toutes ces histoires comme une fatalité, c'est l'absence de prise en charge du passé et la dissolution des liens qui permettent de mener une existence cohérente.

À l'inverse, le personnage de Thierry contrebalance la dynamique précédente: il est à la fois un conteur, un chanteur et celui dont Aurore s'éprend; tout comme le psy, il est présent

à heures fixes et facile à trouver: il nous est présenté comme un être sensible, capable de prendre des risques (il abandonne son travail) pour écouter le désir qu'on lui témoigne.

La condition féminine

→ Le spectacle propose, en filigrane, une réflexion sur la condition féminine et son évolution; repérer les éléments qui racontent cette histoire.

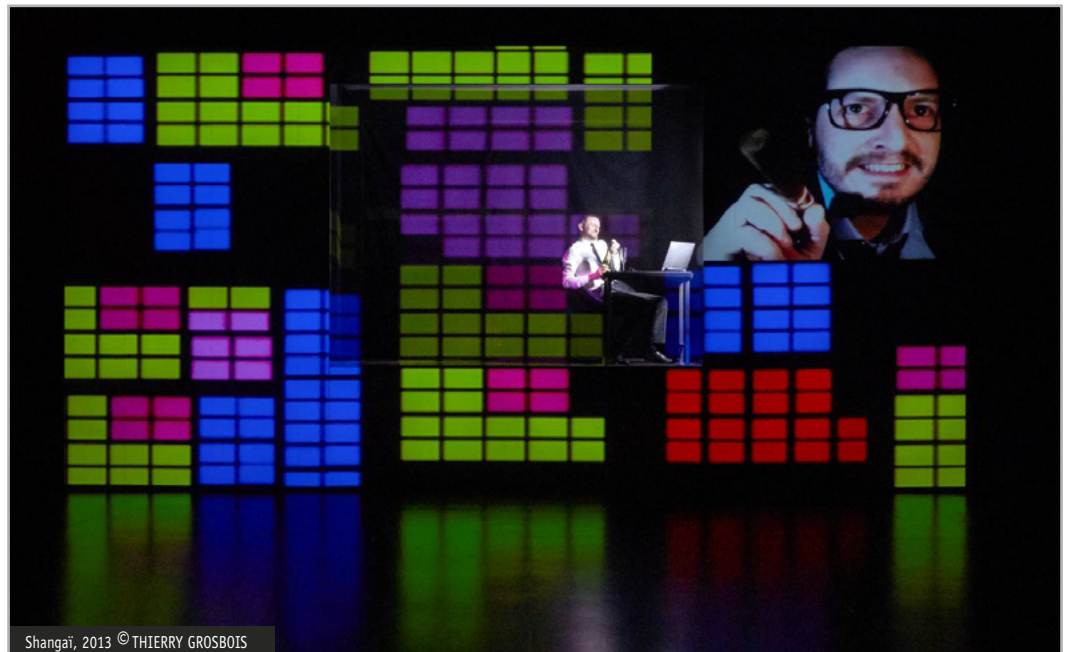
Dans le spectacle, Annie, Hélène et Aurore, les trois figures féminines principales, sont confrontées à des problèmes connexes qui témoignent toutefois d'une évolution. Annie, issue d'un milieu populaire, apparemment immigrée espagnole et qui n'a pas fait d'études, est abandonnée par son mari et manque d'être dépossédée de tout lorsqu'il décide de revendre l'appartement commun; elle est sauvée de justesse par un changement de loi sur les régimes matrimoniaux. Hélène quant à elle, poursuit, des études supérieures et soutient sa thèse à HEC: elle se marie et ce qui nous est donné à voir de son intérieur correspond vraisemblablement à une vie de cadre. Elle finit par divorcer et mène sa vie comme elle le peut, en traversant des épisodes de dépression. On sait relativement peu de choses d'Aurore, sinon qu'elle est chanteuse: le dialogue avec sa mère au restaurant nous apprend qu'elle n'a pas de travail, arrive en fin de droits, et que sa vie affective est pauvre. En somme, et pour résumer: une première génération traverse avec

courage les difficultés de la vie, en encourageant ses enfants à faire des études pour gravir l'échelle sociale et finit par acquérir quelques droits; la deuxième a socialement progressé, a réussi à s'affirmer, mais est traversée par un malaise profond; la troisième est confrontée à la précarité et à un manque de repères convainquants et porte, sans trop le savoir, le poids des histoires passées.

→ **La chambre à Shanghai est un lieu étrange: en quoi est-elle particulièrement symbolique?**

Comme nous l'apprend Max, à la fin de la pièce, Shanghai signifie «sur l'eau»: la chambre à Shanghai est une chambre d'hôtel que Max

occupe depuis trois ans déjà. C'est un lieu hors de tout, un lieu qui devrait accueillir un hôte de passage, le lieu de ce qui est provisoire, comme les histoires d'un soir ou les moments passés avec les prostituées. Mais, ici, le provisoire dure et la réaction de Max face à la femme de chambre montre qu'il s'est malgré tout approprié ce lieu. Les objets qui y sont visibles sont réduits au minimum: un lit, le bureau et l'ordinateur, mais surtout le projecteur avec les images de son enfance. C'est un peu comme si Max attendait depuis le début la visite d'Hélène, sa demi-sœur, dans ce lieu neutre et sur la mer, pour retrouver ce qui manque: l'histoire du père, l'insertion dans une lignée, dans une fratrie.



Shangai, 2013 © THIERRY GROSBOIS

→ **Quel rôle jouent les scènes qui nous présentent Aurore chez son psy? En quoi ces échanges apparaissent-ils comme centraux?**

Significativement, les séances chez le psy se déroulent au milieu de la scène, dans cet espace central du plateau qui relie les lieux et les époques: non pas espace neutre, mais ouvert, dans lequel les choses peuvent s'organiser pour prendre un sens. La première scène (les boules) nous révèle que les symptômes ont un sens et les suivantes montrent le parcours d'Aurore, partant de constats factuels (elle ne peut plus chanter) jusqu'à la prise de conscience progressive du lien qui existe entre la perte de sa voix et la mort de sa grand-mère, qui a précédé le concert. La suite nous montre l'avancée de sa réflexion concernant le lien qui l'unit à sa mère et ses préoccupations relativement à l'état de cette dernière, mais aussi l'éveil de son désir, jusqu'à la dernière séance, consacrée non plus

à l'examen du passé mais à la description du rituel qui précédera le concert à venir: Aurore est à nouveau tournée vers le futur, engagée dans un projet, suffisamment confiante aussi pour s'engager dans une relation avec Thierry.

→ **Pourquoi les scènes qui ont lieu dans le magasin d'électroménager sont-elles importantes? Quel décalage peut-on y repérer?**

Le magasin d'électroménager (Darty) est le lieu de la vente (comme le rappelle la séance avec le manager): c'est un lieu trivial, brutal et, en soi, dépourvu de poésie. En somme, c'est le réel, le monde contemporain, celui de la globalisation, ce que nous rappellent encore les bouilloires (celles que Max a fait venir de Chine?). C'est paradoxalement dans ce contexte qu'a lieu une vraie rencontre, fruit du hasard, et que naît une attirance réciproque entre Thierry et Aurore, à partir de quelques mots échangés, au départ

d'une grande banalité. Il est drôle de constater à quel point les deux personnages apparaissent maladroits et gênés: on a le sentiment de retrouver, en deçà de la carapace sociale, des enfants qui s'approchent timidement, jusqu'à

faire éclater le cadre (Thierry se débarrassant de sa veste de vendeur en même temps que de sa fonction) pour s'élancer avec confiance vers une aventure, dans un geste là aussi enfantin et plein de vie.

Un thème moins apparent : la communication



Hélène et Annie, 1966 © THIERRY GROSBOIS

→ **Demander aux élèves de repérer en filigrane, et si possible d'interpréter, les éléments de la pièce liés à la question de la communication et de la transmission. Leur demander de repérer les messages évidents. Comment les choses communiquent-elles de manière plus cachée? Que penser des messages en langue étrangère?**

On peut distinguer, grossièrement, trois domaines dans lesquels la question de la communication se pose de manière cruciale.

