

n°60

novembre 2008

S'agite et se pavane d'Ingmar Bergman

Mise en scène de Célié Pauthe
Créé au Nouveau Théâtre de Montreuil
en novembre 2008

© BRIGITTE ENGUÉRAND

Édito

Interné dans un hôpital psychiatrique, Carl Åkerblom décide, avec l'aide de son voisin de chambre, de créer le premier film parlant vivant de l'Histoire de la cinématographie, qui consiste à placer, derrière l'écran de projection, des acteurs vivants qui disent les répliques simultanément aux personnages sur la toile.

À partir d'extraits du texte, ce dossier de *Pièce (dé)montée* invite les élèves à formuler des hypothèses sur la représentation, qu'ils pourront confronter ensuite aux choix de mise en scène. Ceux-ci sont d'ailleurs commentés par Célié Pauthe, dans un entretien proposé en annexe.

Ce dossier aborde en outre les représentations de la mort et de la folie, ainsi que les liens entre théâtre et cinéma, par ailleurs sujet de l'ouvrage *Théâtre aujourd'hui n° 11*, édité par le CNDP. Il permettra également de découvrir Ingmar Bergman à travers des extraits de son œuvre dramatique ou des auteurs qui l'ont influencé, de Shakespeare à Strindberg.

Stéphanie Pétrone, enseignante agrégée de Lettres classiques, est l'auteur de ce dossier, édité par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille, en collaboration avec l'Inspection générale Lettres/Théâtre, le CNDP, le CRDP de l'académie de Paris, le Théâtre National Marseille La Criée et la complicité du Nouveau Théâtre de Montreuil, où le spectacle est créé.

Le texte *S'agite et se pavane* est édité dans *Le Cinquième Acte*, Gallimard, 1997.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du

► **CRDP de Paris** sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>

► **CRDP d'Aix-Marseille** : www.crdp-aix-marseille.fr



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Résumé [page 2]

Qui ou qu'est-ce qui « s'agite et se pavane ? »
[page 2]

Présence et invisibilité : les défis de la mise en scène
[page 4]

Sombrer... dans la folie
[page 7]

Après la représentation :
pistes de travail

Un voyage théâtral [page 8]

L'art et la vie [page 9]

« Enfoncer un clou dans la passivité du spectateur »
[page 12]

Annexes

Portrait d'Ingmar Bergman
[page 15]

Portrait de Célié Pauthe
[page 16]

Note d'intention [page 17]

Extraits [page 18]

Autres textes de Bergman
[page 22]

Les modèles de Bergman
[page 23]

Les différentes phases de la représentation
[page 26]

Entretien avec Célié Pauthe
[page 28]

Le décor [page 30]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

RÉSUMÉ¹

L'histoire commence en 1925, dans une chambre de la clinique psychiatrique d'Uppsala. Un seul malade l'occupe : Carl Åkerblom, interné pour avoir tenté de tuer sa jeune fiancée, de trente ans sa cadette, Pauline Thibault. À l'heure du loup, juste avant l'aube, se débattant contre ses démons, ses visions suicidaires et punitives, et le mal qui lui ronge l'estomac, Åkerblom rencontre la Mort, jaillie de sous un lit, sous les traits d'un clown blanc vêtu de soie souillée. C'est alors qu'Osvald Vogler fait son apparition, nouveau patient, « professeur émérite en exégèse, rentier, et membre de l'Union universelle des Péteurs », avec qui Carl s'associe pour donner corps à sa toute dernière invention : la réalisation du premier film parlant vivant de l'Histoire de la cinématographie.

Ce projet, aussi révolutionnaire que naïf, consiste à placer, derrière l'écran de projection, des acteurs vivants qui disent les répliques simultanément aux personnages sur la toile.

C'est ainsi que le deuxième acte s'ouvre sur la salle

des fêtes de Granas, petit village de Dalécarlie où Bergman passa son enfance. C'est là qu'après un certain nombre de déconvenues et de déboires financiers, a trouvé refuge la petite troupe réunie autour de Carl, s'appêtant donc enfin à projeter, en première internationale, *La Joie de la fille de joie*. Sur un scénario de Carl et Vogler, le premier film parlant vivant de l'Histoire de la cinématographie retrace les derniers jours de la vie de Schubert, rongé par la maladie, fou amoureux d'une jeune prostituée vierge. Mais, alors que la projection a commencé, pour le public clairsemé mais chaleureux des habitants de Granas, communauté de fortune, soudain les plombs sautent, la cabine de projection prend feu...

Alors, à la lumière des bougies et des lampes de poche, on décide de ranger l'écran, et chacun, dans un frisson, fait cercle sur la scène pour permettre aux interprètes bien vivants de poursuivre la fable... Le cinéma fait place au théâtre improvisé.

QUI OU QU'EST-CE QUI « S'AGITE ET SE PAVANE » ?

Un titre énigmatique

Partir du titre pour aller vers l'auteur que les élèves connaissent peu est une première mise en appétit.

→ Établir des hypothèses sur sa signification plurielle, à partir du résumé de la pièce et de la notice biographique de Bergman (cf. annexe n° 1).

→ Faire une recherche sur la pavane, mot de la même famille que « se pavaner », qui désigne une danse du XVI^e et du XVII^e siècle.

→ C'est un titre sans sujet grammatical : de qui ou de quoi parle-t-on ?

1) S'agit-il du fou ?

De Carl Åkerblom qui s'agit dans sa chambre et dont l'esprit aussi est agité ? (Sur les représentations du fou, voir « Sombrier... dans la folie »).

2) Ce peut être le comédien, lui-même allégorique de la vie terrestre.

Les élèves reconnaissent dans la citation de *Macbeth*, citée en préambule, l'origine du titre et une pratique intertextuelle explicitement signalée par Bergman lorsqu'il parle de la pièce : « *La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien*

qui se pavane et s'agit une heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien. » *Macbeth* (V, 5)

La métaphore qui assimile l'existence humaine au jeu dramatique est récurrente dans le théâtre élisabéthain pour qui « *le monde entier est un théâtre* » (Shakespeare, *Comme il vous plaira*, II, 7). La citation de *Macbeth* rapproche d'ailleurs l'agitation du fou et celle de l'acteur puisque la vie y est définie comme la pavane du comédien puis comme le récit d'un idiot et l'idiot est très souvent une figure synonymique du fou.

1. Texte extrait de la note d'intention de Cécile Pauthe, reproduite intégralement en annexe n° 1.

3) **Ce peut être la troupe constituée par les autres personnages** qui, même lorsqu'ils ne jouent pas, s'agitent tout de même.

4) **Clown, c'est-à-dire la Mort, danse une pavane dans l'acte I** (cf. annexe n° 4, extrait n° 1) : le caractère lent et solennel de la pavane est souligné par la didascalie « *danse lentement et avec dignité* ».

Un lien pourra être fait avec ce qu'on appelle « la danse macabre », apparue au Moyen Âge, représentation allégorique de la Mort qui entraîne dans une ronde des personnages de toutes conditions.

→ **Pourquoi représenter la Mort sous les traits d'un clown ?**

Puisque l'acteur est la métaphore de la vie, Clown incarne, par son jeu grotesque, la farce de la mort. L'aspect visuel de Clown évoque la représentation traditionnelle de la Mort : c'est un clown blanc, celui dont la face est blanche et la coiffure tronconique. À l'instar de la Faucheuse, le noir domine mais par inversion : la Mort n'a pas ici un visage blanc dans un vêtement noir mais, détail cruel, une bouche noire dans un vêtement blanc.

On notera que l'ambivalence de Clown transparait également dans son nom. *RIG-*, avec une voyelle aiguë, fait écho au rictus : celui de la Mort, qui a successivement, dans le texte, « *un sourire* »

Un hommage au théâtre

S'agite et se pavane est, par son titre même, un hommage au théâtre.

→ **Faire une recherche sur les modèles de Bergman : de Shakespeare à Strindberg, en passant par Ibsen (cf. annexe n° 8).**

Ces dramaturges témoignent de la dualité bergmanienne, entre le baroque et le naturalisme. On demandera aux élèves, à partir des extraits dont ils disposent, d'énoncer quelques traces de l'influence de ces hommes de théâtre : décor épuré ou exhibant ses artifices, métamorphose des personnages, omniprésence du corps, étude des rapports sociaux.

On trouve, par exemple, un décor illusionniste chez Strindberg. Dans *Le Songe*, c'est une « toile de fond » imagée, dans *La Sonate des spectres*, une « porte-tapisserie ». En même temps, l'illusion devient réalité puisque du premier décor sort « la fille d'Indra » et du second, une « momie ». Les personnages se métamorphosent et se dédoublent, comme le dit Strindberg dans sa *Préface*. C'est le cas de la momie qui se transforme en perroquet. Le corps tient une place importante dans le théâtre de la

et un « *rire* » « *noir(s)* », celui du clown dont le rire est davantage une grimace. -*MOR*, avec une voyelle grave, est le terme générique de la Mort. La sonorité en est sinistre.

Clown, enfin, est féminisé, comme l'est la Mort, dans ses allégories.

→ **Rechercher d'autres représentations du clown et de la Mort pour élaborer des hypothèses sur la mise en scène.**

Les photographies de Cindy Sherman sont intéressantes pour accompagner ce travail. L'artiste américaine se travestit en clown, qu'elle féminise de façon outrancière, en faisant saillir seins et fesses, et s'interroge sur son identité cachée par le masque, sur l'ambiguïté de cette figure, source d'hilarité et de peur.

Le peintre norvégien Edvard Munch a réalisé de nombreuses lithographies sur les thèmes de la mort et de la danse macabre (*La Jeune fille et la mort*).

Enfin, *Le Septième Sceau* de Bergman, suit la rencontre entre un chevalier de retour des croisades et la Mort qu'il défie aux échecs. Le film s'achève sur une ronde de mort.

5) **Enfin, c'est peut-être l'humanité qui s'agite.** L'emploi des verbes pronominaux et le présent intemporel renvoient paradoxalement à la solitude et au solipsisme de l'aliéné mais aussi à l'universalité de ses gestes.

fin du XIX^e siècle. Qu'il soit contenu ou libéré, le corps exprime l'état d'esprit d'un personnage ainsi que les rapports sociaux qu'il entretient avec les autres. Dans *Hedda Gabler* d'Ibsen, les déplacements de l'héroïne font état des tensions qui règnent dans ce huis clos familial.

De plus, les auteurs dramatiques qu'admire Bergman sont souvent considérés comme des « cinéastes » avant l'heure. Dans *Théâtre aujourd'hui n° 11²*, Joseph Danan fait remarquer que les didascalies chez Ibsen ne se contentent pas de décrire mais guident le regard vers ce qui doit être vu. Les indications scéniques ressemblent alors à un découpage en plans, plus proche d'une observation naturaliste que du spectaculaire. Il est possible de fournir aux élèves, à l'appui, un extrait d'*Hedda Gabler*. La mise en abyme shakespearienne et le théâtre suédois du XIX^e siècle semblent viser tous deux une plus grande scrutation du réel, et par là, une même interrogation angoissée : la vie n'est-elle pas un songe ?

Une interrogation existentielle

Dans *S'agite et se pavane*, Bergman exprime son obsession pour la mort. Il écrit dans sa pièce *Monologue* : « *Je pense souvent à la Mort, j'y pense plusieurs fois par jour. C'est devenu une habitude et il est probable que ce soit lié à l'âge. Parfois, j'ai peur jusqu'à la panique et parfois je pense que j'ai résolu l'énigme. J'éprouve alors une volupté jusqu'ici inconnue, comme si j'avais conclu une paix précaire avec la vie.* »

Dans l'extrait où Clown apparaît, le noir et blanc dominant (cf. annexe n° 4, extrait n° 1) Il est la traduction d'une certaine irréalité. Les notations sur le changement de lumière et le passage de la nuit à l'aube dans la première didascalie instaurent le doute : Åkerblom est-il réveillé ou rêve-t-il ? L'ambiguïté du moment est appuyée par la citation que fait Bergman de son propre film, *L'Heure du loup*, qui traite précisément de la folie d'un artiste. Mais le noir et blanc, c'est aussi le jeu dramatique, le cinéma muet de la Mort. La Mort sort des coulisses (elle ne sera nommée Mort, dans les didascalies, qu'à ces occasions, son entrée et sa sortie de scène), elle porte un costume, un maquillage de clown. D'ailleurs, avant la représentation, Åkerman

s'écrie : « *Quelle comédie ! Et quel public !* ». Toutefois, quand « *Clown se déshabille* », la didascalie précise que le corps est identique au costume (« *Son corps est fardé selon le même dessin que son costume, d'un blanc étincelant* »). La Mort interprète son propre rôle ; elle joue le même jeu, au théâtre et dans la vie, celui de la vérité.

