

TRUCKSTOP

PIÈCE IDÉIMONTÉE

N° 236 - Janvier 2017

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »



Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition transmédia

Béatrice Boury

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur territorial de Canopé

Île-de-France

Bruno Dairou, délégué aux Arts et la Culture de Canopé

Ludovic Fort, IA-PR Lettres, académie de Versailles

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller Théâtre, délégation aux Arts et à la Culture de Canopé

Patrick Laudet, IGEN Lettres-Théâtre

Marie-Lucile Milhaud, IA-IPR Lettres-Théâtre honoraire et des représentants des Canopé territoriaux

Auteurs de ce dossier

Vanessa Facente, professeure de lettres, certification théâtre et professeure relais DAAC de Lyon/Comédie de Saint-Étienne

Agnès Garret, professeure agrégée de lettres et théâtre, et professeure relais DAAC de Lyon/Comédie de Saint-Étienne

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé, conseiller théâtre, département Arts & Culture

Responsable des actions Arts, Culture & Société

Jocelyne Mazet, Canopé Auvergne-Rhône-Alpes

Coordonnatrice éditoriale

Sandrine Chudet, Canopé Auvergne-Rhône-Alpes

Secrétariat d'édition

Valérie Sourdieux, Canopé Auvergne-Rhône-Alpes

Mise en pages

Christophe Herrera, Canopé Occitanie

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

Photographie de couverture

Truckstop © Sonia Barcet

Remerciements

Nous remercions toute l'équipe de la Comédie de Saint-Étienne et plus particulièrement Marie Kuzma, Elsa Imbert, et Jocelyne Mazet de Canopé Auvergne-Rhône-Alpes.

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

ISSN : 2102-6556**ISBN : 978-2-240-04303-0****© Réseau Canopé, 2017****[établissement public à caractère administratif]****Téléport 1 – Bât. @ 4****1, avenue du Futuroscope****CS 80158****86961 Futuroscope Cedex**

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 236 - Janvier 2017

Texte de Lot Vekemans

Traduction de Monique Nagielkopf

Mise en scène d'Arnaud Meunier

avec : Claire Aveline, Maurin Ollès *, Manon Raffaelli *

[* issus de l'École de la Comédie de Saint-Étienne]

Collaboration artistique : Elsa Imbert

Assistante à la mise en scène et à la dramaturgie : Parelle Gervasoni

Lumière et scénographie : Nicolas Marie

Création musicale : Patrick De Oliveira

Costumes : Ouria Dahmani-Khouhli

Régie générale : Arnaud Olivier

Décor et costumes : Ateliers de la Comédie de Saint-Étienne

Production : La Comédie de Saint-Étienne – Centre dramatique national
[producteur délégué] / Comédie de Béthune – CDN Nord Pas-de-Calais -
Picardie

Avec le soutien de L'École de la Comédie de Saint-Étienne /
DIESE # Auvergne – Rhône-Alpes et de la CCAS, Activités Sociales de l'Énergie

Texte publié aux Éditions Espaces 34

Avec le soutien du Centre national du livre, du Theater Instituut Nederland
[TIN] et de la Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction
théâtrale

Durée : 1 h 20

Création au Festival d'Avignon – Chapelle des Pénitents blancs
du 12 au 16 juillet 2016

La Comédie de Saint-Étienne du 7 au 11 février 2017

Spectacle tout public à partir de 13 ans

À propos de *Truckstop*¹

¹ À consulter : www.theatre-contemporain.net/textes/Truckstop-Lot-Vekemans-7329/
Et www.theatre-contemporain.net/spectacles/Truckstop-17657/

Sommaire

5 Édito

6 **AVANT DE VOIR LE SPECTACLE, LA REPRÉSENTATION EN APPÉTIT !**

6 Entrer dans l'univers du spectacle

8 Le thème du voyage : un ailleurs idéalisé...

9 Le genre : un polar social ?

10 Des personnages de récit initiatique :
tomber amoureux pour s'émanciper

11 Élargissement à d'autres arts

12 **APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL**

12 Dramaturgie en puzzle

15 Le jeu des oppositions : le cercle et la ligne

15 Le personnage de Katalijne

16 La scénographie

17 Une invitation au voyage

18 **ANNEXES**

18 Annexe 1. Zola, *Thérèse Raquin*, explicite

19 Annexe 2. Note d'intention et entretien
avec le metteur en scène Arnaud Meunier

22 Annexe 3. Entretien avec l'auteure, Lot Vekemans

24 Annexe 4. Document élève,
structure de la pièce en puzzle

25 Annexe 5. Le monologue de Katalijne

27 Annexe 6. Zola, *La fortune des Rougon*,
le portrait d'Adélaïde Fouque

28 Annexe 7. Note d'intention scénographique

29 Annexe 8. Photos du spectacle

Édito

Truckstop, le nom claque comme les mots, jetés avec parcimonie sur la page, alinéa après alinéa, souffle après souffle, comme les débris de la lampe de verre coloré que cherche à recoller la jeune Katalijne. Dans ce huis-clos, trois personnages rôdent autour de la vérité, cherchant, chacun à sa façon, à réparer l'irréparable comme à narrer l'inénarrable.