D'abord, dans un contexte où le message apparaît clairement, avec ses effets: Annie attendant en compagnie de sa fille Hélène l'appel téléphonique du mari qui tarde à rentrer (il est peut-être significatif que l'on n'entende pas les paroles de l'homme, rapportées à Annie par sa fille); le message d'Hélène à sa fille, sur le répondeur (on s'adresse encore à une absente); les lettres adressées par Annie à l'absent, par-delà le temps, et qu'Hélène et Aurore lisent ensemble (et là, on peut s'interroger sur le destinataire du message: le mari ou les enfants?); le courrier électronique d'Hélène à Max, qui le confronte à un passé et à une famille dont il ignorait tout. N'oublions pas, aussi, les scènes

importantes où la communication achoppe: Aurore perdant sa voix sur scène; Aurore toujours aphone dans le cabinet médical (l'examen des cordes vocales); Hélène et Aurore dans un café, où Aurore finit par partir fâchée, sa mère ne comprenant pas les difficultés qu'elle rencontre (visiblement, cet épisode hâte l'entrée d'Hélène en dépression, faisant peut-être de ce départ comme un écho de l'abandon par son père). On peut penser aussi à la chanson d'Aurore, dans la scène finale du concert: ayant retrouvé sa voix, elle peut à nouveau communiquer avec son public, commençant son tour de chant par une réinterprétation très libre d'une chanson de son enfance (*Aux marches du palais...*), qui rétablit la continuité avec son histoire personnelle.

Ensuite, il y a une forme de communication plus voilée: le prénom de Max, qui passe d'une histoire familiale à une autre; la mort de Louis, d'un cancer de la gorge et l'aphonie d'Aurore; les pensées d'Aurore chez son psy, qui nous donnent accès (de manière assez comique d'ailleurs) à ses trajets de pensée et à ses préoccupations intimes via la voix off; les trente-neuf lettres d'Annie font pendant aux lettres d'adieu

d'Hélène, rédigées avant ses fugues de quelques jours; les scènes du magasin, où le petit électroménager devient à la fois un support autour duquel communiquer, occasion pour Aurore et Thierry d'entrer en relation, et un contenu de communication (on passe progressivement des pré-occupations individuelles de la chanteuse – l'humidificateur d'air – à une rêverie autour d'un quotidien possible – le toasteur et les tartines que l'on pourrait partager).

Enfin, la communication elle-même est donnée à voir à travers l'utilisation des langues et des codes: Annie qui dit quelques phrases en espagnol à sa fille; Max et son interlocuteur chinois en visioconférence; Max encore, racontant son histoire en français à une prostituée incapable

de le comprendre; les chansons d'Aurore en anglais, au début de la pièce, puis en duo avec Thierry (*Bubbles*); Hélène, communiquant en morse avec sa voisine d'hôpital... Dans toutes ces situations, ce qui est important, c'est que « ça parle » et que, même sans comprendre clairement les messages (la plupart d'entre eux ne sont pas traduits pour le public), on sait qu'ils ont un sens et qu'obscurément, on n'a peut-être pas besoin de le comprendre pour qu'il ait ses effets. Sans vouloir expressément rapporter tout cela à la dynamique de l'inconscient lui-même, on peut insister sur la nécessité vitale qu'il y a, pour les personnages, à exprimer, à dire leur histoire, à communiquer avec les autres à partir de ce qu'ils sont et de ce qu'ils savent.

La scénographie : des espaces et des temps juxtaposés

→ **Comparer les souvenirs de la disposition de la scène et des décors durant le spectacle avec les décors prévisionnels (voir les documents en annexe).**

a. Qu'est-ce qui a été modifié ?

On voit, à la fois dans le déroulé par scène définitif et sur le plateau, que la chambre d'Hélène enfant a disparu: il est plus intéressant de voir Hélène en compagnie d'Annie s'affronter aux difficultés du quotidien sans Louis, et la cuisine joue parfaitement ce rôle; de même, la chambre à Shanghai semble un peu plus lointaine, en fond de scène, un peu plus haute aussi et les côtés sont beaucoup plus larges que sur les esquisses initiales: elle a un aspect de fond de scène lorsqu'il ne s'y déroule rien. Le lit de la chambre d'Hélène semble légèrement plus proche du public et l'espace central a été débarrassé de la table et des chaises, qui n'apparaissent que dans la scène du restaurant où Hélène et Aurore se retrouvent. L'ensemble a donc été repensé pour que l'espace au centre de la scène reste ouvert: c'est celui où se relie et communiquent les différents temps et lieux dans la première partie de la pièce.

b. Quels éléments sont mobiles et pourquoi ?

On s'aperçoit que l'essentiel de la partie mobile des décors est situé côté jardin: le même lieu est occupé ponctuellement par la cuisine d'Annie, les rayonnages du magasin d'électroménager et l'hôpital psychiatrique: cela facilite les changements de décor, aux moments où il n'y a pas d'éclairage sur cette partie de la scène, tandis que l'attention du public est concentrée sur le reste de l'action. Le dispositif qui figure le

cabinet de psychanalyse est lui aussi mobile et réduit à la présence des deux chaises au milieu de la scène: ces éléments sont faciles à installer et contribuent à une attention soutenue pour les paroles échangées, qu'un décor plus chargé parasiterait; enfin, à la fin de la pièce, la batterie est déplacée côté cour pour arriver vers une position plus centrale, quoique légèrement décentrée, et la scène de théâtre se transforme en scène de concert, avec une disposition classique (la batterie au milieu ou légèrement sur un côté): il est nécessaire que cet élément reste mobile pour ne pas dévoiler trop vite la scène finale, mais aussi sans doute pour faciliter la circulation des acteurs.

c. Qu'est-ce qu'on ne percevait pas ?

Comme on le disait déjà, c'est la chambre en fond de scène qui suscite le plus de surprises: à la lumière des esquisses, on pouvait imaginer une sorte de cage, aux côtés éventuellement vitrés. En fait, on découvre une boîte, d'apparence plus massive, avec des côtés larges et un écran translucide à travers lequel apparaissent les acteurs. Le plus souvent, c'est la chambre à Shanghai, mais elle est aussi bien le lieu où apparaît Thierry en sirène et où Aurore chante tandis qu'Hélène enfant se balance. Toute la face avant de la boîte constitue aussi un écran pour la projection d'images, dans un jeu que les croquis ne laissaient évidemment pas présager: c'est l'occasion de belles trouvailles visuelles, puisque sur ce support apparaissent aussi bien des images de l'ordinateur de Max que la projection d'images marines ou les films de vacances en super 8. Dans ce dernier exemple, l'effet est particulièrement frappant, puisque le spectateur

voit le film que sont censés contempler les protagonistes, tout en continuant à les voir au centre de la projection grâce au jeu des transparences : l'image est belle ; elle semble naturelle alors qu'elle est impossible.

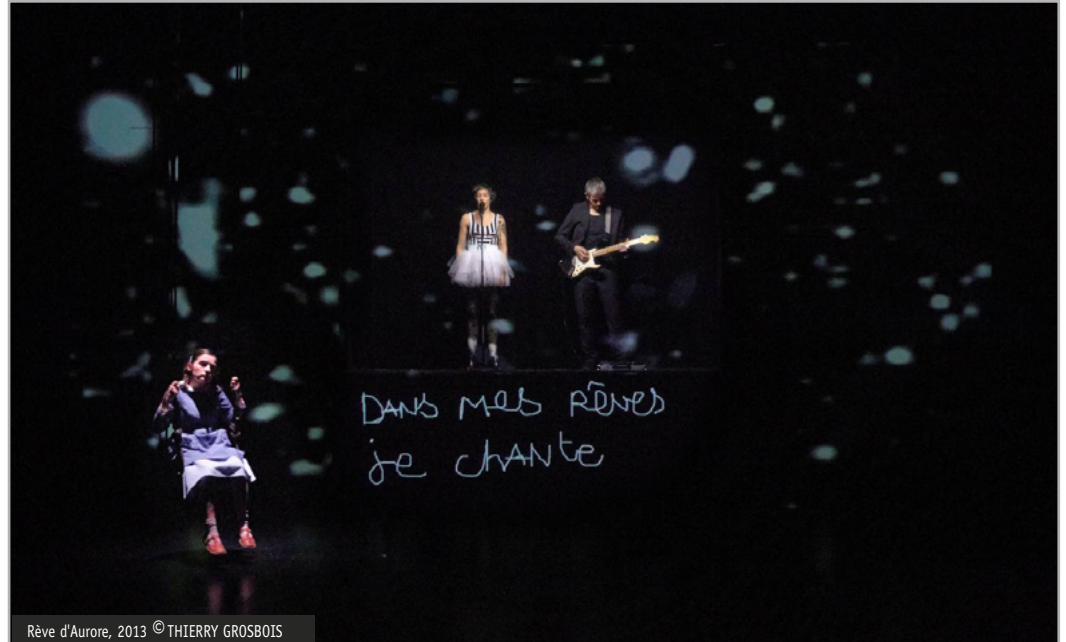
→ **Faire prendre conscience de l'espace du plateau.**

a. Quel est le rôle des lumières ?