→ **Remarquer qu'au théâtre, les éléments non verbaux (les gestes des personnages, le décor) sont aussi importants que les répliques. On peut donc comprendre une scène en restant attentif aux indications données par les didascalies.**

→ **On peut faire l'expérience suivante en classe : jouer la scène uniquement à partir des didascalies, puis la rejouer en restaurant les répliques.**

→ **Ce jeu muet, où l'on mime les actions, ne permet-il pas, à lui seul, de percevoir le caractère inquiétant de cette confrontation entre Carl et la Mort ?**

PRÉSENCE ET INVISIBILITÉ : LES DÉFIS DE LA MISE EN SCÈNE

La mise en scène

→ **À partir de la lecture de la pièce ou de son résumé (cf. annexe n° 3), établir des hypothèses sur la mise en scène de Cécile Pauthe. Quels temps forts de la pièce va-t-elle traiter avec un soin particulier ? Y a-t-il des scènes qui semblent d'emblée difficiles à « traduire » ?**

On pourra partir de cette citation de Bergman : « *Au théâtre, je traduis en chair, en songe et en matériaux visibles la vision d'un autre.* » Outre que Bergman traduit en réalité sa

propre « obsession » (cf. annexe n° 5, extrait de *Monologue*), il propose une définition déconcertante de la création théâtrale (« je traduis en songe »...). On demandera aux élèves comment ils la comprennent.

Que veut dire « traduire » ?

Par quels moyens la mise en scène incarne-t-elle une vision ?

On proposera éventuellement aux élèves de lire le point de vue de metteurs en scène et de donner leur avis.

« Le créateur au théâtre, c'est l'auteur. Dans la mesure où il nous apporte l'essentiel [...] Le texte est là, riche au moins d'indications scéniques incluses dans les répliques même des personnages (mise en place, réflexes, attitudes, décors, costumes, etc.) Il faut avoir la sagesse de s'y conformer. Tout ce qui est créé hors de ces indications est « mise en scène » et doit être de ce fait méprisé et rejeté. »

Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, 1955

« La nature même d'une pièce de théâtre est d'être interprétée et interprétable. »

Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, 1952

Les élèves peuvent, par le corps, l'espace, les paroles ou les objets sur place, tenter de matérialiser ce qui fait de la classe une scène : que faut-il pour créer l'illusion ? Les élèves délimiteront un espace scénique, désigneront la salle, limite qui déborde dans *S'agite et se pavane*.

Les lieux de la pièce

→ **En se rapportant aux didascalies des actes I et II (cf. annexe n° 4, extrait n° 2), émettre des hypothèses sur le décor.**

Comment imaginer les lieux de la pièce ? Comment les représenter ? Tout sera-t-il sur scène, dans le cas du décor du local de la ligue de tempérance ? Les décors sont-ils réalistes ? Comment le metteur en scène, dans le décor de l'acte II, peut-il signifier au spectateur la superposition du lieu naturel et du décor artificiel installé par les personnages, devenus comédiens ?

→ **À partir des indices relevés dans les différents extraits qu'ils auront lus, faire éventuellement dessiner par les élèves, sous forme de schéma, la scénographie que leur inspire la pièce.**

D'une part, la clinique psychiatrique est comparée à une prison ; c'est un décor vide et froid.

D'autre part, le local de la *Ligue de tempérance*³ ouvre sur un paysage hivernal, lui-même traversé par un train. Au milieu de la didascalie, on trouve une mention ambiguë : « *Sur la scène, représentant un bois de bouleaux qui s'ouvre sur un lac paisible...* ». « *La scène* » est la même expression qui sert à désigner l'endroit où se trouvent les personnages et l'endroit où ils jouent.

Nous avons vu que le décor bergmanien participait à la fois d'un dévoilement de ses artifices et d'un ancrage dans une réalité problématique. La conciliation entre les effets visuels de mise en scène et la tentation, marquée notamment par l'importance de la musique, de l'immatérialité trouve un écho dans *La Tempête* de Shakespeare dont on peut soumettre aux élèves l'extrait suivant :

PROSPERO :

« Vous avez l'air, mon fils, d'être d'humeur troublée, comme par le chagrin. Allons, un peu de joie, nos fêtes maintenant sont finies. Nos acteurs, comme je vous l'ai dit, n'étaient que des esprits qui se sont dispersés dans l'air, dans l'air léger, et de cette vision le support sans racine, les tours couronnées de nuages, les palais somptueux, les temples solennels et le vaste globe lui-même et tout, oui tout ce qui peut hériter de lui, va se dissoudre un jour et, comme ce spectacle immatériel s'est effacé, il ne laissera pas une traînée de brume, car nous sommes de cette étoffe dont les rêves sont faits. Notre petite vie est entourée par un sommeil... » (*La Tempête*, IV, 1)

→ **Comment les élèves comprennent-ils l'expression « spectacle immatériel » ? En quoi traduit-elle l'idée que Bergman se fait du théâtre ?**

3. *Ligue ou société de tempérance* : groupe de personnes réunies pour combattre l'alcoolisme.

Théâtre ou cinéma ?

En inventant « le film parlant vivant », qui fait fusionner le théâtre et le cinéma, Carl réalise le rêve de Bergman, dont le parcours a tout entier été un aller-retour entre les deux arts. Aussi trouve-t-on de nombreux éléments, dans la pièce, qui font référence au cinéma.

L'agitation, c'est aussi le mouvement du cinéma (*kinésis* en grec ; d'ailleurs Pauline est kinésithérapeute, soignant la folie de Carl par le cinéma, précisément).

La bande-son, c'est Schubert.

Le hors champ, quand les comédiens ne jouent pas mais jouent quand même, fait lui aussi penser au cinéma.

→ **Mener une discussion avec les élèves sur les liens entre théâtre et cinéma.**

Qu'ont en commun le théâtre et le cinéma ? Voir, pour le spectateur, au théâtre et voir au cinéma, est-ce la même chose ? Et jouer ? Quel

sera le défi du comédien qui interprète Carl en train d'interpréter Schubert ?

→ **Faire des hypothèses sur le jeu des acteurs.**

Par exemple, lire en classe les extraits qui font la transition entre l'acte II et l'acte III (cf. annexe n° 4, extrait n° 4), où Carl devient Schubert. Dans ces extraits, on reconnaît la profondeur qui naît de l'échange des identités mais aussi la distance humoristique que nécessite le jeu en train de se faire.

→ **Prolonger la réflexion sur l'adaptation de la scène à l'écran en visionnant un extrait joué au théâtre puis le même au cinéma.**

Les élèves peuvent jouer eux-mêmes un extrait de *Après la répétition*⁴ (cf. annexe n° 5) puis visionner l'extrait de film correspondant. On se rapportera également à *Pièce (dé)montée* n° 64, consacré à la mise en scène de Laurent Laffargue.

Prolongements :

Sur les rapports entre le cinéma et les autres arts (la peinture, le dessin, le théâtre), les films de Peter Greenaway offrent une réflexion inspirée. Dans *Meurtre dans un jardin anglais* (1982), le dessinateur est une figure du cinéaste qui, par le choix de ses cadres, révèle au spectateur l'énigme d'un crime. *The Baby of Mâcon* (1993) se présente comme la version cinématographique d'une pièce de théâtre auquel assiste, au début du film, le prince Cosimo de Medicis, en 1659. L'histoire de la pièce, atroce, a lieu au Moyen Âge. L'idée du théâtre dans le film donne lieu à une grande inventivité sur le brouillage des frontières entre l'art et la réalité. Greenaway a également adapté *La Tempête* de Shakespeare dans son film *Prospero's Books* (1991).

« L'acteur a une manière d'attirer le personnage à lui alors que le comédien se déplace vers le personnage », Denis Lavant (entretien paru dans *Théâtre aujourd'hui* n° 11).

SOMBRER... DANS LA FOLIE

Bergman semble réfléchir à la fois à la figure du fou et à la folie, le fou révélant souvent, à travers la représentation et l'excès du jeu, la folie de la société et l'absurdité de la vie.

→ **Qu'est-ce qu'un fou ? Les élèves donneront leur avis, à partir des représentations qu'ils en ont et des extraits de la pièce (cf. annexe n° 4 - extrait n° 3).**

Le fou est impudique (Carl parle du « zizi malade » de Schubert, Vogler proteste contre l'inhibition des pets), violent (la colère de Carl est meurtrière), en proie à des idées fixes (obsession de créer pour Carl, de se libérer pour Vogler). Le vocabulaire puéril des deux hommes présente la folie comme une régression vers l'enfance. Bergman relie en définitive le problème de la mort, de la folie et de l'enfance, lui qui est né à Uppsala, ville où est située la clinique psychiatrique alors qu'il fait sombrer Carl, à Granäs, ville où est né le personnage.

→ **Faire lire à voix haute le dialogue entre le docteur et le malade (cf. annexe n° 4 - extrait n° 3).**

On demandera aux élèves de varier les types de lectures. Laquelle est la plus satisfaisante ? Le ton, le débit, l'articulation, l'improvisation pour lesquels les élèves opteront peuvent les amener à élucider, par d'autres biais que l'analyse textuelle proprement dite, les émotions de la scène, les caractères des personnages, les mécanismes du langage, et à réfléchir sur l'idée de norme.

Le malade demande au docteur, comme l'acteur, de se mettre à la place de quelqu'un.

→ **Interroger les élèves sur la notion de folie.**

Le fou est visionnaire. Sa folie est créatrice (Carl, obsédé par Schubert et Vogler, par Mitzi, font fusionner leurs personnages dans un scénario commun). Il est épris de pureté mais la sait inaccessible. À ce titre, tous les personnages sont à la fois sublimes et grotesques à cause de leur handicap (Emma Vogler est sourde et muette, Mia a du pus dans les dents...) et de leur pureté (Mitzi est vierge...). Inversement, la lecture du dialogue entre Carl et le docteur Egerman fait apparaître un nouveau visage de la folie : celui de l'absurdité de la vie. C'est, par exemple, l'ironie du sort qui voit Schubert participer à une fête pleine de gaieté et découvrir au retour qu'il a contracté la syphilis. C'est le contraste entre la soif de spiritualité et le corps rongé, entre la « Grande Symphonie » et « aucune musique ». La folie, c'est enfin la violence avec laquelle la société civile, représentée par Egerman, décide de ce qui est normal et de ce qui ne l'est pas. Les fous sont enfermés parce qu'ils dérangent l'ordre établi. Or, dans l'échange qui les oppose, Egerman, qui n'a jusqu'alors prononcé que des mots d'usage, est pressé par Carl de répondre aux questions « comment se sentait-il ? Que ressentait Franz Schubert ? » Le docteur abandonne, pendant un court instant, son statut, ses formules convenues et se laisse guider par sa sensation.

Prolongements :

Sur les rapports entre la folie et le jeu, on peut proposer le visionnage d'un film entier : *Persona*, puisqu'il y est question de l'échange d'identité, des troubles mentaux ; *Le Silence* ou *Cris et chuchotements* qui sont les films de la déréliction chez Bergman, où l'hypocrisie de la cellule familiale dit l'impossibilité de comprendre l'autre.

En peinture, on consultera le travail de Jean Rustin et ses scènes asilaires. Ses tableaux représentent en effet des personnages laids et maladifs qui exhibent leur corps de façon indécente, à la façon des fous. *La jolie fille* est un tableau qui montre une jeune fille dépourvue de grâce et de féminité ; seul son organe justifie le titre de « fille ». Ainsi, les termes du titre sont quasiment niés par l'image. Rustin montre pourtant l'hypocrisie d'une culture qui associe « joli » au vocabulaire esthétique de la délicatesse et du bon goût, et « jolie fille » à la sexualité.

Après la représentation

Pistes de travail

Pour le travail de remémoration de la scénographie, on pourra se reporter à l'annexe n° 7.

UN VOYAGE THÉÂTRAL

La structure cyclique du voyage

→ Inviter les élèves à une première remémoration, à partir de leurs premières impressions. Leur demander de choisir trois scènes qui les ont davantage marqués.

Les scènes retenues correspondent-elles à une rupture de rythme ou de ton avec celles qui les précèdent ? Retrouve-t-on toutefois des éléments communs à ces scènes ? Si les élèves choisissent la première scène ou une scène du début de la représentation, on peut poser la même question.

Que ce soit la confrontation avec Clown, l'insertion de la vidéo ou l'incendie, les motifs laissent moins entrevoir une rupture qu'une continuité : Clown réapparaît à intervalles réguliers, l'incendie n'interrompt pas le jeu. La pièce joue sur une fausse évolution.

→ Faire décrire le décor depuis l'entrée dans la salle, jusqu'à la fin de la représentation.

Qu'est-ce qui est identique ? Qu'est-ce qui a changé ? Comment interpréter la permanence du piano, des lits et du rideau de fer, trois éléments du décor que les spectateurs ont vus qui resteront sur scène jusqu'au bout ?

Carl était dans son lit au début de la pièce, il y retourne. À ses côtés se trouvent Pauline et la Mort. Tous les trois sont vêtus de blanc. Tous les rideaux de fer sont levés mais qu'ont-ils dévoilé, sinon une situation quasi identique à celle du début ? En quelque sorte, les lits vides, le piano déserté que l'on aperçoit en entrant dans la salle sont même une préfiguration de la fin de la pièce. Le vide symbolise la mort, comme le silence du piano trahit le « *Aucune musique* » annoncé par la didascalie. La boucle est bouclée. C'est la fin de « l'agitation ».

Une temporalité étrange

Le voyage que propose la représentation théâtrale est une traversée de l'espace mais aussi du temps. Très souvent, le découpage en actes scelle un changement de lieu ou une avancée dans le temps. Qu'en est-il dans *S'agite et se pavane* ?