Alors on commence quelque part
C'est toujours bien
Commencer quelque part et voir où on arrive.

Après avoir fait découvrir le dramaturge italien Stefano Massini, Arnaud Meunier a choisi une auteure néerlandaise, Lot Vekemans, et un texte dense, qui porte lui aussi le fracas du monde extérieur, mais en filigrane, comme un contrepoint au drame intime qui unit cette mère, sa fille, et un jeune routier. Tragédie modeste, entre fait divers et conte fantastique, *Truckstop* sublime la trivialité grâce à une esthétique raffinée et sobre, et offre au spectateur un espace mental propice à la projection de son propre imaginaire.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

ENTRER DANS L'UNIVERS DU SPECTACLE

LE LIEU

L'espace scénique

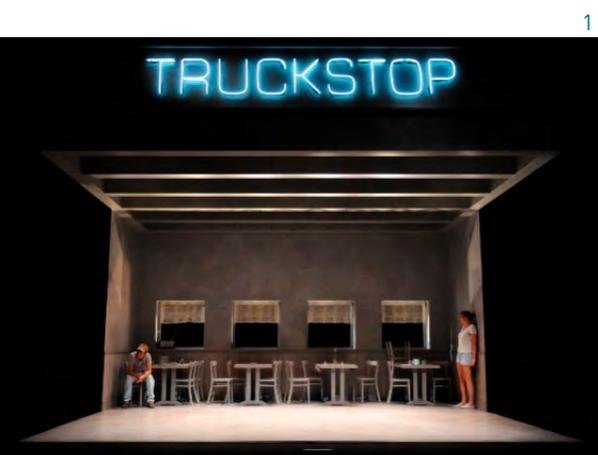
Questions préliminaires à partir des deux photographies :

- Qu'est-ce qu'un Truckstop? Quel intérêt dramaturgique peut-il présenter?
- Qu'est-ce qui rend le décor naturaliste?
- Qu'est-ce qui, au contraire, le déréalise?

Pistes de réflexion : la totalité de la pièce se déroule dans un lieu unique, un *Truckstop*, soit un « routier », petit restaurant au bord de la route où les *trucks* – « camions » en anglais – peuvent s'arrêter le temps d'un café, d'une douche, d'un repas ou d'une nuit. Souvent éloigné de la route, ce lieu est une halte et un carrefour : les routiers s'y croisent, y reviennent, ou ne s'y arrêtent qu'une fois, alors que Katalijne et sa mère s'y installent. Dans ce monde masculin du mouvement et de la traversée, elles sont les figures féminines stables, associées aux notions de refuge et de vivres, de ce lieu qu'elles ont rendu convivial et accueillant.

Comme dans une tragédie classique, ce lieu du passage et du croisement, est aussi celui où en une journée se joue l'intrigue et se résout le conflit par le matricide de Katalijne.

Comme le montrent les photos, la scénographie propose le décor naturaliste d'une petite salle de restaurant avec ses tables et ses chaises, mais déréalisé par le choix d'une monochromie de gris et l'absence d'un élément aussi emblématique que le bar, par exemple.



1: *Truckstop*
© Sonia Barcet

2: *Truck stop*
© Noel Kems



Le hors-scène

Proposer une mise en voix et en espace de l'extrait suivant en se demandant qui s'adresse à qui, et depuis quel endroit?

MÈRE – Katalijne, c'est toi ?

KATALIJNE – Ma mère

REMCO – Elle s'est réveillée

MÈRE – C'est toi, Katalijne

REMCO – Chut, ne dis rien, ne bouge pas

MÈRE – Katalijne

REMCO – Ne réponds pas

KATALIJNE – Allons-nous-en

REMCO – Non, moi, je m'en vais

KATALIJNE – Tu ne peux pas partir, pas tout seul

REMCO – Si ta mère me voit ici elle va m'écorcher vif

KATALIJNE – C'est pas son genre

REMCO – Je ne vais pas tenter le diable

La mère entre dans le café et voit Remco et Katalijne.

REMCO – Il y avait deux chaises tombées l'une près de l'autre

L'une des deux avait un pied cassé, une chute violente sans doute

Les deux chaises portaient les empreintes de Remco, de Katalijne et de sa mère

Ce qui n'avancait pas la police d'un pas

Y avait-il eu bagarre ?

C'est très plausible.

MÈRE, *furieuse, s'adressant à Remco* – Qu'est-ce que tu fous ici nom de Dieu

REMCO – Je, euh... Katalijne

MÈRE – T'as un sacré culot de venir la voir en pleine nuit

REMCO – Elle avait besoin de moi

MÈRE – J'en ai ras-le-bol de ces histoires

REMCO – On va partir

KATALIJNE – Tous les deux

MÈRE – Fous-moi le camp immédiatement, toi

REMCO – Katalijne, tu viens ?