De manière pratique, les décors permettent de faire coexister sur le plateau les différents temps et lieux ; les lumières quant à elles assurent le découpage de ces lieux en fonction de l'action et leur valorisation : l'attention des spectateurs est guidée par le jeu d'éclairage, qui tantôt désigne tel lieu et tel endroit du plateau (la chambre d'Hélène par exemple) ou envoie son regard vers la cuisine d'Annie. Il faut pourtant réaliser que, en dehors des quelques éléments mobiles, tout est présent sur la scène en même temps venant renforcer l'idée de correspondance ou de communication entre les histoires de ces trois générations de femmes. L'utilisation du noir assure, de même, des transitions entre les scènes et favorise le déplacement discret des éléments mobiles.

b. Quel est l'intérêt des scènes musicales ?

Les scènes musicales, jouées en direct, ont le mérite de placer le spectateur face à une émotion, elle aussi directe. On se demande un instant, avec une légère angoisse, si la scène d'Aurore perdant sa voix est jouée ; de même, la scène finale pourrait très bien constituer le début d'un concert, dont la pièce n'aurait été qu'une sorte de prologue : ici, ce sont la tension et l'attente qui dominent, mais aussi le soulagement face à la voix retrouvée. Lorsqu'Aurore chante l'impossibilité de chanter (la projection nous dit « dans mes rêves, je chante »), c'est une sorte de mélancolie qui nous est suggérée ; lorsque Thierry, allongé et costumé en sirène, reprend une chanson de dessin animé, l'effet est franchement comique. De même, le duo *Bubbles* de Thierry et Aurore est plein de douceur et constitue bien l'équivalent d'une scène d'amour, ou du moins d'une déclaration réciproque. Les musiques, et leur coloration pop, renvoient chacun à son quotidien et à ce qui accompagne souvent ses propres histoires sentimentales : un petit air ou une rengaine capables de nous ramener en un instant des années en arrière.



Rêve d'Aurore, 2013 © THIERRY GROSBOIS

c. Quelle importance ont les musiques de transition ?

Les musiques de transition sont jouées en direct, à la guitare électrique, par Vincent Hulot. Elles accompagnent souvent le noir en assurant la fluidité entre les scènes, ce qui n'est pas très éloigné de l'effet que l'on cherche à obtenir au cinéma ; elles rappellent aussi que la musique constitue pour Aurore la continuité de son propre parcours.

d. Quelle importance revêt la scène finale ?

Dans la scène finale, le plateau nous montre une scène de concert, Aurore au centre, devant un micro sur pied, une guitare électrique en bandoulière, chantant *Aux marches du palais* ; derrière elle, Vincent Hulot, à la guitare électrique, équipé d'un pédalier d'effets et Camille Garcia à la batterie. La scène sert de résolution à l'ensemble du spectacle : Aurore a retrouvé sa voix et chante ; elle reprend, mais de manière

active, c'est-à-dire dans une interprétation personnelle, la chanson qui lui a été chantée enfant; enfin, son costume peut se lire de manière symbolique: le débardeur rappelle sa tenue androgyne durant tout le reste du spectacle, alors que le tutu, fondamentalement

féminin, laisse apparaître qu'elle a des jambes (et non pas des nageoires). L'espace du concert constitue aussi un lieu dans lequel l'intime peut venir s'exprimer de manière publique, sans impudeur, grâce à la médiation de l'art.



Concert d'Aurore, 2013 ©THIERRY GROSBOIS

REVENIR SUR L'ÉCRITURE DE PLATEAU

→ Demander aux élèves d'effectuer quelques recherches sur l'écriture de plateau.

À quels questionnements cette pratique répond-elle? Quelle est l'origine de cette expression? Que nous apprennent le parcours de Joël Pommerat, de Pippo Delbono et de Bob Wilson sur les différentes modalités de l'écriture de plateau? Quels sont les effets de ces manières de concevoir la représentation? Quels rapprochements (mais quelles différences aussi) peut-on voir avec le travail de Pauline Bureau?

Le xx^e siècle a été l'occasion pour le théâtre de se questionner sur ses propres pratiques, ses attentes et ses objectifs. Déjà, la réflexion d'Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* mettait en évidence, en 1938, la nécessité de repenser le rapport à la scène et ce qu'on pouvait en attendre; réagissant à un théâtre devenu académique, bavard et psychologisant, Artaud se faisait le porte-parole d'un *Théâtre de la cruauté*, où la cruauté n'était qu'un moyen pour redonner à la représentation une dimension incantatoire, magique, pour insuffler aux mots un sens plus fort et faire du spectacle une expérience de tous les sens. Selon lui, le théâtre devait à nouveau bousculer le spectateur, lui faire ressentir fortement le rapport, si évident pour lui dans le théâtre antique ou balinais, entre

la représentation et le sacré. À cet effet, Artaud insistait sur l'apport essentiel du metteur en scène, auquel il donnait la prééminence sur un éventuel texte préexistant.

Le geste était provocateur et le programme exigeant; mal compris à l'époque, il a pourtant trouvé une oreille attentive dans les générations suivantes. On voit éclore à partir des années soixante-dix des remises en cause radicales si ce n'est du théâtre lui-même, du moins du rapport existant entre le texte et la mise en scène, cette fois dans un réel débat collectif: doit-on continuer à sacraliser le texte? Faut-il encore jouer les pièces du répertoire classique? Si oui, quelles interprétations en sont possibles et jusqu'où aller? Au fond, le rôle du metteur en scène n'est-il que d'adapter à la scène, avec scrupule et fidélité, le texte écrit par un autre ou a-t-il une fonction plus évidemment créatrice? Et l'acteur, n'est-il qu'un porte-voix? D'ailleurs, faut-il nécessairement supposer l'antériorité d'un texte? À ces questions vertigineuses, et surtout à la dernière, vont répondre une nouvelle écriture de la scène, avec des modalités diverses, et l'émergence de personnages aux fonctions multiples: les *écrivains de plateau*.

Cette expression apparaît sous la plume de Bruno Tackels, qui a donné ce titre à une série

de monographies (depuis 2005, six titres ont paru, consacrés aux Castellucci, à François Tanguy et au Théâtre du radeau, à Anatoli Vassiliev, à Rodrigo Garcia, à Pippo Delbono et enfin à Ariane Mnouchkine et au Théâtre du soleil), chacune consacrée à un de ces artistes dont il devient difficile de cerner s'il est essentiellement auteur ou metteur en scène, sachant qu'il est parfois aussi acteur, décorateur, vidéaste ou musicien; en fait, il ne s'agit pas de brouiller les catégories, mais de montrer que le geste théâtral doit être pensé autrement. Cette évolution des pratiques et ce questionnement ne sont d'ailleurs pas propres au théâtre, mais communs à l'art contemporain dans son ensemble : on peut faire un parallèle intéressant, dans le domaine de la musique, entre l'évolution du théâtre et le parcours de John Cage qui, après une formation classique, se lance dans la composition d'œuvres toujours plus exigeantes (leur notation finit par devenir essentiellement graphique et suggestive), œuvres qui redéfinissent profondément le rapport entre musique et danse (voir, par exemple, son travail avec le danseur Merce Cunningham) et font intervenir méthodiquement des procédures aléatoires pour faire de chaque spectacle un moment unique. De la même manière, la pratique du *happening*, initiée par Alan Kaprow dans la sphère des arts plastiques, fait intervenir aussi bien la musique et la danse que la poésie pour créer un spectacle total: la frontière devient donc bien mince entre les différents arts et on peut se demander jusqu'à quel point ces gestes ne peuvent pas être considérés comme proprement théâtraux.

Quoi qu'il en soit de tels rapprochements, on peut revenir sur quelques figures particulièrement significatives de l'écriture de plateau, qui chacune donne à voir une démarche et un univers singuliers: Joël Pommerat, Pippo Delbono et Bob Wilson.

Joël Pommerat, né en 1963, est un autodidacte qui se destine initialement à une carrière de comédien. Il apprend le métier en jouant dans de nombreuses compagnies théâtrales, avant d'y renoncer définitivement à l'âge de vingt-trois ans pour se consacrer à l'écriture. Il se définit lui-même essentiellement comme un «écrivain de spectacle»: c'est dire son refus de la dichotomie entre auteur et metteur en scène et son implication dans la création de formes nouvelles. À cet effet, il fonde en 1990 la compagnie Louis-Brouillard avec laquelle il crée la même année sa première mise en scène, *Le Chemin de Dakar*. Plus encore que le spectacle lui-même, c'est la constitution autour de lui d'une équipe d'acteurs qui s'avère décisive: il faut ici comprendre que le processus d'écriture de plateau suppose un travail suivi, et si possible avec des

personnes que l'on connaît, qui sont prêtes à s'impliquer dans un travail très exigeant (puisque la pièce se construit au fur et à mesure des répétitions) et dont les expériences scéniques lors des pièces déjà jouées préparent souvent la création des suivantes.