→ Interroger les élèves sur la manière dont se fait, sur scène, la transition entre les deux premiers actes, dont ils ont lu les didascalies (cf. annexe n° 4).

→ Analyser le moment où intervient le troisième acte.

Il y a bien un rideau, dont la fonction au théâtre, depuis le XVIII^e siècle, est de marquer la fin d'un acte, mais celui-ci est levé. Il est précédé, en réalité, par l'apparition d'une fumée qui envahit l'espace scénique. Ne retrouve-t-on pas là ce mélange de matérialité et d'évanescence tant prisé par Bergman pour signifier l'évolution du voyage ? La fumée descend, le rideau remonte, révélant un spectacle nouveau : celui d'une scène de théâtre. En quelque sorte, le rideau étant situé au premier tiers de l'espace scénique, le décor de théâtre rêvé par Carl et

Vogler était donc déjà là, caché par le rideau mais superposé au décor de la clinique.

Le troisième acte intervient donc au moment où le cinéma fait place au théâtre improvisé, après l'incendie. On remarque que les deux principales transitions ont été la fumée puis le feu.

→ S'intéresser à la durée de la représentation : coïncide-t-elle avec celle de l'histoire ?

D'une part, les transitions, floues, ne nous donnent qu'une perception approximative du temps qui s'est écoulé : l'enchaînement entre les scènes se fait à la fois dans l'urgence et dans une durée étale, atemporelle. D'autre part, sur la totalité de la pièce, le temps le plus long pour le public est celui de la préparation et du jeu de *La Joie de la fille de joie*, comme si la durée de la pièce dans la pièce matérialisait l'importance de l'obsession de Carl.

→ **Faire procéder à un inventaire des objets présents sur scène : les élèves peuvent-ils dater la représentation ? Quelles sont les époques traversées ?**

La technique de la vidéo, les micros sont modernes mais l'image est en noir et blanc et évoque le cinéma muet. Les bougies renvoient à l'éclairage du théâtre élisabéthain auquel Strindberg rend hommage dans sa *Préface du Songe*, les lanternes sont peut-être une citation de l'autobiographie de Bergman, *Laterna magica*, et par conséquent de son enfance. Le XIX^e siècle néogothique est suggéré par les capes de

couleur sombre que portent les personnages-comédiens. Enfin, la boîte à musique, posée au devant de la scène, au premier acte, illustre aussi bien la pavane qu'une ritournelle enfantine. Lorsque la Mort apparaît sur scène et chante un chant ancien, Carl s'immobilise : le temps est comme suspendu.

En conclusion, la représentation fait émerger une double temporalité : un temps des références, artistique, partagé entre l'Ancien et le Moderne ; un temps vécu, où l'enfance et la mort se rejoignent.

La musique comme guide

→ **Se demander à quels moments intervient la musique et sous quelle forme. En quoi structure-t-elle la pièce ?**

La participation du piano est démultipliée lorsque les personnages deviennent des artistes accomplis, avec une scène où l'on voit, dans un effet de miroir, quatre personnages jouer en même temps. Mais Clown est seule à chanter, accompagnée au piano, à six reprises environ. Le chant pénétrant de la Mort agit comme

un leitmotiv, un rappel funèbre fait à Carl. Célie Pauthé, dans son entretien (cf. annexe n° 8), justifie l'usage qu'elle fait du *Voyage d'hiver* de Schubert, par la très grande affinité de cette œuvre avec *S'agite et se pavane*. Elles constituent toutes deux une sorte de « ritournelle à vide » ; elles sont toutes deux une « descente intérieure vers cette contrée gelée que décrit le poète romantique Wilhelm Müller ».

L'ART ET LA VIE

Du théâtre filmé au théâtre parlant vivant

Plus on s'enfonce dans le théâtre, par le détour du cinéma, plus la distance s'abolit entre les personnages et leurs rôles. Le cinéma, dans la pièce, est un théâtre filmé où l'émotion des visages sort grandie sur l'écran, mais le théâtre, lui, rétablit, en direct, l'épaisseur charnelle du corps réel et de la voix. Le théâtre est donc déjà *parlant vivant*.

→ **Se demander si le jeu de Carl-Schubert était le même lors de la projection du film et lors de son improvisation devant le public de Granas.**

Dans le film muet, Carl semble surjouer, ce qui crée une distance amusée. Pendant la projection, il se contente de parler dans un micro. L'effet de réel que l'on ressent habituellement au cinéma est également rompu, parce qu'il y a précisément, pendant le film, les mêmes personnages sur la scène, personnages invisibles du faux public mais que nous, nous voyons.

Tout d'abord, elle est une sorte de didascalie prononcée à l'oral par l'acteur lui-même, qui orchestre, à la façon d'un metteur en scène, son propre rôle. Plus tard, Carl suppléera, par des paroles, aux images qui font défaut, en disant : « *il faut se représenter* », « *gros plan sur moi* », etc. Mais on peut penser que le fait de dire « *Je suis Franz Schubert* » a un autre sens que « *je joue le rôle de* ». Ce peut être le résultat d'une identification consommée entre lui et Schubert, comme y invitent les réflexions menées en classe dans la partie « Avant la représentation ». Ainsi, le travail entrepris avec les élèves sur le jeu de l'acteur qui joue Carl qui joue Schubert peut être ici réinitialisé.

→ **Quand les fusibles sautent, et qu'il n'y a plus d'images, Carl s'écrie : « Je suis Franz Schubert » : demander aux élèves comment ils comprennent cette assertion.**

→ **L'identité des personnages et de leurs rôles se poursuit même jusqu'à la réplique finale de Carl, qui reprend l'expression qu'Egerman avait utilisée pour décrire les derniers instants de Schubert, à une nuance près : « On sombre. Sombre. C'est cela ». Proposer aux élèves de donner plusieurs interprétations possibles de cette dernière phrase.**

« *C'est cela* », par exemple, suggère-t-il que Carl sent enfin, dans ce moment unique de sa propre mort, ce qu'a éprouvé Franz Schubert ?

Une humanité fragile : entre comédie et tragédie

Plusieurs exercices sont possibles pour travailler avec les élèves sur les registres présents dans la représentation, mais le plus révélateur est peut-être celui qui consiste à observer le public dans la salle.

→ **Les élèves se souviennent-ils des réactions des spectateurs, à certains moments de la pièce ? Était-ce une réaction collective ? Au cours du spectacle, ont-ils toujours été en phase avec le public ?**

On note l'alternance de rires et de silences. Les rires fusent surtout quand la représentation aborde les thèmes du corps avili ou de la folie (Vogler ou Carl qui se rendent précipitamment aux toilettes, leurs discours maniaco-obsessionnels, etc...).

D'ailleurs, les ruptures de tons de la pièce contredisent parfois les hypothèses émises par la classe avant de voir le spectacle. Par exemple, on confrontera le texte du dialogue entre Carl et Egerman (cf. annexe n° 4, extrait n° 3) avec le jeu des acteurs. Si la diction un peu neutre de Serge Pauthe, qui incarne Egerman, rejoint l'hypothèse qu'on avait faite d'un homme un peu indifférent, qui se conforme au règlement de l'hôpital, la sobriété du jeu, commenté par Célié Pauthe, au moment où il se met à la place de Schubert malade, peut surprendre. Toutefois, à cet instant-là, les deux hommes se sont rapprochés l'un de l'autre sur la scène.

→ **Choisir une scène et en observer les registres : le mélange des tons est-il dû aux dialogues ? À la scénographie ?**

Par exemple, si l'on s'attache au travail de la lumière et aux couleurs dominantes de la pièce, on associera paradoxalement le noir à la profondeur, à la beauté et le blanc à la maladie et à la mort. Célié Pauthe, dans un entretien donné à propos de sa mise en scène de Quartett d'Heiner Müller, qui se déroule sous une lumière d'un blanc aveuglant, cite l'écrivain Melville : « *Il demeure dans l'idée de blancheur un élément secret de terreur, caché au plus intime de la chose, qui précipite l'âme à de plus grandes épouvantes que la pourpre effrayante du sang* » (www.theatre-contemporain.net/spectacles/Quartett).

C'est en effet dans une semi-obscurité que se poursuit le spectacle de la troupe. C'est encore quand la lumière baisse – sur scène aussi – que Carl confie à Stella sa douleur « *cosmique* » et « *comique* ». Plus tard, en endossant le rôle de Schubert, il parlera de son « *cri de joie* » et de « *douleur* ».

→ **Décrire un personnage qui a retenu l'attention des élèves (sa gestuelle, son costume, sa voix, son temps de présence scénique compris). En quoi est-il représentatif du regard que Bergman porte sur l'humanité ?**

On fera également remarquer aux élèves que, dans le texte, l'ironie du sort fait l'objet d'une discussion entre les personnages.

→ **Dans la représentation, c'est la musique qui souligne l'ironie du sort. Pour cela, on posera la question suivante : la musique est-elle toujours adaptée à la scène à laquelle on assiste ?**

« *On prend le scalpel comme un archet de violon* » écrit Thomas Bernhard dans sa pièce *L'Ignorant et le fou*. La musique est ambiguë, violente. Les élèves se souviendront peut-être de ce moment où Carl, qui joue Schubert, dit qu'il « *sombre* » : Clown chante alors un air gai.

Et quand la Mort fait sa dernière apparition, à la fin de la pièce, Carl dit à Pauline : « *Elle est déjà là... Écoute* ».

→ **Faire réfléchir les élèves à la notion de tragique : demander aux élèves en quoi le titre de la pièce dont on a dit, avant la représentation, qu'il était une référence à *Macbeth* de Shakespeare et au tragique de la vie, trouve un écho dans la mise en scène.**

On fera également remarquer aux élèves que, dans le texte, l'ironie du sort fait l'objet d'une discussion entre les personnages.

N'avons-nous pas assisté, le temps d'une représentation, au parcours d'une vie, à un voyage théâtral qui était à l'image de l'existence humaine : inégale, heurtée, voire absurde, en dépit de quelques instants de beauté ?

Mais si la pièce est tragique, peut-on parler de tragédie ? Le débat est ouvert. On remarque que le drame se resserre :

- spatialement autour du lit du début ; le lit devient même le dernier espace scénique du jeu théâtral de Carl-Schubert ;
- temporellement : la Mort revient mais, cette fois, reste jusqu'à la fin.
- le drame se resserre aussi sur le plan de l'action : Vogler retourne à l'asile, la scène en

désordre fait défiler toute la vie de Carl : les restes du théâtre, les restes de l'hôpital, les restes de son amour.

Par cette concentration des trois unités classiques, on touche quelque chose de la tragédie.

Toutefois, la tragédie, dans la définition qu'en donne la tradition, repose sur des constituants précis et immuables : personnages hors du commun, « nœud » inextricable à desserrer jusqu'à la mort, recours à une langue hors de l'ordinaire. Les personnages de Bergman, par leur appartenance à la moyenne bourgeoisie, placeraient davantage la pièce du côté du drame, celui même d'Ibsen ou de Strindberg.

L'art : une voie de salut ou une utopie ?

→ Quelle vision de l'art est donnée dans la représentation ?

L'art réconcilie les personnages : avec les autres et avec eux-mêmes. Il est, comme le dit le philosophe Paul Ricoeur dans *Temps et Récit*, une « réparation » prise sur la vie. Il offre également la possibilité de toucher l'autre, de lui faire partager une souffrance, qui lui est commune. C'est d'ailleurs sur cet aspect qu'insiste Célie Pauthe, dans son entretien (cf. annexe n° 8). Elle cite ce passage du texte : « Alors j'ai pensé, et c'est ça mon intention, que d'autres souffrent dans l'enfer de leur humiliation, comme je souffre, j'ai pensé à crier vers eux comme je crie vers moi en moi ».

En même temps, la fumée, le voile de l'écran, les lits et l'endormissement de Carl ou de Vogler au cours de la représentation sont autant d'indices qui laissent conjecturer que tout ceci n'est qu'un rêve. L'explosion des fusibles, n'est-ce pas ce qui met fin à l'utopie de faire fusionner le théâtre et le cinéma ?

→ Recenser les éléments de la scénographie qui participent de l'irréalité.

Nombre d'entre eux ont trait à l'enfance, la représentation prenant parfois des allures de conte : robes de princesse de Pauline et de Mia, décor clair-obscur, décor – exhibé comme factice – de lune et de forêt...

Sur la contre-utopie ou le renoncement aux illusions, on pourra se reporter, dans un registre tout à fait différent, aux films de Terry Gilliam qui laissent le spectateur stupéfait. Dans *Time Bandits* ou *Brazil*, l'image finale opère un retour vertigineux sur la situation du début du film, pour en donner une lecture d'un pessimisme sans rémission.

→ Voir en quoi l'art est également vu comme le résultat d'un travail manuel, d'un artisanat.

Les personnages participent à la confection du décor, Carl fait un essai de sa voix au micro et assure, au troisième acte, avec les moyens du bord, le bruitage d'une scène. Cette dimension artisanale de l'art est d'ailleurs soulignée par Célie Pauthe dans son entretien (cf. annexe n° 8).

→ Montrer aux élèves des photographies qui retracent la confection du décor de la pièce (cf. annexe n° 9) et leur demander de les commenter.