MÈRE – Katalijne ne va nulle part

Katalijne va dans la pièce, derrière

Immédiatement

Pour aller plus loin...

On trouve un *truckstop* dans le film de Percy Adlon, *Bagdad Café*.

Le roman *Popcorn Melody* d'Émilie de Turckheim se passe essentiellement dans une petite épicerie qui subit de plein fouet la concurrence d'une grande surface.

Darling de Jean Teulé¹ retrace le destin d'une jeune fille hypnotisée par les camions, qui part avec un routier. Ce roman mis en scène par la compagnie Nosferatu en 2013 (teaser sur Youtube : www.youtube.com/watch?v=mjXLu3luKes) a été également adapté au cinéma par Christine Carrière en 2007.

¹ *Darling*, Paris, Julliard, 1998.

LE THÈME DU VOYAGE : UN AILLEURS IDÉALISÉ...

LE CAMION JAPONAIS, INSTRUMENT DU RÊVE

Effectuer une recherche sur les camions japonais « Dekotora » en se reportant en particulier au lien suivant: <http://tracks.arte.tv/fr/dekotora-beau-comme-un-camion>

Présenter oralement ses recherches à la classe en mettant l'accent sur ce qu'ils ont de fascinant.

Pistes de réflexion : c'est le rêve de Remco, sa fascination pour les camions japonais « Dekotora » qui élargit la perspective de la pièce par l'introduction d'un élément particulièrement exotique. Dans cette région du Japon, la subculture des camionneurs consiste à décorer leur véhicule de manière extravagante et outrancière. Cette transformation d'un utilitaire en œuvre d'art confère à la pièce une puissante dimension symbolique, relayée par la lampe en verre colorée offerte à Katalijne. Remco l'a achetée dans un magasin discount mais l'a offerte comme une précieuse lampe japonaise.

La réalité sociale des routiers est amoindrie par la vision idéalisée de Katalijne. Le camion de Remco représente pour elle la possibilité d'un ailleurs enfin possible et d'une émancipation rêvée face à une mère castatrice. *Truckstop*, c'est aussi l'histoire de deux grands adolescents qui rêvent de partir ensemble.

Réaliser un collage de son propre camion « Dekotora », en s'inspirant de la photographie ci-dessous et/ou des recherches précédentes.

LE RÊVE DE VOYAGE

Considérer que le plateau est une carte du monde. Au lointain, situer le pôle Nord ; et à la face, le pôle Sud ; à jardin, le continent américain ; à cour, l'Asie. Les élèves pensent à un pays où ils rêvent d'aller, et vont se placer sur la carte à l'endroit correspondant. Chacun à leur tour, ils énoncent le pays choisi et expliquent ce qu'ils rêvent d'y faire. Par exemple: « En Norvège, je rêve de voir une aurore boréale. » Chaque élève doit mémoriser l'emplacement de ses camarades ainsi que le rêve exprimé. À tour de rôle, les élèves vont se déplacer sur le pays d'un autre et dire à voix haute le rêve de celui-ci. Quand chacun s'est déplacé, sans doublon sur le même pays, le jeu est terminé.

Prolongement du jeu : les élèves choisissent et mémorisent un ou deux vers de *L'Invitation au voyage* de Baudelaire. Un demi-groupe se place en ligne, au lointain ; l'autre groupe vient s'asseoir, en spectateur. Chaque élève du groupe « acteur » descend à la face en adressant les vers choisis à une personne du public. On intervertit ensuite les groupes.



1: Brunomiguel, *Dekotora*, 2008.

© Wikimedia Commons

2: Sanberdoo, *Dekotora art truck from Japan*, 2013.

© Wikimedia Commons

Qui se heurte à la réalité d'un univers quotidien

L'activité suivante permet de prendre conscience des moyens dont dispose un metteur en scène pour créer au plateau une double temporalité, grâce à l'alternance entre dialogues incarnés et monologues narratifs.

Jeu statique / dynamique – faire naître une double temporalité.

Diviser les élèves en deux groupes. Le premier groupe observe. Le second prend le plateau, chacun jouant une situation quotidienne. Des interactions sont possibles. Au clap, tout le monde s'immobilise, sauf une personne, qui se met à commenter l'action qu'elle était en train d'accomplir. Lorsqu'elle a terminé, tout le monde reprend ses activités, avant une nouvelle interruption, et le monologue d'un autre élève. Le groupe des observateurs commente l'effet produit. Ensuite, intervertir les groupes.

LE GENRE : UN POLAR SOCIAL ?

Un polar: le mystère initial de la mort des trois personnages est percé peu à peu par le spectateur.