Pour Pommerat, être à la fois auteur et metteur en scène permet de développer des projets esthétiques vraiment personnels et d'assumer pleinement la responsabilité de ce travail, en «écrivant le sens» et pas seulement les mots; il donne, en outre, l'opportunité de se concentrer sur des thématiques souvent marquées par une réflexion dans laquelle se mêlent un questionnement existentiel et des thématiques sociales, politiques et économiques: ainsi, entre 2004 et 2006, la trilogie constituée par *Au monde*, *D'une seule main* et *Les Marchands* interroge-t-elle le rapport contemporain au travail et à l'argent. C'est aussi une occasion de faire appel à des sources d'inspiration multiples: des textes théâtraux et des contes sont convoqués pour permettre une écriture sous la forme du palimpseste, comme le dit Pommerat lui-même. Un palimpseste, c'est, matériellement, un manuscrit que l'on a gratté pour écrire sur lui un nouveau texte, sachant que l'ancien transparaît encore sous le nouveau; ici, la pratique correspond à la production d'un texte qui se fait l'écho, parfois lointain, d'une œuvre souvent bien connue. On retrouve ainsi sous *Ma chambre froide* le texte de *La Bonne Âme de Setchouan* de Brecht; *Au monde* s'inspire des *Trois sœurs* de Tchekhov; *Le Petit Chaperon rouge*, *Pinocchio* et *Cendrillon* reprennent le propos des contes éponymes pour en donner une lecture très personnelle. Le processus d'écriture débute par un travail solitaire qui dure souvent plusieurs mois et se solde par la production de notes et d'idées, comprenant souvent déjà des éléments de décor et de scénographie, qui vont fournir un matériau pour la recherche sur le plateau.

Le travail avec l'équipe artistique débute alors: sur un plateau épuré sont disposés quelques éléments de mise en scène dès le début des répétitions; les acteurs sont placés au centre du dispositif, sachant que, dans le processus d'écriture, l'auteur s'est laissé inspirer par ceux avec lesquels il sait, d'emblée, qu'il va travailler. Néanmoins, Pommerat se montre très directif et cherche à réaliser les images et les ambiances auxquelles il a pensé, en utilisant très rapidement l'image, le son, ainsi que la lumière qui permet de délimiter l'espace. Le travail des comédiens est complexe et exigeant; ils sont obligés de prendre de la distance avec leur savoir-faire professionnel: pour leur permettre d'«être avec les mots», ils sont équipés de micros HF, qui les obligent à parler normalement plutôt que de jouer en poussant leur voix;

l'intention n'est cependant pas de revenir à une parole quotidienne et triviale, mais de favoriser une impression dans laquelle voisinent proximité et étrangeté, suscitant une sensation de non-jeu. De même, l'apprentissage du texte se fait en plusieurs strates: les nouveaux textes doivent être mémorisés (puisque l'œuvre évolue en se faisant au plateau) tout en gardant à l'esprit le texte plus ancien, ce qui contribue à épaissir et charger le personnage de tout ce texte non-dit. Le travail sur la scénographie et la réflexion sur la disposition de la scène favorisent en outre l'invention d'un rapport spécifique avec le public avec, par exemple, les dispositifs circulaires de *Cercles/Fictions* ou de *Ma chambre froide*, qui obligent encore l'acteur à rompre avec ses habitudes.

Le travail aboutit à des spectacles dans lesquels on reconnaît presque inmanquablement un style et une intention personnels, qui placent le spectateur au centre du processus: «[...] la révélation est intérieure, et c'est le spectateur qui est le lieu de la révélation. Mon travail, c'est de montrer des secrets en tant qu'ils restent cachés, pas de les dévoiler.» (*Dialogue avec Claudine Galea*, 2005). À cet effet sont mobilisés toutes les ressources de l'image (fixe ou en mouvement), le jeu des acteurs dont la gestuelle est souvent dépouillée mais dont la présence (au sens fort) est d'autant plus indispensable, leurs jeux d'apparition et disparition, toujours au service du sens, enfin la pénombre des éclairages et l'importance du son. Le spectateur est donc placé face à un ensemble suggestif, riche en images et en impressions, dans lequel il oscille entre rêve et réalité, en tout cas toujours dans une sensation d'étrangeté. De même, comme le laissait entendre la citation précédente, le sens n'est jamais clairement révélé, renvoyant chacun à ses propres capacités à le faire naître, à l'occasion de la représentation. Le spectacle n'est d'ailleurs jamais figé, Joël Pommerat assistant à la plupart des représentations pour reprendre par la suite, avec son équipe, ce qui s'est joué, en proposant des remarques et des corrections: malgré la précision du travail de préparation et son caractère fortement construit, chaque spectacle reste donc un événement unique.

Pippo Delbono, metteur en scène, acteur et cinéaste italien, propose, lui aussi, un travail relevant de l'écriture de plateau mais qui fait appel à d'autres moyens et génère une atmosphère différente. Né à Varazze en 1959, il poursuit des études à l'école de théâtre de Savone où il rencontre Pepe Robledo, un acteur argentin avec lequel il va continuer à travailler sur le long terme. Au début des années quatre-vingt, ils s'installent au Danemark et travaillent avec *l'Odin Theatret*, notamment sur la question des gestes et du corps; en 1987, une rencontre avec Pina Bausch leur

donne l'occasion de participer à son spectacle *Ahnen*: cette confrontation avec la danse contemporaine est bien dans la veine des préoccupations relatives au corps et à tout ce qu'il est possible de lui faire signifier, grâce au travail et à la rigueur, et s'avère une étape décisive. Désormais, pour Pippo Delbono, il sera difficile de dissocier théâtre et danse; à la fin des années quatre-vingt, il fonde sa compagnie et présente en 1990 *Il Muro* avec des danseurs de Pina Bausch. Divers spectacles s'échelonnent ainsi, mêlant théâtre, danse et musique jusqu'en 1997, où est créé à Naples *Barboni*, un spectacle qui met en scène un grand nombre de personnes *a priori* extérieures à l'univers théâtral: des artistes de rue, des musiciens de rock, des internés de l'hôpital psychiatrique d'Aversa, tout proche.

C'est là la deuxième expérience décisive et, celle-là, réellement fondatrice d'une esthétique et d'une manière de travailler: la rencontre avec la folie et la découverte de Bobo, un malade sourd et muet, interné depuis près de quarante ans, qui va devenir son acteur fétiche. Pippo Delbono consacre d'ailleurs à cet événement un documentaire, *Grido* (2006), dans lequel il explique l'évidence qu'il y a pour lui à travailler avec des personnes pour lesquelles l'art participe d'une expérience essentielle à l'expression voire à la survie, expliquant qu'il ne fait pas de différence entre acteurs professionnels et non-professionnels: seules comptent pour lui la précision et la rigueur de la démarche. C'est dans la présence de Bobo que Pippo Delbono trouve quelque chose d'unique: toutes ses recherches pour trouver le mouvement juste, le rythme et l'expressivité (notamment en étudiant le théâtre oriental) se trouvent condensées dans la figure de Bobo, qui, spontanément, impose à la scène la qualité de sa manière d'être au monde: c'est à travers des gestes humbles mais profondément habités que sont données à voir la condition humaine et la présence corporelle.

Les spectacles de **Pippo Delbono** ouvrent donc l'accès à des personnes au départ étrangères aux domaines de la musique et de la danse, notamment des handicapés; Delbono accueille ainsi dans sa compagnie Nelson Lariccia, un ancien clochard qu'il a rencontré par hasard ou Gian Luca Ballare, un jeune trisomique au sourire si particulier. Il faut toutefois ne pas se méprendre: nulle intention voyeuriste ici et aucun apitoiement; pas d'intention non plus, pleine de bons sentiments, de sensibiliser le public à la question du handicap; ce qui compte, au contraire, c'est la puissance d'évocation des corps, leurs blessures et leurs fragilités comme éléments participant au sens.

Le travail s'effectue autour de thématiques qui, souvent, ne sont pas étrangères aux préoccupations cinématographiques mais aussi existen-

tielles, de l'auteur, avec le motif récurrent de la méditation sur la mort et sur le tragique de l'existence. Évidemment, les questions sociales et l'engagement politique sont en rapport avec ces motifs: *La Menzogna*, par exemple, revient sur les mensonges qui ont entouré l'incendie de l'usine Thyssen-Krupp de Turin en 2007; *Silenzio* rappelle le tremblement de terre qui a dévasté la cité de Gibellina en 1968 et *La Rabbia* (la rage) est un hommage poétique à Pier Paolo Pasolini. S'il y a bien de la rage, c'est surtout une impression de folie, d'exubérance et un imaginaire riche, fortement incarné, qui sont donnés à voir sur scène, dans des séquences qui mêlent poésies récitées, bribes de texte, images projetées et musiques puisées – par exemple pour *Silenzio* – aussi bien dans le répertoire classique que dans le rock, la pop ou les tubes italiens des années 1970. Le but est de mettre le spectateur face à une expérience extraordinaire, celle de la transcendance et du mystère, en s'adressant directement à son corps et en y réveillant des réponses cachées, échos de la présence scénique du corps des acteurs.