À quoi servent les indications qui accompagnent chaque photographie ? En quoi ces images nous donnent-elles une vision plus complète ou plus concrète de ce qu'est la scénographie d'une pièce ?

« ENFONCER UN CLOU DANS LA PASSIVITÉ DU SPECTATEUR »¹

Le public mis en abyme

La représentation offre une image intéressante du public, grâce au procédé du théâtre dans le théâtre. C'est la première fois, note Célié Pauthe, qu'on ne présente pas les acteurs mais les spectateurs, presque un à un. À l'issue de la représentation de la troupe, les acteurs recueilleront également l'avis, les impressions de leur public.

→ Préparer puis mettre en scène l'interview d'un spectateur, joué par un ou plusieurs élèves de la classe.

Cet oral permettra de mieux cerner les impressions individuelles et de faire émerger des aspects de la représentation que le dossier n'aurait pas abordés.

On avait demandé aux élèves, avant la représentation, de matérialiser par les moyens dont ils disposaient en classe la limite qui sépare la scène de la salle.

→ Leur demander ce qu'ils pensent de cette séparation, telle qu'elle est figurée dans la représentation de Célié Pauthe. Est-elle encore avérée ?

On remarque que cette frontière est mouvante, ne serait-ce que par la position variable du faux public dans l'espace scénique.

→ Par un croquis, se remémorer les différents changements de place du faux public dans la pièce.

Tout d'abord, le faux public est séparé des acteurs par un voile, l'écran de projection. Si nous, nous voyons les acteurs comme ils sont réellement, avec leur taille propre, le faux public nous apparaît grandi et sous forme

d'ombres. Nous voyons ce que n'est pas censé voir le faux public, à la fois les acteurs et ce que nous sommes, une image de nous-mêmes. Quant aux acteurs, le tour de force est qu'ils jouent pour le faux public dans « la pièce dans la pièce » et pour nous. À la fin du deuxième acte et au troisième, le faux public est passé de l'autre côté du miroir, en quelque sorte, et c'est de biais sur la scène que nous le voyons assister au spectacle. Quand l'action se resserre autour du lit de Carl-Schubert, le faux public pénètre dans l'espace de jeu. Les limites ont éclaté. Ce sont les spectateurs qui, sur scène, vont à la rencontre des comédiens.

→ Demander aux élèves si certains détails de la mise en scène les ont renvoyés à leur état de spectateurs.

Dans la pièce, la terminologie employée par les personnages lorsqu'ils jouent (« *fin du premier acte* », entend-on) ou les applaudissements anticipent sur nos comportements, dont on peut éventuellement apprécier la description. Enfin, Clown regarde les acteurs avec distance, comme de pauvres humains qui se débattent. Elle est le dernier spectateur de la pavane de Carl. Ne peut-elle pas elle aussi, par son regard surplombant, être une figure spéculaire du spectateur ?



© BRIGITTE ENGUÉRAND

1. Ingmar Bergman, cité par Célié Pauthe (cf. entretien, annexe n° 8).

Voir et entendre : un appel aux sensations

→ **Demander aux élèves de réfléchir aux questions suivantes : qu'est-ce qu'on nous fait voir ? Qu'est-ce qu'on ne nous fait pas voir, au contraire ? Ce qu'on ne voit pas, peut-on, malgré tout, le comprendre ? Comment ?**

Il faut distinguer ce qui est sur scène mais invisible (le faux public par exemple) de ce qui est hors-scène. Dans les deux cas, on entend. Le paradoxe est achevé quand, au début du premier acte, le cri hors-scène qui interrompt la conversation de Carl et de Vogler est celui d'Emma, l'épouse sourde-muette de ce dernier. Lorsqu'elle entre en scène, elle parle le langage des signes, c'est-à-dire un langage qu'on voit. Mais le hors-scène a pu aiguïser nos perceptions.

À la fin de la pièce, on voit tout, tout ce qui était resté caché mais ce que le décor, on l'a dit, montre enfin, dans sa totalité, c'est qu'il n'y a plus rien. De même, comme le commente Cécile Pauthe dans son entretien, la scène primitive qu'on n'a pas vue, qui nous sera toujours soustraite mais à laquelle tout renvoie, c'est celle de la tentative de meurtre de Carl à l'égard de Pauline.

→ **Énumérer les différents moyens ou modes de communication utilisés par la mise en scène. Les mettre en rapport avec la citation de Bergman donnée en exergue : « Je voudrais enfoncer un clou dans la passivité des spectateurs ».**

On retiendra :

- le langage oral
- le langage des signes

- le langage gestuel
- le cri
- le chant
- la musique
- l'image filmique
- la voix off
- le bruitage
- l'écriture (et pour nous, public, la lecture) à l'envers, avec l'image du film à l'endroit (et l'inverse pour le faux public)
- la récitation d'une prière (à l'envers).

Sur la démarche qui consiste à faire réagir le public au théâtre, on pourra lire l'œuvre dramatique de Peter Handke, que ce soit une pièce sans dialogues, avec *L'heure où ne savions rien l'un de l'autre ou l'histoire d'un idiot*, qui ne l'est que par son inadaptation à un monde sourd aux sensations (*Gaspard*), ou encore le célèbre *Outrage au public*, où celui-ci est pris à parti.

Résonances

→ **Proposer aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur les peintres nordiques (Danemark, Suède, Norvège), notamment du côté des formes expressionnistes où la Mort, l'angoisse et la folie sont souvent métaphoriquement présentes.**

On pense, entre autres, à Edvard Munch, déjà cité dans la première partie du dossier, à Jens Ferdinand Willumsen, ou encore au peintre expressionniste abstrait Bengt Lindström.

Bibliographie**Sur Bergman**

Ingmar BERGMAN, *Images*, Paris, Gallimard, 1992.

Jorn DONNER, *Ingmar Bergman*, Paris, Seghers, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » n° 62, 1970.

Jacques MANDELBAUM, *Ingmar Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « Grands Cinéastes », 2007.

Denis MARION, *Ingmar Bergman*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1979.

Sur le théâtre

Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, Armand Colin, 2006.

Patrice PAVIS, *La Mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2007.

Théâtre aujourd'hui n° 11. Collectif, *De la scène à l'écran*, coll. « Théâtre aujourd'hui », Scérén-CNDP, 2007.

Discographie

Franz SCHUBERT, *Le Voyage d'hiver (Winterreise)*, Dietrich Fischer-Dieskau (Baryton) et Jörg Demus (Piano), Hambourg, Polydor, 1966, Deutsche Grammophon, 1995.

Sur le site du Théâtre National Marseille La Criée www.theatre-lacriee.com

Vidéos : présentation du spectacle par Cécile Pauthe lors de la présentation de la saison 2008-2009.

Extraits audio du spectacle

S'agite et se pavane

d'Ingmar Bergman

Mise en scène : Célié Pauthe

Traduction : Carl Gustaf Bjurström
et Lucie Albertini

Musique : Franz Schubert

Collaboration artistique : Aurélia Guillet

Scénographie et lumières : Sébastien
Michaud

Son : Aline Loustalot

Costumes : Céline Perrigon

Maquillages : Cécile Kretschmar

ÉQUIPE DE TOURNAGE :

Chef opératrice : Catherine Briault

Assistant : Hakim Romatif

Avec :

Marc Berman, Arlette Bonnard,
Mélanie Couillaud, Philippe Duclos,
Emmanuelle Lafon, Denis Loubaton,

Régis Lux, Alice Millet-Dussin,

Serge Pauthe, Karen Rencurel,

Mireille Roussel, Violaine Schwartz.

Piano : Hélène Schwartz

Production :

Nouveau Théâtre de Montreuil – CDN, Théâtre National de Strasbourg, Théâtre National de Marseille La Criée, Nouveau Théâtre CDN de Besançon et de Franche-Comté, CDN des Alpes, Compagnie Voyage en hiver et Théâtre de Sartrouville – CDN.

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National, le soutien du Conseil régional d'Île-de-France et l'aimable autorisation de la Fondation Bergman.

Création à l'automne 2008 au Nouveau Théâtre de Montreuil.

Tournée :

14-21/11 et 11-20/12 : Nouveau Théâtre de Montreuil ; 26/11-7/12 : Théâtre National de Strasbourg ; 16-24/01 : Théâtre National de Marseille La Criée ; 29 et 30/01 : Théâtre de Sartrouville ; 10-13/02 : Nouveau Théâtre Centre dramatique National de Besançon et de Franche-Comté ; 18-19/02 : L'Équinoxe (Châteauroux).

Nos remerciements chaleureux au Théâtre National de Marseille La Criée,
au Nouveau Théâtre de Montreuil et à l'équipe artistique
qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Théâtre National Marseille La Criée : Rébecca Piednoir r.piednoir@theatre-lacriee.com
CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée de
mission Lettres, CNDP
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
de Créteil, directeur de la collection
nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Responsables de collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris
Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Auteur de ce dossier

Stéphanie PÉTRONE, professeur agrégée de
Lettres classiques

Directeur de la publication

Jacques PAPADOPOULOS, Directeur du CRDP
de l'académie d'Aix-Marseille

Responsabilité éditoriale

Dominique BUISINE, CRDP de l'académie
d'Aix-Marseille

Chef de projet

Éric ROSTAND, CRDP de l'académie
d'Aix-Marseille

Suivi éditorial

Stéphanie BEJIAN, CRDP de l'académie
d'Aix-Marseille

Maquette et mise en pages

Brigitte EMMERY (CRDP)
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez : > les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du CRDP de l'académie de Paris :
<http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>
> les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille :
www.crdp-aix-marseille.fr

Annexes

ANNEXE N° 1 : PORTRAIT D'INGMAR BERGMAN (1918 - 2007)

Fils d'un pasteur luthérien qui lui prodigue une éducation rigoureuse, fondée sur les notions de péché et de culpabilité, Ingmar Bergman éprouve très tôt une fascination pour le monde du spectacle, créant dès son plus jeune âge des numéros de marionnettes avec sa soeur. Chaque dimanche après le sermon, il se rend dans les salles de cinéma de Stockholm, où il découvre les films muets de son compatriote Victor Sjöström, mais aussi les longs-métrages de Julien Duvivier et Marcel Carné.

Ingmar Bergman étudie l'histoire et la littérature à l'université, mais se consacre dès 1938 à sa première passion, le théâtre.

Metteur en scène remarqué de Strindberg, Ibsen ou encore Shakespeare, il rejoint en 1942 l'équipe de scénaristes de la Svensk Filmindustri. Bergman voit son premier script porté à l'écran en 1944 par Alf Sjöberg (*Tourments*) avant de passer à la réalisation l'année suivante en adaptant une pièce danoise (*Crise*) – le monde du spectacle sera pour lui une source d'inspiration constante (*La Nuit des forains*). Dès *La Soif* en 1949, il sonde les mystères du couple, une thématique qu'il ne cessera d'explorer tout au long de son oeuvre avec cruauté mais aussi sensualité, comme en témoigne en 1953 *Monika*, avec Harriet Andersson et son fameux regard-caméra qui troublera les cinéastes de la Nouvelle vague.

Ingmar Bergman accède à la reconnaissance internationale au milieu des années 50 avec le marivaudage *Sourires d'une nuit d'été* (1955) puis *Le Septième Sceau* (1957), conte médiéval et réflexion sur la mort, deux films primés à Cannes et qui témoignent de la diversité de l'inspiration du cinéaste suédois. Avec des

films mêlant réalisme et onirisme (*Les Fraises sauvages*, Ours d'or à Berlin en 1958), et dans lesquels il règle ses comptes avec la religion (*Les Communiantes*), Bergman s'impose, aux côtés d'Antonioni en Italie ou de Resnais en France, comme l'une des figures majeures du cinéma moderne. À cet égard, *Persona* (1966), oeuvre déroutante sur le thème du double, est l'un de ses longs métrages les plus commentés. C'est aussi le film de la rencontre avec Liv Ullmann, une des nombreuses égéries – aux côtés de Bibi Andersson ou Ingrid Thulin – d'un cinéaste à la vie sentimentale mouvementée.

Devenue sa compagne, Liv Ullmann apparaît dans quelques-uns des films les plus fameux de Bergman, comme *Cris et chuchotements* ou *Scènes de la vie conjugale* en 1974, destiné initialement à la télévision, et qui s'est révélé l'un des plus grands succès publics du cinéaste.

Refusant de se cantonner au subtil cinéma psychologique qui a fait sa réputation (*Sonate d'automne*), il continue d'emprunter des chemins de traverse, filmant par exemple en 1974 l'opéra de Mozart *La Flûte enchantée*.

Le maître suédois fait ses adieux au cinéma en 1982 avec *Fanny et Alexandre*, film-fleuve qui le voit se replonger dans ses souvenirs d'enfance. Loin de mettre un terme à ses activités, il continuera de tourner pour le petit écran (*Après la répétition* en 1983, *Saraband* en 2003), et d'écrire des scénarios (*Les Meilleures Intentions* de Bille August, *Infidèle* de Liv Ullmann). En 1997, le Festival de Cannes lui décerne, à l'occasion des 50 ans de la manifestation, la « Palme des palmes », une récompense que le secret Bergman n'est pas venu chercher, lui qui déclara à la revue *Positif* en 2001 : « *Tout ce qui m'a jamais intéressé, c'est d'accomplir un vrai bon travail d'artisan.* »

ANNEXE N° 2 = PORTRAIT DE CÉLIE PAUTHE

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, Cécile Pauthe devient assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde (*Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Le Colonel des zouaves* d'Olivier Cadot).