Improvisation: diviser les élèves en « spectateurs » et « acteurs ». Parmi les « acteurs », un groupe de deux à cinq personnes improvise une scène initiale de découverte d'un meurtre et rejoint le groupe « spectateurs ». Un deuxième groupe de trois à quatre personnes prend le relais et joue une scène qui révèle un indice sur l'identité du meurtrier. À partir de cette scène, le troisième groupe de trois à quatre personnes révèle un deuxième indice, par le biais d'une autre improvisation. Les élèves spectateurs émettent des hypothèses sur l'identité du meurtrier. Le quatrième groupe de deux ou trois personnes joue la scène du meurtre. Le spectateur apprend assez vite que les personnages qui parlent sont morts et revivent en boucle la journée fatidique.

Pour cette « improvisation des morts », les élèves commencent par écrire un nom commun sur un petit papier sans savoir qu'ils vont ensuite jouer/raconter leur mort. Les mots sont mélangés. L'élève qui va au plateau en tire un au sort, qu'il doit intégrer dans une improvisation consistant à raconter ou à jouer sa mort.

Choisir deux personnages littéraires qui se sont entretués. Faire des recherches avant de raconter leur mort en choisissant le point de vue de l'un d'entre eux. Par exemple, Étéocle et Polynice, Hamlet et Laërte, mais aussi Thérèse et Laurent dans *Thérèse Raquin* de Zola (cf. Annexe 1).

Un polar social: la vie de petites gens

La pièce met en scène un jeune routier, la propriétaire du *Truckstop* et sa fille déséquilibrée. Elle montre aussi en arrière-plan le contexte économique: l'ouverture de l'immense *Goossens* précipite la faillite du *Truckstop*. **Inviter les élèves à constituer pour le metteur en scène et le scénographe de cet extrait, un dossier d'images renvoyant aux deux lieux évoqués ci-dessous.**

Mère en parlant de *Goossens*:

MÈRE – On aurait dit un MacDo

Un MacDo avec des hamburgers, des milk-shakes et des grands gobelets de coca

Tout en papier

Les assiettes, les paquets, les gobelets

KATALIJNE – Tout jetable

REMCO – Vraiment pratique

MÈRE – Voilà ce que veulent les gens

Pas de rideaux crochetés aux fenêtres

Pas de nappes en laine

Ou de fleurs en plastique sur la table

Ne pas avoir à attendre la nourriture

Non, se mettre à table et manger

REMCO – C'est ce que *Goossens* a dit à la mère de Katalijne

Quand elle est venue jeter un coup d'œil

MÈRE – Je suis partie en jurant comme un charretier

Imaginer l'image qui précède et celle qui suit celle-ci. En quoi fait-elle écho à l'extrait précédent ? Choisir une des images répertoriées dans l'article suivant et la présenter en anglais à la classe :

www.huffingtonpost.com/2014/04/24/mcdonalds-protest-art_n_4981799.html

Cet article propose des exemples d'œuvres engagées contre la McDonaldisation de la société issues du street art.



Jace, *Le Havre*, 2016.

© Alexis Frobert

DES PERSONNAGES DE RÉCIT INITIATIQUE : TOMBER AMOUREUX POUR S'ÉMANCIPER

Demander aux élèves de chercher dans la note d'intention d'Arnaud Meunier (cf. Annexe 2) et dans l'entretien avec l'auteure (cf. Annexe 3) des informations sur les personnages.

Arnaud Meunier présente la pièce en disant : « Le *Truckstop* est un relais routier [...] où vivent une mère et sa fille. Un jeune camionneur s'y arrête régulièrement pour grignoter et boire un café » et « *Truckstop* met en scène trois personnages presque ordinaires à travers leurs rêves et leurs désirs d'échapper au quotidien pour se projeter dans de meilleurs lendemains. »

L'auteure est un peu plus précise concernant le lien de ces trois personnages : « Mais cela parle aussi d'une jeune fille qui tombe amoureuse d'un garçon et qui veut s'enfuir avec lui pour une autre vie, et aussi d'une mère qui veut les en empêcher. »

- Katilijne : la jeune fille innocente.
- Remco : le garçon aventurier.
- La mère : protectrice et possessive.

Par groupe de quatre, **écrire le synopsis d'une histoire qui implique une jeune fille innocente, un garçon aventurier et une mère possessive. Pour cela, choisir au moins cinq verbes d'action dans la liste suivante : « courir, regarder, se retourner, étreindre, parcourir, demander, hurler, chuchoter, frémir, couper, charmer, changer, agresser, caresser, rêver, arracher, s'enfuir, revenir, rire, pleurer ».**

« Leurs yeux se rencontrèrent » : la scène de première rencontre. Écrire une scène où les deux personnages qui tombent amoureux racontent leur coup de foudre en alternance au public. La scène sera testée en lecture à voix haute et à différentes étapes de l'écriture.

ÉLARGISSEMENT À D'AUTRES ARTS

Demander aux élèves de préparer en groupe des exposés sur Edward Hopper et Martin Parr.