Pour parvenir à un tel résultat, Pippo Delbono exclut cependant toute improvisation. Si chaque spectacle reste un événement unique, chacun doit savoir ce qu'il fait et quand il doit agir: il est donc nécessaire d'effectuer un travail rigoureux de répétition, fondé sur le *training* et inspiré des arts martiaux pour trouver le geste juste, les changements de rythme, les arrêts, les moments forts, et parvenir à suggérer la tension même dans l'immobilité. De ces répétitions naissent des séquences qui seront travaillées encore et encore, jusqu'à obtenir la présence souhaitée par le metteur en scène et assemblées dans une composition d'ensemble.

Le parcours de **Bob Wilson** est peut-être encore plus atypique. Robert Wilson est né en 1941 à Waco, au Texas; ce metteur en scène et plasticien étudie d'abord la peinture et l'architecture d'intérieur avant de monter des spectacles à New York. Son premier grand succès international remonte cependant à 1971, avec *Le Regard du sourd*, accueilli avec enthousiasme au festival de Nancy. Par contraste avec Pippo Delbono, et *a fortiori* avec Joël Pommerat, Bob Wilson met également en scène des pièces écrites par d'autres et des opéras; mais force est de constater qu'il donne à la mise en scène une dimension rarement atteinte avant lui et propose une lecture des œuvres éminemment personnelle. Au fond, il y a chez lui ce qu'on pourrait nommer une reprise du texte et une écriture de la mise en scène, si dense qu'elle oblige à reconsidérer l'œuvre de départ comme une nouvelle création.

Il faut d'abord comprendre que la conception de Bob Wilson est celle d'un « théâtre formel », selon

sa propre expression: c'est dire que le travail qu'il propose est d'une très grande rigueur et que chacun des éléments mobilisés va s'intégrer dans le tout de l'œuvre, un tout dans lequel chaque détail importe. Le spectacle est donc entièrement centré sur sa réception par le spectateur et a pour but de produire une très forte expérience visuelle et sensorielle. La composition de l'ensemble a la même rigueur qu'une partition musicale; les gestes des acteurs sont travaillés et définis à la seconde près; les lumières, très importantes dans chacune de ses pièces, structurent l'espace en faisceaux géométriques et permettent un jeu sur la profondeur ou des effets de silhouettes, particulièrement suggestifs et poétiques; les objets, souvent créés par Wilson lui-même (tout comme les décors), sont en nombre restreint et acquièrent autant de signification que la présence des acteurs; le jeu des acteurs est intégré à l'ensemble, ainsi que les textes dits, qui valent autant par leur sens que comme matériau sonore; la musique fait appel aussi bien au répertoire classique qu'au rock ou à la chanson (avec, par exemple Lou Reed dans *Time Rocker*, Tom Waits dans *The Black Rider*, CocoRosie et le Berliner Ensemble dans *Peter Pan*). Pour parvenir à un résultat à partir de ces éléments, Bob Wilson travaille par séquences, souvent minimalistes, qui sont ordonnées et juxtaposées pour suggérer plutôt que pour construire ou imposer un sens: c'est au public d'effectuer cette démarche d'interprétation, et non au metteur en scène de révéler le sens.

L'effet d'une telle démarche de travail est paradoxalement peu dicible: beaucoup de spectateurs s'accordent à dire qu'ils ont assisté à une expérience inoubliable et poétique, possédant une logique propre malgré l'apparence insaisissable: comme un rêve, une vision, une image intérieure, serait-on tenté de dire. De fait, ce sont les mots d'expérience et de poésie qui s'imposent: expérience d'abord, puisque dès *Le Regard du sourd*, Wilson proposait une pièce à la durée inhabituelle – pas moins de sept heures; gageure reprise dans *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* en 1972, avec une représentation de sept jours; poésie enfin, puisque, en choisissant de traiter les différentes composantes de l'œuvre comme autant d'éléments tous aussi signifiants les uns que les autres, c'est un effet d'ensemble qui s'impose, un rapport particulier qui, même porté par les mots, est appelé à rester au-delà des mots.

Par comparaison avec ce qu'on a tenté de montrer, le travail de Pauline Bureau s'avère singulier. *Sirènes* relève bien d'une écriture de plateau: le texte de la pièce est le résultat des lectures et de la réflexion menées en amont avec les comédiens et toute l'équipe; les répétitions ont été l'occasion de tester des situations de jeu, des costumes et

des accessoires, de s'interroger sur l'ordre des scènes, de travailler les passages musicaux, de délimiter, à l'aide des lumières et des décors, des espaces sur la scène pour parvenir au résultat final. Le texte a pris une forme définitive au cours des répétitions et l'ensemble fait appel à toute une palette de moyens : des musiques, jouées en direct ; des chansons ; des voix off ; des images fixes projetées ; de la vidéo.

De fait, à la lumière des répétitions, on peut comparer le travail de **Pauline Bureau** à celui d'un cinéaste effectuant le montage des différents plans de son film : en témoigne le nombre important de scènes, parfois réduites à un court passage significatif, ce qui donne à l'ensemble un rythme particulier ; de même, les flashbacks et les allers-retours entre lieux et époques font fortement penser à des procédés cinématographiques. Le spectateur est placé face à des scènes qui, sans surjouer la proximité, dégagent une impression de familiarité et de réalisme, même si l'aspect onirique, renforcé par les passages musicaux, n'est jamais gommé. L'ensemble est mis au service du récit : Aurore, ayant perdu sa voix pour des raisons inexplicables, en vient à s'interroger sur son histoire et celle de sa famille et part à la découverte du secret qui, une fois repris à son compte, lui permettra de se libérer du passé, de se lancer dans une relation amoureuse et de retrouver ses moyens d'expression.

Ce sont peut-être ces derniers éléments qui

tranchent le plus nettement avec le programme et les buts avoués de Pommerat, Delbono ou Wilson : ici aussi, la mise en scène est au service d'une émotion, mais l'intrigue est identifiable. L'énigme de départ (la juxtaposition des lieux et des époques) finit par prendre un sens défini : en somme, même si le spectateur peut se lancer dans de multiples interprétations, quelque chose de précis se dit et le sens ne reste pas diffus ou simplement suggéré. Comme dans *Modèles*, mais cette fois en filigrane, c'est l'histoire de femmes sur plusieurs générations qui nous est donnée à entendre, dans une approche sociologique et politique. On pourrait dire que les procédés de l'écriture de plateau sont mis au service d'une narration très construite, mais apparemment classique. Ce serait oublier toutefois que le constat se fonde sur le résultat visible, et non sur le processus, apparemment simple mais en fait proche d'un travail d'horlogerie. Ainsi, le grand nombre de scènes contribue à noyer le spectateur sous des impressions, parfois diffuses, qu'il conservera du spectacle tout en gardant à la conscience le récit. Mais, comme dans le rêve, ce sont les détails qui comptent, et moins ce qu'on croit comprendre que ce qu'on a réellement saisi, et qui continue à faire son chemin de manière souterraine. Osons un paradoxe : le sous-texte est peut-être d'autant plus efficace que l'on croit avoir compris le propos.

Un grand merci à toute l'équipe du TDB, à Pauline et Benoîte Bureau et à toute la compagnie La Part des anges !
Texte et mise en scène : Pauline Bureau - Scénographie : Emmanuelle Roy - Composition musicale : Vincent Hulot
Collaboration artistique : Gaëlle Hausermann - Costumes : Alice Touvet
Avec Yann Burlot, Nicolas Chupin, Camille Garcia, Vincent Hulot, Régis Laroche, Marie Nicolle, Anne Rotger, Catherine Vinatier.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contacts ▶ Canopé de l'académie de Paris : crdp.communication@ac-paris.fr
▶ Canopé de l'académie de Dijon : annick.favre@ac-dijon.fr
▶ Théâtre Dijon Bourgogne : jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Comité de pilotage

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts et culture, Canopé
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Cécile MAURIN, chargée de mission lettres, Canopé
Marie-Lucile MILHAUD, IA-IPR lettres-théâtre honoraire

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, professeur agrégé,
conseiller Théâtre, département Arts et culture, Canopé

Auteur de ce dossier

Sébastien UETWILLER, professeur de philosophie

Directeur de la publication

Laurent TAINURIER, directeur du Canopé
de l'académie de Dijon

Suivi éditorial

Corinne BERNARDEAU, responsable éditoriale

Maquette et mise en pages

Corinne DAUVISSAT
d'après une création d'Éric GUERRIER

www.cndp.fr/crdp-dijon

Annexes

ANNEXE 1: BIOGRAPHIES/COMPAGNIE

Pauline Bureau

© PAUL ALLAIN

Elle suit une formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2004). Avec une quinzaine d'acteurs, elle fonde La Part des anges. Ensemble, à la sortie de l'école, ils adaptent *Un songe* de Shakespeare, joué au Ranelagh puis en tournée pendant un mois au Maroc. Ils travaillent sur des écritures contemporaines (*Je suis une bulle*, de Malin Axelsson au CDN de Sartrouville) ou des adaptations de roman (*Lettres de l'intérieur* de John Marsden au théâtre du Passage à Fécamp et au Théâtre 71 à Malakoff). La compagnie crée éga-

lement trois spectacles qui se jouent au théâtre de la Tempête et en tournées: une adaptation de *Roméo et Juliette* en 2008, *Roberto Zucco* en 2010 et *La Meilleure Part des hommes* en 2012, production déléguée de L'Espace des Arts. En 2011, La Part des anges crée *Modèles* au Nouveau Théâtre de Montreuil, en coproduction avec la Comédie de Picardie. Comme comédienne, Pauline Bureau travaille avec Daniel Mesguich, Christian Benedetti, Florian Sitbon, Philippe Garrel.