De 2000 à 2003, elle travaille au Théâtre national de Toulouse en tant que collaboratrice artistique de Jacques Nichet (*Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, *Mesure pour mesure* de William Shakespeare, *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch, *Antigone* de Sophocle).

En décembre 2003, elle assiste Guillaume Delaveau pour la création de *La vie est un songe* de Calderon puis en 2006 pour *Iphigénie, suite et fin* (Euripide/Ritsos) ; ainsi qu'Alain Ollivier en 2005 pour *Les félins m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal.

En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national de Paris, où elle suit un stage auprès de Piotr Fomenko ainsi qu'auprès de Jean-Pierre Vincent.

Comment une figure de paroles et pourquoi de Francis Ponge est, avec Pierre Baux, sa première création. Elle met en scène, en 2003 au Théâtre national de Toulouse, *Quartett* d'Heiner Müller, récemment distingué du Prix de la Révélation théâtrale de l'année par le Syndicat de la critique. En 2005 elle crée *L'Innocent et le fou* de Thomas Bernhard au Théâtre National de Strasbourg, présenté au Théâtre de La Criée en mars 2007.

Elle assiste Stéphane Braunschweig, prochain directeur du Théâtre de la Colline, sur la création de *Tartuffe* de Molière (2008).



© BRIGITTE ENGÜÉRAND



« L'Innocent et le fou » © ÉLIZABETH CARECCHIO

ANNEXE N° 3 = NOTE D'INTENTION DE CÉLIE PAUTHE

L'histoire commence en 1925, dans une chambre de la clinique psychiatrique d'Uppsala. Un seul malade l'occupe : Carl Åkerblom , interné pour avoir tenté de tuer sa jeune fiancée, de trente ans sa cadette, Pauline Thibault. A l'heure du loup, juste avant l'aube, se débattant contre ses démons, ses visions suicidaires et punitives, et le mal qui lui ronge l'estomac, Åkerblom rencontre la Mort, jaillie de sous un lit, sous les traits d'un clown blanc vêtu de soie souillée. Comme dans *Peer Gynt*, cette confrontation implicitement borne le temps, pose un délai, qu'Åkerblom va désormais s'employer à conjurer, avec toutes les forces de son imagination, avec la même témérité, le même espoir fou, que le Chevalier du *Septième sceau* engage la partie d'échecs. C'est alors qu'Osvald Vogler fait son apparition, nouveau patient, « professeur émérite en exégèse, rentier, et membre de l'Union universelle des Pêcheurs », avec qui Carl s'associe pour donner corps à sa toute dernière invention : la réalisation du Premier Film Parlant Vivant de l'Histoire de la Cinématographie. Ce projet, aussi révolutionnaire que naïf, consiste à placer, derrière l'écran de projection, des acteurs vivants qui disent les répliques simultanément aux personnages sur la toile. Il y a là une utopie magnifique, qui a valeur de manifeste esthétique : celui de réunir cinéma et théâtre dans un même geste, un même temps, un même lieu, scellant l'interdépendance de ces deux arts qui n'ont jamais pour Bergman existé l'un sans l'autre.

C'est ainsi que le deuxième acte s'ouvre sur la salle des fêtes de Granas, petit village de Dalécarlie où Bergman passa son enfance. C'est là qu'après un certain nombre de déconvenues et de déboires financiers, a trouvé refuge la petite troupe réunie autour de Carl, s'appêtant donc enfin à projeter, en première internationale, *La Joie de la fille de joie*. Sur un scénario de Carl et Vogler, le Premier Film Parlant Vivant de l'Histoire de la Cinématographie retrace les derniers jours de la vie de Schubert, rongé par la maladie, fou amoureux d'une jeune prostituée vierge. Mais, alors que la projection a commencé, pour le public clairsemé mais chaleureux des habitants de Granas, communauté de fortune, soudain les

plombs sautent, la cabine de projection prend feu...

Alors, à la lumière des bougies et des lampes de poche, on décide de ranger l'écran, et chacun, dans un frisson, fait cercle sur la scène pour permettre aux interprètes bien vivants de poursuivre la fable... [Le cinéma fait place au théâtre improvisé.] Retour aux sources. Enfance de l'art. Bergman réinventant le cinéma, retrouve le théâtre. C'est sans doute l'un des plus beaux moments de l'oeuvre, où un peu à la manière des Artisans du *Songe d'une nuit d'été*, les acteurs-conteurs vont réapprendre, avec tout à la fois l'innocence des enfants et l'urgence de qui sait qu'il va mourir bientôt, les codes les plus élémentaires du jeu théâtral.

Alors que sur la scène de fortune Åkerblom – Schubert bande ses dernières forces pour achever l'ultime mouvement de sa Grande Symphonie, qu'il sent monter en lui comme un immense cri de joie, la représentation entière bascule dans une mise en abîme vertigineuse qui ne signifie plus rien d'autre qu'elle-même. N'en émergent que ces quelques notes volées à la mort qui rôde, ces quelques instants d'éternité, pathétiques, dérisoires, arrachés au néant. « *Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite une heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien.* ». *Macbeth*, acte V, scène 5.

À la fois ode et éloge funèbre, cette oeuvre, pleine comme un oeuf d'une vie mort-née, aussi lumineuse que désespérée, d'une mélancolie si dense qu'elle en devient par moment insoutenable, me semble d'autant plus nécessaire et vitale qu'elle ne prétend rien, rien d'autre peut-être que laisser affleurer, une fois le fracas retombé, la mousse ou l'écume de la vie. « *L'art est libre, éhonté, irresponsable, écrivait Bergman en préface à *Persona*, le mouvement en est intense, presque fébrile, il ressemble, me semble-t-il à une peau de serpent pleine de fourmis. Le serpent lui-même est mort depuis longtemps, vidé, privé de son venin, mais la peau bouge, pleine d'une vie diligente.* »

ANNEXE N° 4 = EXTRAITS DE S'AGITE ET SE PAVANE

Extrait n° 1 : Carl et Clown

ÅKERBLOM : Bonne nuit. (*Mademoiselle Stella ferme la porte après avoir vidé l'eau de toilette dans le seau et mis en place le pot de chambre.*)

ÅKERBLOM : Quelle comédie ! Et quel public ! (*La lanterne s'éteint dans la cour, d'abord il fait noir mais c'est très vite l'aube. La mort sort d'un recoin ou d'un placard ou peut-être sort-elle de dessous le lit de l'ingénieur. Le personnage porte un costume précieux en soie blanche, mais il est sale et son visage est couvert de fard blanc, sa bouche est noire.*)

ÅKERBLOM : Vous n'avez pas froid ?

CLOWN : No.

ÅKERBLOM : Etes-vous là depuis longtemps ?

CLOWN : Depuis assez longtemps, ouais.

ÅKERBLOM : Ne serais-je pas tout à fait réveillé, par hasard ?

CLOWN : No ! Ouais !

ÅKERBLOM : Et que me voulez-vous à l'heure du loup ?

CLOWN (*menaçant*) : Vous êtes pressé ?

ÅKERBLOM : Non, je vous en prie. Juste un peu angoissé. Peut-être.

CLOWN : Maintenant je m'assieds. Peut-être.

ÅKERBLOM : Faites, je vous en prie.

CLOWN (*allume une petite cigarette turque*) : Comment ça va ?

ÅKERBLOM : Constipation. Hémorroïdes. Eczéma. Je m'ennuie. Et vous, comment allez-vous, monsieur... de l'Épine ?

CLOWN : De l'Épine était mon cousin, il est mort.

ÅKERBLOM : C'était un bon clown, il m'a fait peur à en perdre la raison quand j'étais petit, je m'en souviens très clairement.

CLOWN : D'ailleurs, si ça vous intéresse, je ne suis pas un monsieur. (*Ouvre le dessus du costume sur ses seins.*)

ÅKERBLOM : Je parle peut-être à Sa Majesté ?

CLOWN : Ouais.

ÅKERBLOM : Ça alors... Et l'heure a donc sonné ?

CLOWN : No.

ÅKERBLOM : Honnêtement et sans faire de chichis, je ressens tout au fond de moi une sorte de – comment dire...

CLOWN : Une sorte d'épouvante ?

ÅKERBLOM : À tout bout de champ on dit : Moi, je n'ai pas peur : Pourquoi moi aurais-je peur ? Puisqu'il n'y a pas de vie après la vie, si l'on peut dire. Parce qu'il n'y en a pas, n'est-ce pas ?

CLOWN : Je ne me promène pas avec des secrets. (*Écrase sa cigarette dans le lavabo.*) No. C'est clair ?

ÅKERBLOM : Oui, oui. Tout à fait. Mais on se sent seul quand ça arrive ?

CLOWN : Seul. Inévitablement. (...) Vous aimez les grandes locomotives ? (*Åkerblom acquiesce de la tête avec empressement.*) Leur poids impératif. La terre qui tremble. Leur fracas assourdissant. Puis le panache de l'étouffante fumée de charbon. La vapeur dans les pistons. Et le vent irrésistible de la vitesse qui à la fois aspire et refoule ? J'entends la cloche Gunilla là-haut, près du château, il est maintenant six heures.

ÅKERBLOM : Et la question angoissée ?

CLOWN : Il ne m'est pas possible de vous dire où en est exactement votre cancer de l'estomac. Le nombre de jours n'a aucune importance. Mais je ne crois rien révéler qui ne vous soit déjà connu ?

ÅKERBLOM : Non.

CLOWN : Si on n'y pense bien, on sait toujours, hein ?

ÅKERBLOM (*acquiesce*).

CLOWN : Attiré ? (*Un sourire noir.*)

ÅKERBLOM : Bien sûr. J'ai une érection de tous les diables.

(*Clown se déshabille mais garde son chapeau pointu. Son corps est fardé selon le même dessin que son costume, d'un blanc étincelant.*)

Extrait n° 2 : Didascalies initiales des actes I et II

PREMIER ACTE

Nous sommes en 1925, à la fin octobre. Une chambre de la clinique psychiatrique de l'hôpital universitaire d'Uppsala. Six lits, trois de chaque côté de la pièce. Deux hautes fenêtres avec des barreaux donnent sur l'angle d'une façade qui ressemble à une prison. Peut-être entrevoit-on un arbre sans feuilles. Entre les deux fenêtres, une lourde table en bois rivée au sol, autour d'elle quatre chaises.

Pour le moment, un seul malade occupe la pièce. Son nom : Carl Åkerblom, ingénieur de profession. Il a cinquante-quatre ans. Lourdes épaules. Teint rose, comme celui d'un enfant, un peu bouffi. Cheveux drus qui grisonnent, petite calvitie en haut du crâne, barbe bien entretenue. Entre ses lèvres pâles et bleuissantes, un bout de cigare. Sur le lit, le journal Uppsala Nya Tidning, qu'il parcourt hâtivement. Ses larges mains sensibles, aux ongles rongés jusqu'au sang, feuilletent les pages dans un froissement bruyant. Il est en chemise de nuit.

On frappe à la porte qui s'ouvre avant qu'Åkerblom ait eu le temps de répondre et le maître de conférences Johan Egerman entre, grand, en blouse blanche, bien coiffé, moustache, barbe sombre et brillante.

DEUXIEME ACTE

« Ça se présente comment ? » lança Pauline Thibault en entrant par une matinée de février, lourde de neige, dans le local de la ligue de tempérance de Grånäs afin de procéder avec les autres membres de la compagnie aux préparatifs nécessaires pour la projection, le soir même, du Premier Film Parlant Vivant de l'Histoire de la Cinématographie, La Joie de la fille de joie.

Et comment donc cela se présente-t-il ? Le bâtiment fut édifié il y a vingt ans, lorsqu'une ivresse de tempérance se répandit sur la région. Plus tard, on laissa l'ensemble se dégrader peu à peu, sans que personne ne s'en soucie. L'endroit a été choisi d'un point de vue stratégique, près de l'arrêt du train de Snickarbo, avant que le rail ne s'enfonce dans l'intérieur du pays. Au pied du bâtiment coule le Gima, rarement pris par la glace.

La bâtisse à la peinture rouge qui s'écaille est spacieuse, elle peut contenir plus de deux cents personnes. L'un des petits côtés est occupé par une scène avec un rideau et des rampes.

Il y a huit fenêtres devant lesquelles on peut, si nécessaire, baisser des stores déchirés. Les bancs en bois ont des sièges qui se relèvent.

Des appliques en verre, en forme de campanules, avec des ampoules à fil de carbone ornent les murs. Sous les appliques sont accrochés des agrandissements encadrés de photographies représentant une activité aujourd'hui défunte au service de la tempérance. Deux grands poêles, qui viennent d'être allumés, dégagent une chaleur hésitante.