Le *Truckstop* et les figures qui le hantent ont des similitudes avec le travail d'Edward Hopper et de Martin Parr. Se reporter à *Nighthawks* d'Edward Hopper, pour l'atmosphère glacée du bar : https://fr.wikipedia.org/wiki/Nighthawks#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

Et Martin Parr, avec en particulier les photographies 6, 8 et 13 issues de la série *The Last Resort* et *Bored Couples* : <http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZ06AXZ5JX6&SMLS=1&RW=1920&RH=1065>

Après la représentation, pistes de travail

DRAMATURGIE EN PUZZLE

Se remémorer précisément, objectivement et collectivement la pièce vue en décrivant la distribution, le lieu représenté, le décor, les objets, le jeu de lumières, les effets sonores.

Demander ensuite aux élèves ce qu'ils pensent de la structure de la pièce. Une fois l'éclatement repéré, réfléchir à ses effets sur le spectateur : est-ce un frein à la compréhension ou est-ce qu'au contraire, comprendre au fur et à mesure fait partie du plaisir du spectateur ?

Prolongement

Visionner avec les élèves la vidéo suivante : www.theatre-contemporain.net/spectacles/Truckstop-17657/videos/

Arnaud Meunier et Manon Raffaelli, la comédienne qui interprète le rôle de Katalijne reviennent sur la structure particulière de la pièce.

UNE PIÈCE EN MORCEAUX : UNE STRUCTURE NON CHRONOLOGIQUE

Distribuer aux élèves le document élève (cf. Annexe 4) découpé en bandelettes et leur demander de reconstituer chronologiquement l'histoire en disposant les différentes pièces du puzzle. Qu'apporte cette structure en puzzle ? Quel effet produit-elle sur le spectateur ?

Document professeur

Ordre des scènes	Titre des scènes	Résumé des scènes	Ordre chronologique
1	La reconstitution de la lampe	Prologue sur la reconstruction de la lampe.	
2	Katalijne et Mère parlent du <i>Truckstop</i>	Le travail et les habitudes de Katalijne et Mère au <i>Truckstop</i> .	1
3	Rencontre entre Katalijne et Remco	Katalijne et Remco tombent amoureux.	2
4	Les premiers faits : quoi ?	Les personnages racontent dans quel état ils ont été retrouvés après leur mort.	19
5	Katalijne reçoit un cadeau	Remco offre la lampe à Katalijne. Premier baiser.	3
6	Remco à propos du samouraï	Monologue de Remco sur les camions japonais décorés. Rêve de Remco.	4
7	Remco parle de l'emprunt	Remco parle avec Katalijne du projet d'avoir son propre camion. Katalijne lui fait promettre de l'emmener avec lui.	5

APRÈS LA REPRÉSENTATION, PISTES DE TRAVAIL

8	Mère parle de Remco	Monologue de Mère sur Remco. Elle le considère comme un loser et un danger pour sa fille qu'elle veut protéger.	6
9	Explication : quand ?	Seconde évocation des circonstances du meurtre : un vendredi, le soir de la réouverture de <i>Goosens</i> , concurrent du <i>Truckstop</i> .	15
10	La première vraie dispute	Dispute entre Mère et Katalijne à propos de Van Erp, son ami, et à propos de Remco. Mère informe Katalijne qu'elle lui a interdit de revenir au <i>Truckstop</i> .	8
11	Katalijne parle de sa mère	Monologue de Katalijne sur sa mère et leur relation.	9
12	Mère décourage Remco	Remco a démissionné et attend la réponse pour son emprunt. Mère fait du chantage ; elle pourra l'aider s'il renonce à voir Katalijne. Elle le met en garde concernant sa maladie. Remco s'en va pour contenir sa colère.	7
13	La réaction de Katalijne	Katalijne imagine son futur dans le camion avec Remco.	10
14	Scène émotionnelle entre Remco et Katalijne	Remco annonce à Katalijne qu'il n'a pas eu l'emprunt. Leur rêve ne pourra pas se réaliser mais ils continuent à l'imaginer ensemble. L'espoir renaît car Katalijne se rappelle qu'elle a trois mille euros sur son compte épargne.	11
15	Remco tire des plans sur la comète	Monologue de Remco sur son premier rêve et échec. Nouveau projet : le Sahara.	12
16	Katalijne découvre l'argent	Mère essaie de faire signer une procuration à Katalijne. Elle possède cinquante mille euros. Mère souhaite utiliser cet argent pour rénover le <i>Truckstop</i> . Katalijne ne signe pas le formulaire.	13
17	Mère parle des transformations	Mère imagine le nouveau <i>Truckstop</i> .	14
18	Remco vient rejoindre Katalijne la nuit	Katalijne annonce à Remco qu'elle possède cinquante mille euros, elle veut les utiliser pour qu'il ait son propre camion et qu'ils partent ensemble.	16
19	Meurtre de Mère	Mère se réveille et surprend Remco et Katalijne. Ils annoncent qu'ils vont partir. Ils se disputent. Les morts racontent le meurtre de Mère. Katalijne l'a poignardée avec un couteau à viande.	17
20	Remco et Katalijne dans la voiture après le meurtre	Mort de Remco et Katalijne, sur l'autoroute dans le mauvais sens, un camion fonce sur eux. Ils continuent à rêver.	18
21	Katalijne recolle la lampe. Reconstruction	Épilogue sur la reconstruction de la lampe.	