Benoîte Bureau

Normalienne, agrégée de lettres, licenciée d'anglais, Benoîte Bureau enseigne dans le secondaire, en Seine-Saint-Denis. Elle a travaillé à plusieurs traductions entre autres pour L'École des loisirs. Avec La Part des anges, elle a traduit *Un songe*,

Une nuit d'été, *Roméo/Juliette/Fragments*, *Roméo et Juliette*, et travaillé à la dramaturgie et à l'écriture de *Roberto Zucco*, *Modèles* et *La Meilleure Part des hommes*.

La compagnie La Part des anges

« La Part des anges est la partie du liquide, éphémère, qui s'évapore quand l'alcool est mis en tonneau pour vieillir. » La Part des anges est aussi une compagnie de théâtre, une aventure collective, qui rassemble une quinzaine de personnes (acteurs, éclairagiste, scénographe, costumière, musicien) qui se sont rencontrées pour la plupart au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Des écritures contemporaines

à Shakespeare, du déambulatoire au rapport frontal, de rencontres en nouvelles expériences s'est constitué un groupe et une façon, de plus en plus personnelle, de faire du théâtre ensemble. La compagnie La Part des anges est implantée à Fécamp en Haute-Normandie. Pauline Bureau est artiste associée au Théâtre Dijon Bourgogne - Centre dramatique national/direction Benoît Lambert.

L'équipe

Comédiens :

Yann Burlot, Nicolas Chupin, Camille Garcia, Vincent Hulot, Régis Laroche, Marie Nicolle, Anne Rotger, Catherine Vinatier.

Dramaturgie: Benoîte Bureau.

Scénographie: Emmanuelle Roy.

Collaboration artistique: Gaëlle Hausermann.

Lumières et régie générale: Jean-Luc Chanonat.

Composition musicale: Vincent Hulot.

Costumes: Alice Touvet.

© MARIE NICOLLE



ANNEXE 2 - ENTRETIENS ET DOCUMENTS

| n°180 | janvier 2014 |

Pauline Bureau explique les origines de la pièce et les intentions qui ont présidé au travail

Ma grand-mère est née à Belle-Île-en-Mer, ma mère à Alger et je suis née à Paris. Trois générations, un siècle, deux continents. Comme chacun, je porte ma famille en moi. Des peurs que je ne m'explique pas, des cauchemars qui reviennent, des histoires qui se répètent. Les vies de ceux qui m'ont précédée me traversent. Remonter le fil de ces histoires, c'est le travail de l'analyse. Je vois ça comme un voyage. Dans

le temps et dans l'espace. À travers les générations et, parfois, à travers les pays. On part d'un certain lieu, d'un non-savoir pour arriver ailleurs. C'est une enquête. Il y a des indices. Il faut les suivre et on découvre des éléments enfouis qui nous déterminent. Le passé sur lequel on s'est construit sans le savoir. Sur le plateau, je veux raconter ce voyage, et poser la question de l'hérédité.

Qu'est-ce qui me constitue ? Qu'est-ce qui est moi ? Qu'est-ce que je reproduis et qui ne m'appartient pas ? Qu'est-ce qui appartient à mon espèce, à ma famille, à mon genre ? Comment la grande histoire et nos vies s'imbriquent-elles ? Qu'est-ce qui reste en moi de la Seconde Guerre mondiale ou de la guerre d'Algérie ? Qu'est-ce qui me constitue et que je ne connais pas ? C'était comment mes parents avant moi ? Et mes grands-parents ?

Il y aura un arbre généalogique et plusieurs générations.

Un marin qui abandonne femme et enfant.

Une chanteuse qui perd sa voix.

Une jeune fille qui cherche son grand-père dans les hommes de sa vie.

Une femme qui est internée pour dépression nerveuse.

Une mère qui prend des médicaments et qui met des perruques pour cacher son visage.

Une rencontre amoureuse.

Une naissance et deux enterrements.

Un secret de famille, des secrets de famille.

Un suicide dans un port.

Des fantômes.

Un divan.

Depuis *Modèles*, nos créations sont plus personnelles, et nous en écrivons le texte. Ce sont nos histoires, réelles ou fantasmées, qui seront le fil de *Sirènes*. Pour que le dialogue s'enclenche, j'écris en amont. Des questions, des bouts de vie, des scènes, des souvenirs, des envies. Je collecte des textes, des chansons, des images, des interviews qui m'intéressent, m'interrogent ou m'apprennent des choses. Ensemble, on lit

tout ça, on en parle, on va sur le plateau. Nous cherchons, nous improvisons, nous jouons de la musique, aussi. Nous réunissons quelques accessoires et des bouts de costumes. Le texte du spectacle prend forme au fil des répétitions, nous dessinons le décor au fur et à mesure, nous travaillons en plusieurs sessions. Nous essayons, nous tentons, nous racontons.

ANNEXE 3 = PSYCHANALYSE, COMPLEXE D'ŒDIPE ET PSYCHOGÉNÉALOGIE

La psychanalyse : une thérapie par la parole

| n°180 | janvier 2014 |

Freud est souvent considéré comme le père de la psychanalyse et de l'hypothèse d'un inconscient psychique. Ce médecin autrichien du début du vingtième siècle (1856-1939) constate, à l'occasion de son travail sur les troubles hystériques, que les comportements involontaires et les situations qui se répètent ont sans doute une cause: le fonctionnement d'une instance psychique dont nous ignorons tout, qui se manifeste dans les rêves, les lapsus, les actes manqués, les compulsions et surtout les symptômes. Comment réagir, pourtant, si nous ignorons tout de cet ennemi invisible? Mais s'il y a une cause, il y a aussi un principe d'explication et des moyens d'action; Freud choisit de prendre au sérieux ces différentes manifestations et essaye de leur donner un sens: c'est un peu comme si l'inconscient cherchait à s'exprimer, en rappelant symboliquement des événements traumatiques qui ont été

oubliés et sont donc devenus inconscients. C'est l'oubli d'une partie de l'histoire personnelle qui est la cause des troubles; il faut donc donner la possibilité aux patients d'exprimer consciemment, avec l'aide du thérapeute et avec des mots, ce qui inconsciemment s'exprime avec des maux: là où le souvenir du passé est devenu lacunaire, il faut interpoler les éléments manquants grâce à l'interprétation des productions de l'inconscient. Cela revient aussi à permettre aux patients de se ressaisir de leur propre histoire, de manière active, plutôt que de la subir passivement et de la répéter. En termes plus techniques, la thérapie psychanalytique vise à faire revenir à la conscience grâce à la parole des souvenirs et des désirs qui ont été refoulés dans l'inconscient et qui, depuis ce fond inaccessible, génèrent des symptômes.

L'inconscient et le complexe d'Œdipe

Mais qu'est-ce qui est à l'origine de l'apparition, en chacun de nous, de cette structure psychique spécifique qu'on nomme « inconscient »? En se fondant sur son expérience clinique, Freud constate que les sentiments que le petit enfant éprouve à l'égard de ses parents sont sans doute décisifs; il est traversé par le désir de s'accaparer l'affection de l'un d'eux et de se substituer à l'autre, quitte à le supprimer. Pourtant, pour pouvoir mener une existence normale, il doit renoncer à ces désirs et se tourner vers d'autres sources de satisfaction, d'autres personnes; c'est pourquoi ces désirs originels vont être refoulés; c'est aussi pourquoi la plupart d'entre nous ne garde aucun souvenir de cette expérience. Cet ensemble d'affects et de désirs, à l'origine du tout premier refoulement, est aussi à l'origine de l'inconscient, qui rend possibles les refoulements futurs.