Sur la scène, représentant un bois de bouleaux qui s'ouvre sur un lac paisible avec, au-delà du lac, l'ondoiement bleu des crêtes, trois nuages d'été abîmés par l'humidité sont suspendus au plafond. Derrière, il y a un poêle que l'on chauffe avec du coke et du bois. Il rougeoit et rugit. Au-dessus du poêle, une corde à linge pleine de vêtements pour homme et femme. On a dressé un lit de camp sans matelas, le pied du lit est tourné vers la source de chaleur. Osvald Vogler, immobile comme mort, dort sous une grosse couverture grise. Au milieu de la scène, éclairée par la lumière blafarde et hivernale des hautes fenêtres partiellement bouchées par des bouts de planches, Pauline Thibault, en combinaison, pardessus masculin et papillotes, repasse un jupon brodé. Un autre fer à repasser chauffe sur le poêle en compagnie d'une casserole de soupe de viande. L'appareil transportable cinématographique se dresse sur son support près de la rampe. Fraîchement déballées, les boîtes noires contenant la pellicule sont empilées à côté de l'appareil. La scène est encombrée de meubles qui viennent de l'étage supérieur : un canapé de peluche rouge, un fauteuil de cuir usé, un rocking-chair peint en blanc, quelques chaises et une table étroite aux pieds contournés. Un haut miroir à la glace fêlée est posé dans un coin.

Par-ci par-là, les valises plus ou moins défaits de la compagnie. Du plafond descendent deux lampes de cordonnier aux abat-jour peints en vert. Leur lumière lutte d'égal à égal avec celle du jour qui diminue. Par les fenêtres on entrevoit quelques appentis dont le toit s'effondre. La neige tombe, épaisse, silencieuse. Un train de voyageurs passe de temps à autre sans s'arrêter, devant l'arrêt de Snickarbo. Le bâtiment est alors ébranlé et le fracas couvre toutes les conversations. Les bouleaux et les montagnes tremblent et la fumée de la locomotive entre par les interstices des fenêtres.

Extrait n° 3 : Carl et Egerman

EGERMAN : Bonsoir, monsieur Åkerblom. (S'adressant à l'infirmière qui l'accompagne avec les clefs :) Vous pouvez attendre dehors. (*L'infirmière s'éloigne sans trop de presser.*)

ÅKERBLOM : Bonsoir, docteur. Je ne crois pas avoir l'honneur de vous connaître...

EGERMAN : Je m'appelle Johan Egerman et je suis maître de conférences à la faculté de médecine. Je dirige depuis aujourd'hui notre clinique psychiatrique. Comme vous le savez peut-être, le professeur Fürstenberg a eu vendredi une petite attaque. J'ai donc, en attendant, la charge des malades du professeur. La charge des soins et la responsabilité si l'on veut.

ÅKERBLOM : La charge des soins, oui.

EGERMAN : Les « soins », c'est beaucoup dire, je vous l'accorde. « Guérir » c'est dire plus encore. « Responsabilité » est un mot plus commode. (*Åkerblom rit.*) Quand vous aurez fini de rire, je pourrai peut-être poser quelques questions ?

ÅKERBLOM : Mais bien sûr, docteur. A condition que je puisse d'abord vous en poser une. Avez-vous le temps ?

EGERMAN : Un temps limité, oui.

ÅKERBLOM : Quels étaient, selon vous, les sentiments de Franz Schubert, en ce mardi d'avril 1923, tôt le matin. La nuit, la neige était tombée et le poêle s'était éteint.

EGERMAN : Comment se sentait-il ?

ÅKERBLOM : Comment se sentait-il ? Il est assis sur son lit, il est en chemise de nuit, il porte un gros gilet de laine qui lui tient chaud, il a des socquettes aux pieds. Son pot de chambre est entre ses genoux et il s'appête à pisser. Comme cela lui provoque une petite douleur, il a

remonté le prépuce et élargi l'orifice. C'est alors qu'il découvre la blessure, le chancre pour tout dire, sur le bord inférieur du gland, une blessure et une callosité raide là où, jusqu'à présent, il n'y avait qu'une rougeur laide mais indolore. En cet instant, il est exactement six heures du matin et on entend le carillon de l'église de la Trinité toute proche. En cette seconde, Franz Schubert comprend qu'il a contracté la syphilis. Et maintenant je veux savoir, docteur, ce que vous, vous pensez des sentiments qu'il éprouve en cette seconde. Que ressent Franz Schubert en ce matin d'avril où il est assis sur son lit et où il regarde son zizi malade ?

EGERMAN : Ce n'est pas facile de deviner.

ÅKERBLOM : La veille, il est allé chez son frère Ferdinand pour une petite fête. Il a parlé des ébauches de sa Grande Symphonie. La fête était claire et gaie. De belles dames talentueuses, des messieurs charmants et pleins d'esprit. On a participé à des jeux, on a chanté. Amis, gaieté, musique. Puis le retour sous la neige qui tombait douce et humide. De la gaieté – pas d'ivresse. De la gaieté. Et maintenant, la syphilis. Que ressent, selon vous, docteur, là, en cette seconde où il est assis, Franz Schubert ?

EGERMAN : Je crois qu'il se sent en quelque sorte sombrer. (*Il se racle la gorge.*) En train de sombrer.

ÅKERBLOM : Et pourquoi croyez-vous, docteur, qu'il se sente sombrer ?

EGERMAN : Je pense à ce que moi-même je... sombrer dans l'épouvante. Etouffer. Enfermé.

ÅKERBLOM : Aucune musique ne vient à son secours.

EGERMAN : Aucune musique.

Extrait n° 4 : Transition Acte I et Acte II

ÅKERBLOM-SCHUBERT : Nous voici donc à Vienne, en 1823, par une chaude et presque étouffante soirée d'août. Nous nous trouvons dans un magnifique palais ou plutôt dans le parc touffu de ce palais, où les statues luisent dans le crépuscule, les fontaines roucoulent. Les portes-fenêtres du palais sont ouvertes sur le soir qui tombe, les salles de la fête resplendent de lumière, de musique, de danse, de rires et de brouhaha. Toute cette splendeur appartient au comte Hans Lothar Schweinitz. Sur un banc de marbre, qui donne sur le Danube, éclairé par la lune, Franz

Schubert est assis. Je suis donc Franz Schubert, et je suis profondément plongé dans mes pensées. Une femme d'une miraculeuse beauté s'approche. [...] (*À Pauline, qui sans doute est concentrée sur son jeu pianistique, et qui tarde donc à arriver :*) Tu peux venir Pauline.

PAULINE-MITZI : Me permettez-vous de m'asseoir ?

ÅKERBLOM-SCHUBERT (*se lève, respectueux*) : Votre grâce !

Extrait n° 5 : Acte III

MITZI : Je vous dérange ?

SCHUBERT : Je vous en prie, comtesse, asseyez-vous quelques instants au clair de lune.

MITZI : Je voulais vous remercier pour votre musique. L'indifférence du public a dû vous blesser.

SCHUBERT : Non, je n'ai été ni triste, ni blessé. Et Monsieur le comte a même offert de m'acheter mon dernier quatuor à cordes pour une somme étonnante. A condition qu'il puisse le publier sous son nom.

MITZI : Comment, monsieur Schubert, pouvez-vous permettre...

SCHUBERT : Je peux écrire immédiatement un autre quatuor. Pas le comte von Schweinitz. (...)

MITZI (*regarde autour d'elle, pose son index devant ses lèvres*) : Un secret, monsieur Schubert. Je ne suis pas du tout comtesse.

SCHUBERT : Vous n'êtes pas comtesse, comtesse ?

MITZI : Je ne suis qu'une petite putain.

ANNEXE N° 5 = AUTRES TEXTES DE BERGMAN

***Monologue*, de Bergman, traduction de Carl Gustav Bjurstrom et Lucie Albertini, Gallimard, 1997.**

Le cinquième acte évoque mes infatigables compagnons : le théâtre, la scène, les comédiens et le cinéma, les cinémas, l'art, la technique du cinéma [...] Avec les années, les circonstances et l'environnement sont devenus – comment dire ? – plus munificents, mais le sentiment, lui, est resté inchangé.

Le sentiment ?

La passion ?

Le plaisir ?

L'amour ?

L'obsession ? Ca sonne bien fort, mais peut-être oui, quand même.

L'obsession.

***Après la répétition*, de Bergman, traduction de Carl Gustav Bjurstrom et Lucie Albertini, Gallimard, 1997.**

ANNA : Papa et toi, vous avez le même âge ?

VOGLER : Oui. C'est ça. Nous avons le même âge. Maintenant, voilà, nous sommes assis...

ANNA : ...et nous regardons la salle plongée dans le noir...

VOGLER : ... entourés de projecteurs éteints ; la poussière des cintres nous tombe sur la tête ; au-dessous de nous...

ANNA : ...au-dessous de nous, il y a un abîme de machineries pour une scène tournante, pour une scène qui monte et qui descend, des trappes et...

VOGLER : Nous voilà donc correctement installés sur ce canapé qui paraît si accueillant, mais qui est arrangé pour qu'on ne s'enfonce pas trop... le fauteuil, là-bas, a joué dans *Hedda Gabler* et le canapé a joué dans *Père*. Je me suis servi de cette table dans *Tartuffe* et de ces chaises dans *Le Songe* précédent. Rien que de vieilles connaissances que je salue comme de vieux amis. Ça rassure de voir qu'ils sont là et qu'ils se laissent utiliser d'une mise en scène à l'autre. Ceux que je préfère, ce sont mes paravents

pour les répétitions. Ils me rappellent mon enfance. J'avais un jeu de construction en bois dans une grande boîte, tout ce qu'il y a de plus simple. Chaque élément représentait ce que je voulais. Pour moi, c'est ce que je préfère : la table, la chaise, le paravent, la scène, la lumière de travail, les comédiens en habits de tous les jours, des voix, des gestes, des visages. Le silence. La magie. Tout représente quelque chose, il n'y a rien qui soit. L'entente entre l'acteur et le spectateur. La scène shakespearienne est le meilleur théâtre qui ait jamais existé. On jouait à la lumière du jour et quand on voulait qu'il fasse nuit, on apportait des torches sur la scène et les hautbois jouaient un petit bout de mélodie. La nuit : des hautbois, des torches ! Tout ce fatras que nous apportons sur scène ! Chaque fois, je décide de... Quelle barbe, Anna ! Quelle barbe ! J'adore ces vieux théâtres, ils sont comme des violons, d'une infinie sensibilité, ils sont raffinés, définitifs. Mais ils nous ligotent. Au théâtre, une représentation est évidente si ces trois éléments sont présents : la parole, le comédien, le spectateur. On a besoin de ça et c'est tout, on n'a besoin de rien d'autre pour que le miracle se produise.

ANNEXE N° 6 = LES MODÈLES DE BERGMAN

August Strindberg

Le Songe (1901), trad. Marthe Segrestin, Paris, L'Arche, 2006.

Préface de l'auteur

Dans cette pièce de rêve, comme dans la précédente, *Le Chemin de Damas*, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, mais en apparence logique, des rêves. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable. Le temps et l'espace n'existent pas. Sur un fond de réalité insignifiant, l'imagination brode et tisse de nouveaux motifs : un mélange de souvenirs, d'expériences, d'inventions, d'absurdités et d'improvisations. Les personnages se divisent, se doublent, se dédoublent, s'évaporent, se condensent, se dissolvent et s'agrègent. Mais une conscience les domine tous, celle du rêveur. Pour lui, il n'y a pas de secrets, pas d'inconséquences, pas de scrupules, pas de lois. Il ne juge pas, n'acquiesce pas, il relate seulement ; et comme la plupart des rêves sont plus douloureux que gais, le ton du conte décousu est celui de la mélancolie et de la compassion pour la création tout entière. Le sommeil, libérateur, fait souvent l'effet d'une torture, mais quand la souffrance est à son comble, le réveil vient réconcilier le supplicié avec la réalité, qui, aussi douloureuse qu'elle puisse être, est à cet instant un plaisir, par comparaison à la torture du rêve.

Autrefois, en disant que la vie est un songe, on n'évoquait pas autre chose que le rêve poétique de Calderón. Il y a pourtant là matière à réflexion : Shakespeare lui-même ne fait-il pas dire à Prospero, dans *La Tempête*, que « nous sommes faits de la même matière que nos rêves », ou à Macbeth que la vie est un « conte dit par un idiot » ?

Prologue

La toile de fond représente un amoncellement de nuages pareils à des montagnes de schiste où sont perchés des châteaux forts en ruine.

On aperçoit les constellations du Lion, de la Vierge et de la Balance ; la planète Jupiter, au milieu, est en pleine lumière.

La fille d'Indra se tient sur le plus haut nuage.

Vous qui allez suivre, le temps de la pièce, l'auteur somnambule dans ses déambulations, vous trouverez sans doute une certaine ressemblance entre l'apparent bric-à-brac des rêves et l'aspect bariolé, désordonné, de l'étoffe de la vie, tissée par la Tisserande du Monde, qui enroule la chaîne des destinées humaines et remplit la trame avec nos buts contradictoires et nos passions changeantes. Ayant vu cette ressemblance, si vous vous dites qu'après tout, c'est peut-être ainsi, vous aurez raison.