LA MÉTAPHORE DE LA LAMPE

Repérer l'objet central de la mise en scène. Décrire la lampe. Ensuite, à partir de la photographie ci-dessous, se remémorer les différents moments où elle entre en jeu. Par groupe de trois, la dessiner au centre d'une page, puis écrire des mots en lien avec elle (origine, forme, couleurs, importance, etc.).

À partir de ces cartes mentales, définir ses différents rôles au moment de la mise en commun.

1 2



1 et 2 : *Truckstop*
© Sonia Barcet

La lampe est un objet symbolique présent tout au long de la pièce. Elle représente le rêve de voyage et l'amour de Katalijne et Remco. Il la lui offre juste avant le premier baiser, en faisant croire qu'elle vient du Japon puis ils la convoquent chaque fois qu'ils se projettent dans leur avenir.

Ce rêve, à l'image de la lampe, est un mensonge qui sert à masquer une réalité bien plus triviale, car Remco avoue qu'il l'a achetée chez Liddle (sic). Lors du drame final, pour Katalijne, la catastrophe n'est pas le meurtre de sa mère mais le fait que la lampe soit brisée.

Elle ouvre et ferme la pièce, dont elle représente également la structure : comme celle-ci, elle est un puzzle à reconstituer. Par deux monologues presque identiques, en début et fin de la pièce, Katalijne annonce implicitement au spectateur qu'il devra faire ce travail de recomposition.

Écrire la suite de l'extrait suivant en imaginant un autre objet symbolique que la lampe (se souvenir que cet objet doit être altéré lors de la scène du meurtre).

REMCO – Ouvre, tu verras bien
Pour ton anniversaire
KATALIJNE – Comment tu le sais
REMCO – Par ta mère
D'abord elle ne voulait pas le dire
Mais je lui ai tellement pris la tête
KATALIJNE – Dix-huit
REMCO – Adulte
KATALIJNE – ...

LE JEU DES OPPOSITIONS : LE CERCLE ET LA LIGNE

Lire les deux monologues de Katalijne : pour la première lecture, Katalijne est dans le présent, et s'étonne. Dans le second, elle a en mémoire toute l'histoire qui vient de se dérouler. Que provoque la première lecture ? Et la seconde ? Que raconte cette répétition ? (cf. Annexe 5).

La répétition d'un monologue quasi identique en ouverture et fermeture de pièce est symptomatique de la structure circulaire de la pièce. Le monde de Katalijne et de sa mère est statique, et les gestes y sont répétés en boucle, dans le lieu clos du *Truckstop*. À l'inverse, la route est une ligne de fuite que suit la voiture dans laquelle Katalijne et Remco montent, après le meurtre. À la circularité des mouvements répétés dans le *Truckstop*, répond l'immensité de la route rêvée et parcourue à toute vitesse. Celle-ci affranchit des contraintes et est synonyme de liberté, fût-elle fatale.

Pour aller plus loin...

En lien avec le professeur d'arts plastiques, inviter les élèves à rechercher la réponse que les futuristes italiens ont inventée pour représenter le mouvement dans une image fixe, à partir des tableaux suivants :

- Giacomo Balla, *Speed Of An Automobile*, 1913 ;
- Luigi Russolo, *Dynamisme d'une automobile*, 1912-1913.

Présenter ces exposés à la classe.

Cette question de la représentation de la vitesse s'est posée de manière cruciale au début du xx^e siècle. Dans son *Manifeste du futurisme* publié en 1909, F. T. Marinetti écrit :

Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre ornée de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que *La Victoire de Samothrace*.

Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.

LE PERSONNAGE DE KATALIJNE

Faire écrire à chaque élève une liste de tâches, à la manière de la mère pour Katalijne. Les élèves se mettent ensuite par deux, et chacun lit à voix haute la liste de son binôme, en variant les intentions et les rythmes. L'autre élève mime les tâches en même temps.