Pour illustrer ce cheminement commun à chacun de nous, Freud recourt au mythe d'Œdipe. Le mythe raconte l'histoire du fils de Laïos et de Jocaste, abandonné par ses parents suite à l'oracle qui leur prédit qu'il tuera son père et épousera sa mère; Œdipe est recueilli à

Corinthe par Polybe et Mérope et reste dans l'ignorance de ses origines. Troublé par des rumeurs sur l'incertitude de sa venue au monde, il finit par aller lui-même consulter l'oracle, qui annonce à nouveau les mêmes horreurs; épouvanté, plutôt que de rentrer à Corinthe, il prend la route de Thèbes et accomplit, bien malgré lui, ce qui a été prédit, en tuant un vieil homme sur la route, en libérant accessoirement Thèbes du Sphinx et en épousant finalement la reine Jocaste. Après la révélation de ces crimes, Jocaste finira par se pendre et Œdipe partira sur les routes après s'être crevé les yeux, accompagné par Antigone, qui est à la fois sa fille et sa sœur. Le renoncement du petit enfant à ses désirs œdipiens et leur refoulement dans l'inconscient lui permet d'échapper à ce destin tragique, en constituant ce que Freud nomme un complexe: un ensemble d'affects et de désirs refoulés, qui ne sera pourtant pas sans conséquences sur sa vie amoureuse future.

De la psychanalyse à la psychogénéalogie

Il est remarquable que Freud fasse usage pour se faire comprendre d'un mythe qui raconte non seulement le destin tragique des Labdacides mais aussi un secret de famille et ses conséquences funestes. Depuis l'Antiquité, le théâtre a largement puisé dans ces sources pour mettre en scène quelques-uns des plus beaux personnages dramatiques : qu'on pense seulement aux multiples versions du mythe d'Œdipe ou d'Antigone ; de son côté, la psychanalyse n'est pas en reste, mais son angle d'approche est différent. À la perspective d'une fatalité inexorable, en face de laquelle les héros sont condamnés malgré tous leurs efforts, elle substitue une réflexion sur le non-dit et la transmission entre générations successives des traumatismes et des problèmes restés sans solution et qu'on s'est acharné à taire. La psychogénéalogie, en particulier, fait de cette thématique le centre de ses préoccupations. Apparue dans les années

soixante-dix, avec notamment les travaux d'Anne Ancelin Schützenberger mais aussi de Nicolas Abraham et Maria Torok, ce courant de pensée psychanalytique suppose une transmission psychique transgénérationnelle : là où Freud se concentrait sur l'histoire personnelle du patient et la manière dont il fait face, individuellement, à ses désirs, elle postule que chacun est potentiellement traversé par des histoires plus larges que la sienne et qui peuvent le placer dans des situations d'échec ou de conflit auxquelles il ne comprend rien. Revenir sur l'histoire de sa famille et sur les problèmes inavoués, c'est donc se donner la possibilité d'en prendre conscience, de les prendre en charge et de s'en libérer. Parmi les textes qui ont inspiré la réflexion des artistes, on peut citer ceux de Serge Tisseron, dont les distinctions sont particulièrement éclairantes.

Un exemple de cas, rapporté par Serge Tisseron

Les secrets de famille font des ricochets sur plusieurs générations, en voici rapidement un exemple sur trois générations.

Il s'agit d'une adolescente qui avait une phobie des pieds nus. Le thérapeute a vu les parents et, après avoir longuement parlé avec eux, il a fini par comprendre que la fillette avait commencé à présenter sa phobie des pieds nus au moment où son grand-père s'était pendu. Les parents et le grand-père vivaient dans la même maison et la fillette avait bien été informée de la mort de son grand-père, mais pas de son suicide. En revanche, la fillette avait évidemment senti l'angoisse extrême qu'il y avait autour d'elle. Peut-être cette fillette disposait-elle du mot « pendu » dans son vocabulaire, peut-être pas ; toujours est-il qu'elle comprit très vite qu'elle ne devait pas aborder ce problème avec ses parents. Elle a donc déplacé son angoisse sur une phobie des pieds nus. Une fois cette phobie constituée, elle a évolué pour son propre compte. Si cette fillette n'avait pas été soignée, une fois devenue adulte, elle aurait pu avoir un enfant, et il est aisé d'imaginer les difficultés, pour une femme adulte, à s'occuper d'un bébé quand elle a une phobie des pieds nus ! Elle

ne peut pas regarder les pieds de son bébé sans angoisse, elle ne peut pas faire correctement sa toilette et elle a certainement beaucoup de difficultés à l'accompagner dans ses premiers pas. Si cette femme avait gardé sa phobie, son enfant aurait pu présenter des troubles graves. Mais on perçoit également combien il serait absurde de dire un jour à l'homme dans cette situation-là : « Si vous avez des difficultés pour marcher correctement, c'est parce que votre arrière-grand-père s'est pendu et qu'on l'a caché à votre mère ». Il serait stupide de dire une telle chose parce que, dans ces ricochets des secrets sur plusieurs générations, la dynamique du secret change complètement d'une génération à l'autre. Trois mots différents rendent d'ailleurs compte de cette évolution, et c'est pourquoi il est si important de ne pas les confondre : « indicible », « innommable », « impensable ».

Dans l'exemple que j'ai donné, le mot « indicible » renvoie à la première génération, celle des parents qui ont décidé de cacher à leur fillette que son grand-père s'était pendu. Ils ne veulent ou ne peuvent pas en parler alors ils cherchent à enterrer cet événement au plus profond d'eux-mêmes. À

la seconde génération, en revanche, celle de la petite fille, l'événement a un autre statut: la fillette peut pressentir que son grand-père s'est pendu, mais elle ne peut pas en avoir de confirmation, et donc l'événement est pour elle littéralement « innommable ». Enfin à la troisième génération, si cette femme avait eu elle-même un enfant et si cet enfant avait eu par exemple des troubles du schéma corporel ou de la marche, l'événement inaugural aurait été pour lui totalement impensable. Il aurait en effet été totalement impossible à

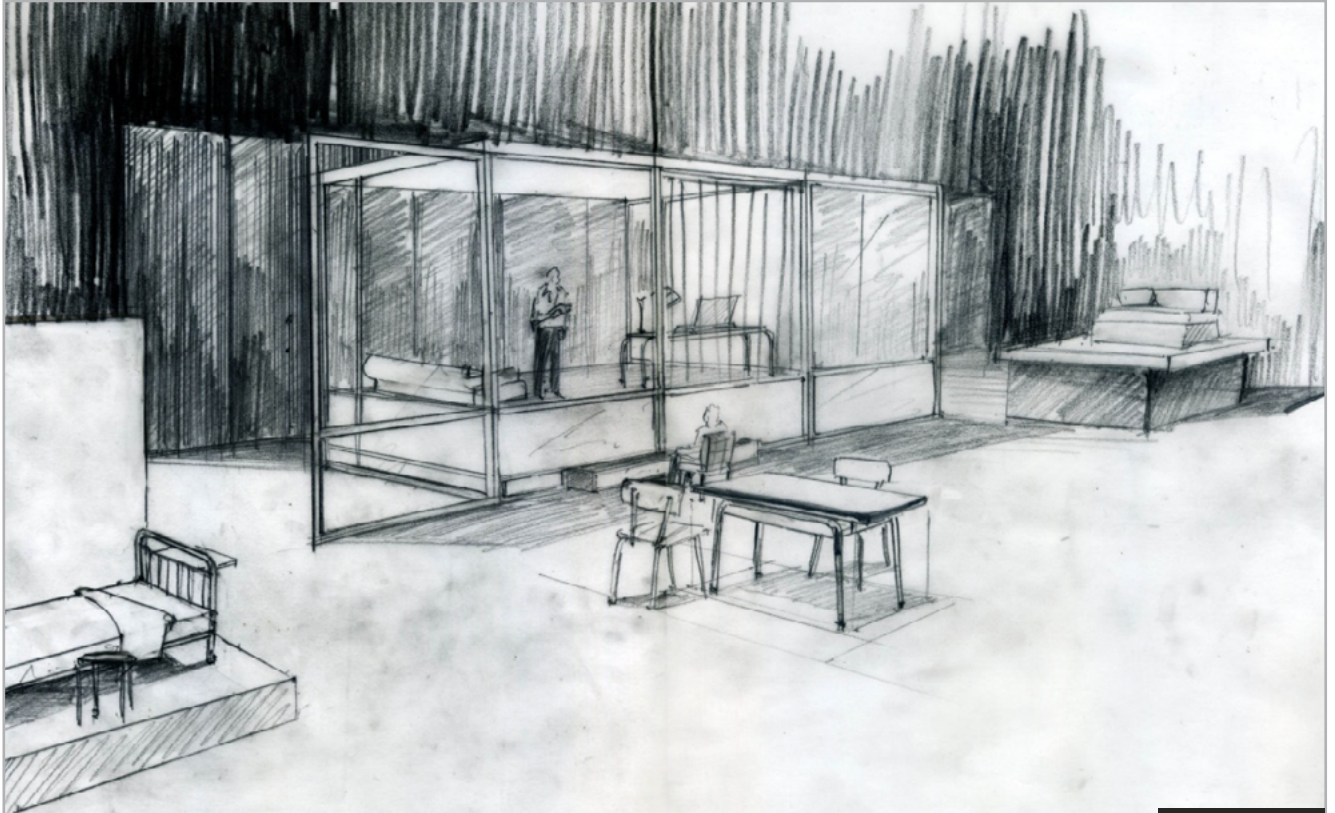
cette personne d'imaginer que ses troubles puissent s'enraciner dans un suicide de son arrière-grand-père maternel. Pour son psychothérapeute ou son psychanalyste, cet enchaînement de situations aurait été également tout à fait impensable.