S'agissant de la forme de la pièce, son aspect décousu, incohérent, n'est également qu'apparent. A y regarder de plus près, la composition apparaît au contraire très solide – une symphonie, polyphonique, avec des passages fugués, le thème principal revenant, étant repris et varié dans tous les registres par plus de trente voix. Pas de solos avec accompagnement, c'est-à-dire pas de rôles, pas de caractères, ou plutôt, pas de caricatures ; pas d'intrigue, pas d'effets de rideaux pour faire applaudir. La partition est exécutée rigoureusement ; et dans la scène sacrificielle du final, tout ce qui s'est passé repasse, les thèmes étant une fois de plus répétés, comme au moment de la mort, lorsque la vie défile dans ses moindres détails. Encore une autre ressemblance !

Et maintenant, regardons – et écoutons ; avec un peu de bonne volonté, la partie est déjà à moitié gagnée, et nous n'en demandons pas plus.

Les trois coups !

La Sonate des spectres, Acte II (1907), trad. Arthur Adamov et Carl-Gustaf Bjurstrom, Paris, L'Arche, 1961, 1984.

JOHANSSON : Pourquoi appelez-vous cela le souper des spectres ?

BENGTSSON : Ils ont tous l'air de spectres. Et il y a vingt ans que ça dure, et ce sont toujours les mêmes gens, et ils disent toujours la même chose ; à moins qu'ils ne se taisent, pour n'avoir pas à rougir de honte.

JOHANSSON : Il n'y a pas une maîtresse de maison ?

BENGTSSON : Si, mais elle est folle ; elle est assise là, dans une penderie, ses yeux ne supportent pas la lumière... Elle est là...
Il montre dans le mur une porte-tapisserie.

JOHANSSON : Là ?

BENGTSSON : Là. Je vous ai bien dit que ce n'était pas des gens ordinaires.

JOHANSSON : Comment est-elle ?

BENGTSSON : Comme une momie. Vous voulez la voir ? (*Il ouvre la porte de la penderie*). La voilà.

JOHANSSON : Ca !

LA MOMIE, *babillant comme un enfant* : Pourquoi vient-il ouvrir la porte ? J'avais bien dit de la laisser fermée !

BENGTSSON, *comme on parle à un enfant* : Ta ta ta ! Ma petite poulette, elle sera gentille, et elle aura un sucre... Joli Jacot !

LA MOMIE, *prenant la voix d'un perroquet* : Joli Jacot ! Jacot est là ? Krr ! Krr !

BENGTSSON : Elle se prend pour un perroquet, et après tout, elle en est peut-être un... (*À la momie :*) Polly, siffle un peu ! *La momie siffle.*

Henrik Ibsen

Hedda Gabler, Acte I (1890), traduction Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, collection Le Manteau d'Arlequin, 1972.

JULIE TESMAN : [...] Ah, j'allais oublier... (*Elle cherche dans une poche de sa robe.*) J'ai quelque chose pour toi.

TESMAN : Qu'est-ce que c'est encore, tante Julie, Hein ?

JULIE TESMAN *sort de sa poche un paquet enveloppé dans un papier journal et le tend à George* : Tiens, ouvre.

TESMAN, *il ouvre le paquet* : Mon Dieu ! Tu les avais gardées ! Hedda c'est vraiment touchant... Hein ?

HEDDA, *qui est près des étagères à droite* : Qu'est-ce que c'est ?

TESMAN : Mes vieilles pantoufles !

HEDDA : Ah oui !... Je me souviens. Tu m'en as souvent parlé pendant notre voyage.

TESMAN : Elles me manquaient beaucoup ! (*Il va vers Hedda* :) Tiens, regarde-les...

HEDDA, *elle va vers le poêle* : Merci, je les connais déjà !

TESMAN, *il la suit* : Tu sais Hedda ? C'est tante Rina qui me les a brodées. Et pourtant, elle était déjà malade à cette époque... Si tu savais tous les souvenirs qu'elles font revivre...

HEDDA, *près de la table* : Pas pour moi. [...]

TESMAN : Tante Julie, regarde donc un peu Hedda. Est-ce qu'elle n'est pas ravissante ?...

JULIE TESMAN : George ! Ce n'est pas une révélation... Hedda est une beauté... depuis le jour de sa naissance.

Elle fait à Hedda un petit salut de la tête et passe à droite.

TESMAN, *il la suit* : Oui, naturellement. Mais est-ce que tu ne trouves pas qu'elle a meilleure mine qu'à notre départ ? Et puis elle a engraisié, hein ?

HEDDA, *elle marche nerveusement dans la pièce* : Je t'en prie, Tesman !

JULIE TESMAN *s'arrête et se retourne* : Ah ! Oui ?

TESMAN : Tu ne peux pas te rendre compte. Mais j'ai d'excellentes raisons pour le savoir...

HEDDA *se trouve maintenant près de la porte-fenêtre gauche. Elle le coupe impatientement.* Tu n'as aucune raison et tu ne sais rien !

TESMAN : Je crois que c'est l'air de la montagne... l'air du Tyrol.

HEDDA *l'interrompt sèchement comme précédemment* : Je suis exactement la même... la même que lorsque je suis partie.

JULIE TESMAN *joint les mains et elle regarde Hedda fixement* : Magnifique. Hedda est magnifique. (*Elle va vers la jeune femme, lui prend la tête entre les mains, la penche et baise ses cheveux.*) Que Dieu vous garde et vous protège, Hedda Tesman. Pour le bonheur de George.

HEDDA *se dégage sans brusquerie* : Je vous en prie, laissez-moi.

JULIE TESMAN, *à la fois sereine et émue* : Je viendrai vous voir tous les jours.

ANNEXE N° 7 : LES DIFFÉRENTES PHASES DE LA REPRÉSENTATION

Acte I

Le décor est sobre et froid. Avant que la représentation ne commence, on voit, disposés sur le premier tiers de l'espace scénique, un piano noir tout à fait à gauche, comme en retrait, deux lits très simples, avec des barreaux en métal et un tissu rayé qui rappellent l'univers carcéral. Derrière ces éléments, se trouve un rideau de fer baissé qui n'est ni opaque ni entièrement translucide. Les tons dominants créés par le mélange d'obscurité et de faible lumière sont le blanc, le noir et le gris. Carl est sur son lit. La musique jouée au piano se fait entendre. C'est le début de la pièce.

Egerman en blouse blanche et Carl en chemise de nuit blanche, les cheveux hirsutes, à la façon des fous, conversent, se rapprochant une fois l'un de l'autre au moment précis où ils parlent de Franz Schubert. Quand Carl prononce des mots infantiles tels que « zizi », quand Egerman dit que Schubert sent qu'il « sombre », le public dans la salle rit.

Osvold Vogler entre en scène, vêtu de noir, dans un bel habit, mais sa physionomie reflète une certaine agitation. Il se tient près de Carl, sur le lit, et l'informe de son projet d'Union universelle.

La conversation est interrompue par un cri qui vient de l'espace hors scène. Emma Vogler fait alors irruption sur scène, s'exprimant en langage des signes que Vogler traduit simultanément. Egerman, qui assiste à la scène, fait part de sa fatigue. Le public rit.

La lumière baisse et on entend un bruit de percussion (la cloche Gunilla). Carl confie à Stella sa douleur « cosmique et comique » puis, extatique, lui récite le Notre-Père à l'envers.

Carl s'endort et c'est l'entrée de Clown Rigmor, qui chante en allemand. Yeux maquillés de rouge, crâne et vêtement d'un blanc mat, le personnage laisse le public silencieux et perplexe. Sa démarche est lente, son sourire ironique. Clown se dévêt et laisse voir sa poitrine. Carl prend Clown, face au public. Pendant le chant, une boîte à musique est placée sur le devant de la scène : à l'intérieur se meut un personnage vêtu de blanc qui danse une pavane.

Pauline, un bandage à la tête, est seule sur scène. Elle vient d'arriver. Vêtue sobrement, elle retire sa veste, pendant que Carl s'est absenté pour aller aux toilettes ; il remet sa veste. Carl lui expose son projet de film parlant vivant. Tous deux fument.

La fumée se répand sur scène alors que Pauline fait une déclaration d'amour à Carl.

Acte II

Vogler revient avec le projet mûri de chasser le chaos et la dissolution. La musique se fait entendre et le rideau de fer se lève, redoublant la transition que constituait déjà la fumée. Clown, à gauche, s'en va rapidement. Deux personnages restent immobiles sur scène, dans une semi-obscurité : Petrus, l'instituteur du village, de dos, et Mia, la comédienne qui doit incarner Mitzi, face à la salle. Derrière eux se trouvent un autre rideau presque entièrement levé, mais aussi un voile blanc au fond et une tenture blanche, par terre. Le décor représente un décor de théâtre. Pendant ce temps, Osvold Vogler dort sur le même lit. Les tons sont inchangés, oscillant entre le blanc et le gris ; d'ailleurs, Petrus dit que la neige tombe et il faut imaginer ce paysage hivernal, par-delà les coulisses et le hors scène.

Pauline, en robe blanche, et Mia, belle aussi dans une robe violette, échangent quelques propos avant de s'embrasser sur la bouche. Vogler, dans une rupture de ton qui fait rire le public, récite une tirade sur la notion de vraisemblable.

Pauline change de robe, la nouvelle tenue ayant une teinte proche de celle de Mia. La transformation des personnages en acteurs se prépare. Sur scène, on recense de nombreux objets épars : outre la boîte à musique, des thermos, des micros. Pendant que Vogler sort en direction des coulisses pour uriner, une lumière apparaît derrière le voile de fond puis s'éteint. Derrière le voile, on entend la voix de Carl, dont Pauline vient de rappeler qu'il est « perpétuellement agité ». Vogler revient et les comédiens hissent la tenture qui était par terre. Un piano noir, modèle réduit du grand piano, se trouve sur la scène, un peu déporté vers la gauche.

Clown chante une musique ancienne et Carl, comme pétrifié, s'immobilise.

Le public de Granas fait son entrée et après avoir été présenté aux comédiens, passe derrière le voile. Les ombres des spectateurs sont projetées, grandies, sur le voile puis disparaissent. On entend des applaudissements derrière le voile et on aperçoit la silhouette de Vogler.

Sur scène, Carl et Pauline, tous deux vêtus d'une cape noire, à la lumière de bougies et dans une atmosphère funèbre qui rappelle Vienne à la fin du XIX^e siècle, disent au micro les répliques de leurs propres personnages dans le film muet, en noir et blanc, qu'ils diffusent au public de Granas et que le vrai public voit à l'endroit. Le jeu des acteurs dans le film est assez outrancier, à l'image des visages expressifs du cinéma muet, et le public en rit. Pendant ce temps, Osvold Vogler a le regard perdu dans le vide. Pauline, de dos, joue du piano mais le son que l'on entend provient du grand piano où la musicienne joue simultanément. L'image est redoublée dans le film où le dos d'une femme apparaît lui aussi.

Soudain, un incendie se déclenche : le voile devient rouge, on entend des cris et les ombres du faux public s'agitent derrière le voile. Clown entame un chant tragique.

Le public repasse devant le voile et se présente sur scène, des bougies à la main.

Acte III

L'éclairage aux bougies est naturel, dans les conditions mêmes du théâtre élisabéthain. Petrus exhibe, devant la troupe et le public, un panneau qui représente un décor factice, composé d'un arbre au clair de lune. Petrus tient lui-même une fausse lune. Le spectacle n'a pas cessé pour autant. Carl dit qu'il est Franz Schubert. Pendant ce temps, la Mort rôde et observe la scène à distance, du côté des coulisses.

Si le public de la salle riait lors du visionnage du film, le retour au théâtre fait sentir une tension, une concentration de sa part. Vogler joue le rôle du baron Siraudin, qui a « acheté » Mitzi, Pauline est Mitzi. Carl, quand il ne dit pas ses répliques, s'occupe du bruitage. Il restitue notamment le bruit des coups de Siraudin lorsqu'il frappe Mitzi. Le décor est toujours gothique et sombre : « *on va danser la pavane du soir* » s'écrie Carl.

La troupe a fini de jouer le premier acte et l'annonce au faux public. Celui-ci échange ses premières impressions avec les comédiens et Marta, une institutrice, lit même le passage d'un livre.

Clown, assis au grand piano, accompagne la musicienne tandis que Carl et Vogler, qui interprète à présent l'organiste Jacobi, ami de Schubert, jouent aussi sur le petit piano. Les alertes de Clown se multiplient : se tenant toujours à gauche, il regarde les comédiens attentivement. Quand Carl-Schubert dit qu'il « *sombre* », Clown chante une musique enjouée.

Carl parle de ses douleurs à l'estomac. L'espace de jeu se resserre autour du lit qui est resté au même endroit depuis le début et le faux public est placé à droite de la scène, face à ce lit.

Vogler qui interprétait un troisième personnage, le comte Veith, beau-père de Mitzi, doit retourner à l'asile. Il crie pourtant : « *Je veux terminer* ».

Le faux public transgresse les limites assignées à l'espace de jeu et se confond avec les comédiens. La pièce dans la pièce se termine sous les applaudissements des gens de Granas qui donnent leur avis sur la représentation. On entend dire que « *le théâtre, c'est mieux encore que le cinéma* ».

Deux lits sont à présents sur scène, les deux lits du début. Pauline porte de nouveau sa robe blanche. Le voile qui a servi à la projection redescend et découvre le décor qui était resté caché : les sièges du faux public. Clown se promène.