Liste 1

À la fermeture

Rincer les verres
Verres à limonade à gauche
Verres à bière à droite
Retourner les chaises et les mettre sur les tables
Fermer les rideaux
Éteindre l'enseigne

Liste 2

Au lever

Se laver le visage
Se laver sous les bras
Se laver les mains
Mettre un slip propre
Soutien-gorge
Chaussettes
Mettre les vêtements de la pile, commencer par le dessus

Le personnage de Katalijne propose un défi au metteur en scène et à la comédienne qui le joue, car il possède manifestement un handicap, sans que celui-ci soit nommé. Cette différence est pudiquement évoquée au début de la pièce, puis directement par Mère pour convaincre Remco de renoncer à partir avec Katalijne. **Comment cette étrangeté est-elle interprétée par la comédienne ? À quel moment comprend-on que Katalijne est « différente » ?** Lors de l'affrontement entre Mère et Remco, on comprend que les listes dont parle Katalijne sont en quelque sorte des garde-fous. Mère évoque aussi des médicaments en cas de crise de

panique. Enfin, Katalijne elle-même insiste sur son exceptionnelle ténacité. Dans la mise en scène d'Arnaud Meunier, le décalage entre le corps adulte de la comédienne et son jeu évoquant par certains aspects la naïveté de l'enfance permet de créer un sentiment d'étrangeté, voire de malaise. Le handicap n'est jamais nommé, mais fait penser à une forme de débilité légère, de retard mental.

Inviter les élèves à écrire le portrait de Katalijne en prenant appui sur celui d'Adélaïde Fouque dans *La Fortune des Rougon*, de Zola (cf. Annexe 6).

LA SCÉNOGRAPHIE

ENTRE NATURALISME ET SYMBOLISME

Réaliser un croquis du décor, puis inviter les élèves à dire ce que le monochrome de gris évoque pour eux et quel effet il produit.

Au moment où commence la pièce, le *Truckstop* est sur le déclin, et subit de plein fouet la concurrence d'un relais routier entièrement rénové et sur le point de fêter sa réouverture, le *Goossens*. Le choix de passer en monochrome de gris les éléments du mobilier de ce modeste *Truckstop* permet ainsi de jouer sur deux tableaux : d'une part, le décor présente des éléments naturalistes – clichés : les néons pour l'enseigne ; les tables et les chaises disposées pour recevoir les clients ; les couverts. D'autre part, le choix d'une seule couleur pour tous ces éléments les déréalise et donne un caractère essentiel à ce qui n'était qu'accessoire.

Les œuvres de Hans Op de Beeck ont largement inspiré le scénographe (cf. Annexe 7), qui a fait le même choix d'extraire du quotidien le plus banal ce qui fait son essence. La monochromie produit un décalage avec le réel qui donne à la pièce une résonance plus universelle et fait du décor, avant l'arrivée des personnages, une « Vanité » à sa façon, puisque tout semble s'être recouvert, au fil du temps, d'une fine couche uniforme de poussière grise.

Les œuvres de Hans Op de Beek sont visibles sur le site : www.hansopdebeeck.com

Consulter en particulier :

- *The Garret* : www.hansopdebeeck.com/works/2013/the-garret ;
- *The Lounge* : www.hansopdebeeck.com/works/2014/the-lounge ;
- *Location (5)* : www.hansopdebeeck.com/works/2004/location-5.

LE MONOCHROME DE GRIS VS LES COULEURS DES PERSONNAGES : QUEL RÔLE JOUE CE CONTRASTE ?

Sur le croquis réalisé, représenter ce qui était en couleur lors d'une scène au choix. Quel rôle joue ce contraste entre le monochrome de gris et les couleurs ?

Les élèves s'interrogeront sur le décalage entre l'uniformité du décor et les couleurs portées par les personnages. La mise en valeur de l'humanité des personnages est renforcée par ce contraste. Une des interprétations possibles : les connotations du gris, couleur terne et neutre, renforcent l'idée d'un non-lieu, d'un lieu post-mortem, désormais recouvert de la poussière de temps, et hanté par les personnages qui y ont vécu, et qui y reviennent inlassablement pour rejouer leur drame depuis les limbes où ils se trouvent. La sensation que les personnages-fantômes rejouent incessamment leur drame dans ce huis-clos, et retrouvent dans cette convocation sur le plateau une part d'existence provisoire est renforcée par le contraste avec cet univers mort.

Pour aller plus loin...

En lien avec le professeur d'arts plastiques, un groupe d'élèves expose quelques reproductions de monochromes en écrivant une légende qui raconte ce qui est arrivé à ce paysage uniformisé.

UNE INVITATION AU VOYAGE

Demander aux élèves de répertorier les lieux évoqués dans la pièce. Quels sont les autres espaces qu'ils ont imaginés ?

La pièce est un huis-clos qui contient par la puissance de la parole, le monde extérieur. Les rêves de Remco permettent au spectateur d'imaginer le Japon, le camion en direction de la Russie, le désert du Sahara. Le lieu unique et restreint convoque une multitude de lieux grâce à la parole. La mise en scène laisse la place à l'imaginaire du spectateur qui peut ainsi, comme les personnages, rêver d'un ailleurs.