Serge Tisseron, *Les Secrets de famille*,
PUF, Paris, 2011

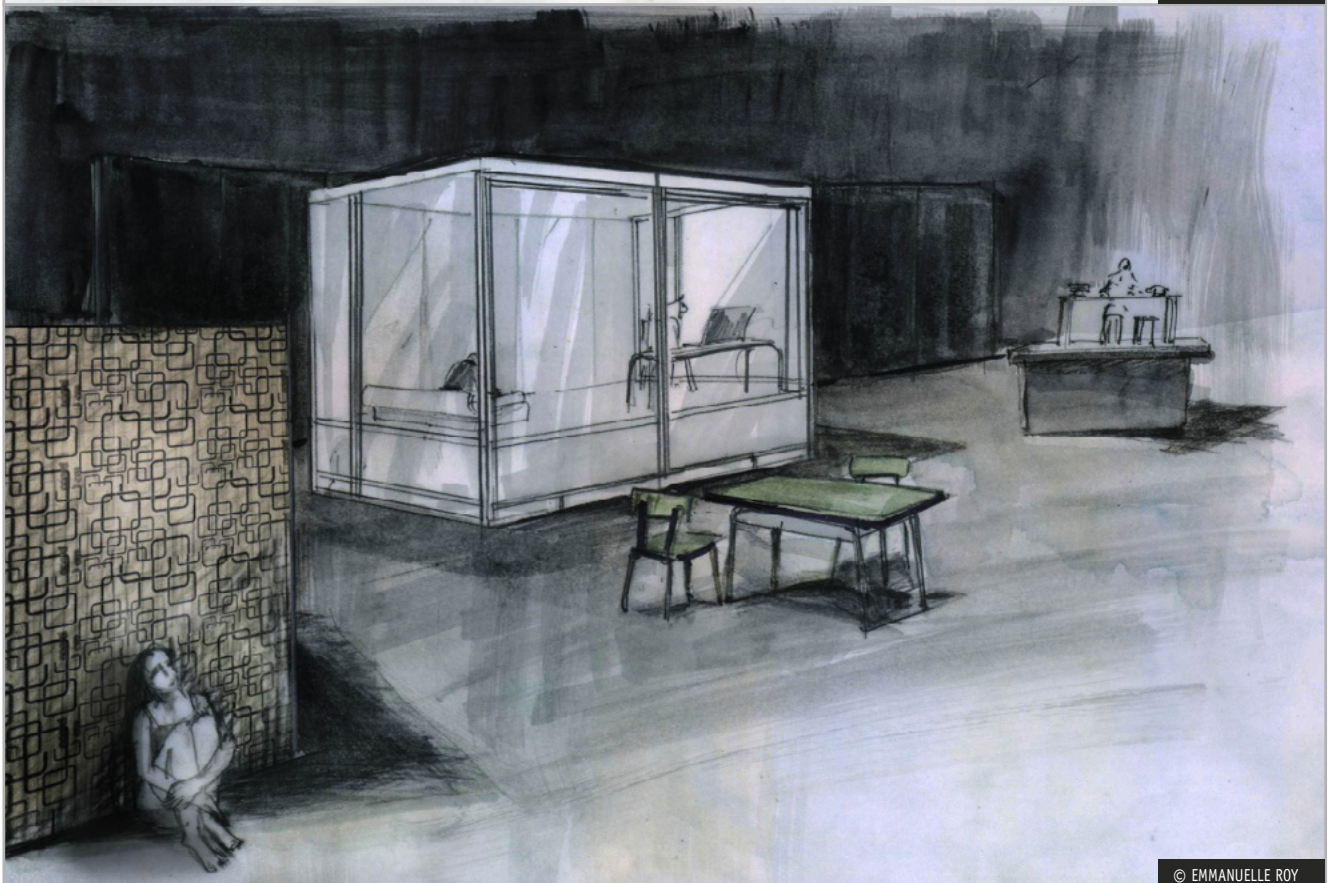
ANNEXE 4 = L'ORGANISATION MATÉRIELLE DU PLATEAU

n°180 | janvier 2014

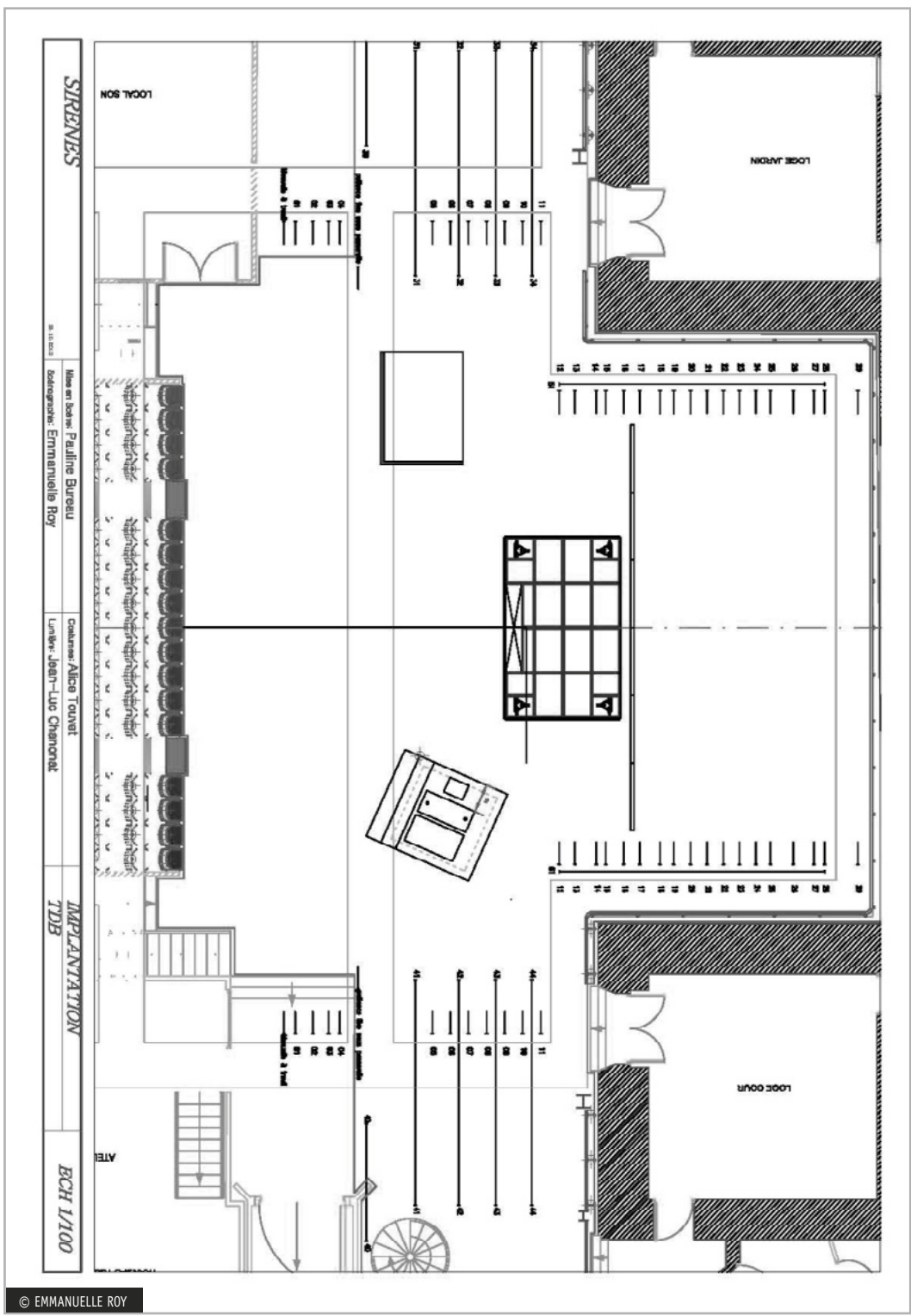
Quelques croquis et le plan d'Emmanuelle Roy permettent de mieux se représenter une organisation possible du plateau.



© EMMANUELLE ROY



© EMMANUELLE ROY



© EMMANUELLE ROY