Carl fait violence à Pauline. Rien n'a vraiment changé.

C'est le désordre sur scène : tout est par terre. On entend le chant triste de Clown. Au fond, puisque le voile de projection est tombé, on distingue un dernier rideau de fer. C'est de là que Clown s'avance à pas lents. Carl demande à Pauline d'écouter la Mort s'approcher : « *Elle est déjà là* ». Clown s'approche du lit et c'est lorsqu'ils sont tous trois réunis que Carl dit enfin : « *On sombre. Sombre. C'est cela* ». La lumière baisse progressivement.



« L'Ignorant et le fou » © ELIZABETH CARECCHIO

ANNEXE N° 8 = ENTRETIEN AVEC CÉLIE PAUTHE

Réalisé par Stéphanie Pétrone (22/11/08)

Vous semblez montrer un intérêt pour les personnages qui ont un handicap, qui sont en marge. C'était le cas avec les personnages de *L'Ignorant et le fou* de Bernhard.

Célie Pauthe – J'ai du mal à voir les choses sous l'angle de la transversalité, en cherchant ainsi une unité entre des œuvres différentes. Pour moi, c'est une question d'absorption. Il s'agit d'aller vers les auteurs plutôt que de les amener à moi. Mais c'est vrai, les personnages font une tentative désespérée pour sortir de la folie, avec les armes que chacun a.

La musique est très importante dans la mise en scène. Peut-on dire qu'elle structure la pièce ? Quelle est sa fonction ?

C. P. – Oui, la musique est structurelle. Carl s'identifie à Franz Schubert. Schubert est cité dans les dialogues. Il y a une œuvre qui n'est pas citée, le *Voyage d'hiver*, qui a une affinité de fond avec *S'agite et se pavane*. C'est la Mort qui nous fait faire ce voyage, qui est une descente intérieure vers cette contrée gelée que décrit Wilhem Müller. L'affinité entre les deux, Schubert et Carl-Bergman, c'est de dénuder les choses, dans une simplicité presque idiote. C'est la ritournelle à vide que l'on entend dans le dernier lied du cycle. Un musicologue, Alfred Einstein, a dit, à propos du Leiermann, que « celui-ci dévidait sa stupide mélodie à vide », mais c'est en même temps une simplicité qui ne peut s'écrire qu'au comble de l'art. Schubert se donne nu devant son art, comme le voyage que fait Bergman à travers les arts. Bergman dépouille un oignon de ses pelures en quelque sorte, tout ce qui lui a servi à faire son art, il l'enlève pour en chercher le cœur improbable. Et ce qui reste au fond, c'est la musique, l'humain tout nu, face à ses pulsions, à ses gouffres.

J'ai trouvé que la temporalité de la représentation laissait une sensation étrange : l'enfance, avec la boîte à musique, et la mort se rejoignent. Il y a aussi, par le choix de la fumée, de l'absence d'actes, le sentiment d'un flou temporel, d'une continuité, voulue.

C. P. – La volonté de continuité est représentée par l'absence de noir entre les scènes. Il n'y a qu'un seul noir, très concret : quand l'armoire à fusibles saute, par exemple. C'est l'idée du voyage vers une enfance introuvable et très douloureuse, comme elle l'a été pour Bergman et c'est un voyage théâtral. Quelqu'un m'a fait une remarque très juste à propos de la

transition entre l'acte I et l'acte II. Il m'a dit que j'avais fait un « fondu enchaîné ». De même, les lits restent. C'était important. C'est très schubertien, cet effet de la boucle, de la répétition, du même. Dans la vie comme dans la pièce, on se recouche dans le même lit. Cette répétition est chère à Bergman. Pauline et Carl se retrouvent, à la fin, vont revivre la scène manquante du départ, la scène retrospective de la première tentative de meurtre, à laquelle on n'a pas assisté et à quoi tout nous ramène.

Je trouve intéressante l'exhibition des artifices, comme celle du décor de Vienne, avec Petrus qui tient la lune, etc. Pourtant, le décor naturel se situe hors-scène. Je pensais que l'exhiber lui aussi aurait signifié que l'artifice est partout. Par exemple, vous l'avez fait avec le piano : il y a le grand, à gauche, et le piano miniature sur scène.

C. P. – Il était impensable de tricher et de faire tourner une bande son avec des acteurs qui font semblant de jouer. La musique a une telle importance dans cette pièce. On peut saluer le travail d'Hélène Schwartz, qui est une remarquable interprète. Le but était d'assumer en direct le doublage, tout en conservant le réalisme des situations. Pour ce qui est des artifices, il est vrai que tout ce qui est fait de nos mains, l'artisanat, a de l'importance. Tout le deuxième acte, avec l'écran, le piano, le troisième aussi, avec les ombres chinoises, sont concernés par cela.

Dans la pièce, on crie, on chante, on parle, on parle avec des signes. Cette variété des modes de communication est-elle au premier plan de la mise en scène ?

C. P. – Oui, il y a une sorte de vertige et par là l'intention de vouloir dire, de toucher. Il y a un très beau passage de *S'agite* sur le cri de joie et de douleur, où Carl dit : « Alors j'ai pensé, et c'est ça mon intention, que d'autres souffrent dans l'enfer de leur humiliation, comme je souffre, j'ai pensé à crier vers eux comme je crie vers moi en moi. Je crie si souvent, si longuement que la douleur en devient irréaliste et la maladie un fantôme ». Bergman a l'intention de comprendre pourquoi Schubert écrit sa symphonie, ce qui pousse un autre artiste à écrire. La parole peut alors s'appliquer à son intention profonde car, à travers elle, il s'agit de toucher l'autre. Bergman a dit, un jour : « Je voudrais enfoncer un clou dans la passivité du spectateur ». Jamais, avant cette pièce, je n'avais à ce point compris combien son art était tourné vers l'autre.

Dans la scène de confrontation entre Egerman et Carl, on note que le jeu de Serge Pauthe est...

C. P. – ...sobre. Oui, il y a une volonté de sobriété. Egerman est un immense dépressif, qui ressent un profond dégoût pour la nature humaine et la médecine. Bergman met en scène une situation qui n'est pas courante : il est le nouveau médecin chef, il doit faire face à une colonie de fous furieux. Il n'a pas d'illusion, pas d'espoir. Carl est tout de suite touché par Egerman. Il lui demande de mettre des mots sur son obsession. « *Je sombre* » est finalement un état proche de celui d'Egerman. Ça lui tombe dessus mais il traîne cela depuis longtemps. Il n'attendait que le moment de l'exprimer. En même temps, la réponse était attendue. On pouvait s'en douter, avec ce que Carl dit de Schubert. Je ne voulais pas en faire un archi-événement mais davantage l'arrivée d'un thème.

La place du public est importante. Il y a de nombreuses mises en abyme. Nous sommes vus ou nous nous voyons avec le faux public. Les applaudissements du faux public anticipent sur nos propres applaudissements. Quelle était votre intention, par rapport au public ?

C. P. – Je crois beaucoup à la fable, à l'histoire. Il n'y a pas tellement de procédés pour rompre l'illusion. Par exemple, j'aurais pu, lorsque Marta lit un passage du livre, le lui faire lire dans la vraie salle. Il aurait pu y avoir une frontière plus mouvante entre le vrai et le faux public. Mais il me semble que la pièce de Bergman contient déjà tout cela.

Oui, l'un des personnages, une femme, dit qu'elle s'excuse de n'avoir pas très bien suivi mais elle s'est levée tôt le matin...

C. P. – Oui, Bergman crée des personnages humains. Il est d'une grande réceptivité, lui qui a la réputation d'être un cinéaste intimiste, toujours confiné dans ses démons mais il est tout sauf cela, tout sauf un artiste confiné. Il veut toucher, émouvoir. Il fait en sorte que quelque chose ait lieu à l'intérieur, entre l'espoir et le désespoir, il veut déplacer quelque chose à l'intérieur de ses spectateurs. Ne pas s'adresser à tous, mais à chacun. Par exemple, il aimait beaucoup la télévision car elle est reçue par chaque foyer, dans l'intimité la plus nue. Et pour *Sarabande*, il tenait à ce que le film soit doublé, la version française, il l'acceptait car il voulait être le plus accessible possible.

Les pièces de Bergman donnent l'impression d'être très parlées. Est-ce que vous avez tenu à casser cela ou au contraire à l'intégrer ? Dans *L'ignorant et le fou*, *Quartett*, que vous avez mises en scène, le travail sur le langage est capital aussi.

C. P. – Bernhard et Müller sont des orfèvres de la langue ; ils dénaturent le langage. C'est un art poétique. Pour Bergman, c'est beaucoup plus par l'image, avec un certain réalisme.

La scène du rapport sexuel entre Carl et Clown est explicite dans le texte de Bergman ; elle l'est aussi chez vous. Pourquoi ce choix ?

C. P. – En fait, Bergman réalise son fantasme : dominer la Mort. C'est une intention très belle, mais il n'en reste rien. Cela ne fait rien avancer. La Mort a les poches vides. Elle n'a rien à révéler. Elle ne peut même pas dire à Carl quand il mourra. La Mort est totalement impuissante. Elle est seulement là et elle va revenir.

J'ai vu cette scène comme une façon d'imposer le corps. Après tout, c'est Vogler qui disserte de façon exalté et qui s'excuse parce qu'il doit aller aux toilettes. Les personnages sont rattrapés par le corps.

C. P. – Tout à fait. D'ailleurs, « *je sombre* », en suédois, a deux traductions : « *je sombre* » et « *je coule* » mais au sens propre, avoir la diarrhée, faire sur soi. Carl a mal à l'estomac. Comment le corps lâche ? C'est absolument central. Bergman se situe au niveau du bas ventre, il fouille ses propres intestins. Ce n'est pas du tout du symbole. C'est un corps perclus. Marta a du psoriasis, Vogler est schizophrène, Pauline a sa blessure à la tête, Mia a mal aux dents : ils sont tous malades.

En conclusion, qu'est-ce qui, selon vous, fait l'essence de cette pièce, sa ligne de force ?

C. P. – La nudité. La liberté. Bergman est déjà âgé quand il écrit cette pièce. Il est convaincu qu'il va mourir. Cela le hante depuis toujours. Il dit même : « *À ce moment-là, j'avais l'impression qu'il y avait un homme qui me suivait pour prendre les mesures* ». Du cercueil. Tout en étant sur ce seuil, dans ce sursis, cette angoisse, il fait un voyage en arrière, où il reprend tous ses thèmes, tous ses outils, comme s'il les démontait, comme un enfant démonte ses jouets. Le cinéma saute et il y a le théâtre derrière. Qu'est-ce qui reste de nous, pauvres humains ? Voilà ce qui me touche le plus.

ANNEXE N° 9 = LE DÉCOR

Vue dans Boîte Noire :



Vue d'ensemble © SÉBASTIEN MICHAUD – D.R.

Toile Peinte :
(3 éléments)

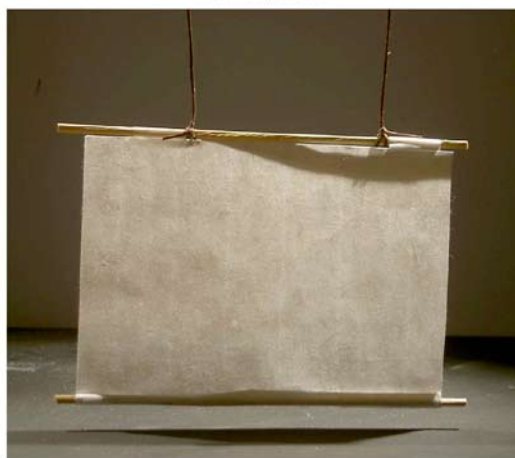


Largeur : 15m
Hauteur : 5m

Toile Imprimée Translucide.

Toile peinte © SÉBASTIEN MICHAUD – D.R.

Ecran Projection :



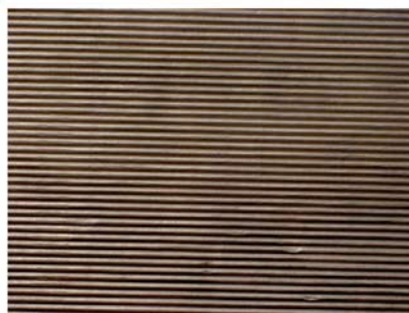
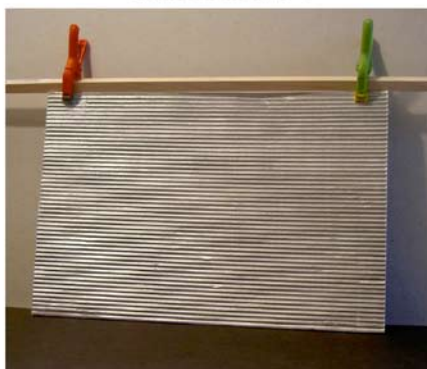
Largeur : 4,50m

Hauteur : 3m

Toile ou Cyclo Translucide.

Écran de projection © SÉBASTIEN MICHAUD – D.R.

Rideau Fer Lointain :



Largeur : 8,50m

Hauteur : 4,50m

Aspect Tôle ondulée grosse trame.

Rideau de fer © SÉBASTIEN MICHAUD – D.R.