ANNEXE 1. ZOLA, THÉRÈSE RAQUIN, EXPLICIT¹

Avant de coucher madame Raquin, ils avaient l'habitude de mettre en ordre la salle à manger, de préparer un verre d'eau sucrée pour la nuit, d'aller et de venir ainsi autour de la paralytique, jusqu'à ce que tout fût prêt. Lorsqu'ils furent remontés, ce soir-là, ils s'assirent un instant, les yeux vagues, les lèvres pâles. Au bout d'un silence : – Eh bien ! Nous ne nous couchons pas ? demanda Laurent qui semblait sortir en sursaut d'un rêve. – Si, si, nous nous couchons, répondit Thérèse en frissonnant, comme si elle avait eu grand froid. Elle se leva et prit la carafe. – Laisse, s'écria son mari d'une voix qu'il s'efforçait de rendre naturelle, je préparerai le verre d'eau sucrée... Occupe-toi de ta tante. Il enleva la carafe des mains de sa femme et remplit un verre d'eau. Puis, se tournant à demi, il y vida le petit flacon de grès, en y mettant un morceau de sucre. Pendant ce temps, Thérèse s'était accroupie devant le buffet ; elle avait pris le couteau de cuisine et cherchait à le glisser dans une des grandes poches qui pendaient à sa ceinture. À ce moment, cette sensation étrange qui prévient de l'approche d'un danger fit tourner la tête aux époux, d'un mouvement instinctif. Ils se regardèrent. Thérèse vit le flacon dans les mains de Laurent, et Laurent aperçut l'éclair blanc du couteau qui luisait entre les plis de la jupe de Thérèse. Ils s'examinèrent ainsi pendant quelques secondes, muets et froids, le mari près de la table, la femme pliée devant le buffet. Ils comprenaient. Chacun d'eux resta glacé en retrouvant sa propre pensée chez son complice. En lisant mutuellement leur secret dessein sur leur visage bouleversé, ils se firent pitié et horreur. Madame Raquin, sentant que le dénouement était proche, les regardait avec des yeux fixes et aigus. Et brusquement Thérèse et Laurent éclatèrent en sanglots. Une crise suprême les brisa, les jeta dans les bras l'un de l'autre, faibles comme des enfants. Il leur sembla que quelque chose de doux et d'attendri s'éveillait dans leur poitrine. Ils pleurèrent, sans parler, songeant à la vie de boue qu'ils avaient menée et qu'ils mèneraient encore, s'ils étaient assez lâches pour vivre. Alors, au souvenir du passé, ils se sentirent tellement las et écœurés d'eux-mêmes, qu'ils éprouvèrent un besoin immense de repos, de néant. Ils échangèrent un dernier regard, un regard de remerciement, en face du couteau et du verre de poison. Thérèse prit le verre, le vida à moitié et le tendit à Laurent qui l'acheva d'un trait. Ce fut un éclair. Ils tombèrent l'un sur l'autre, foudroyés, trouvant enfin une consolation dans la mort. La bouche de la jeune femme alla heurter, sur le cou de son mari, la cicatrice qu'avaient laissée les dents de Camille. Les cadavres restèrent toute la nuit sur le carreau de la salle à manger, tordus, vautrés, éclairés de lueurs jaunâtres par les clartés de la lampe que l'abat-jour jetait sur eux. Et, pendant près de douze heures, jusqu'au lendemain vers midi, madame Raquin, froide et muette, les contempla à ses pieds, ne pouvant se rassasier les yeux, les écrasant de regards lourds.

¹ Émile Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, Librairie internationale, 1878, chap. 32, p. 307-309, Wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/Th%C3%A9r%C3%A8se_Raquin/32

ANNEXE 2. NOTE D'INTENTION ET ENTRETEN AVEC LE METTEUR EN SCÈNE ARNAUD MEUNIER

NOTE D'INTENTION

Le *Truckstop* est un relais routier au carrefour des grandes routes marchandes européennes où vivent une mère et sa fille. Un jeune camionneur s'y arrête régulièrement pour grignoter et boire un café.

À la manière d'un film d'Alejandro González Iñárritu (*Babel*, *21 grammes*, etc.), dans une dramaturgie morcelée et non chronologique, Lot Vekemans nous raconte une histoire de manière très singulière.

Sur fond de mondialisation galopante où l'on transporte les cochons de Pologne et les poulets de Belgique, où il faut constamment gagner du temps et économiser de l'argent, où il y a peu de place pour ceux qui sont plus lents ou différents, *Truckstop* met en scène trois personnages presque ordinaires à travers leurs rêves et leurs désirs d'échapper au quotidien pour se projeter dans de meilleurs lendemains.

C'est un polar social. Lot Vekemans nous y tient en haleine par le suspense et le mystère avec lesquels elle campe ce drôle d'endroit, à la fois no man's land et aussi reflet de l'existence des petites gens.

Espace poétique et politique, le *Truckstop* devient notre miroir avec des personnages aussi forts qu'attachants. Comme chez Stefano Massini, je retrouve chez Lot Vekemans le talent de savoir nous embarquer dans une histoire humaine et puissante. Ce pouvoir du récit et de la parole qui est l'essence même du théâtre. J'y vois une belle opportunité de construire un objet artistique audacieux qui puisse intéresser les adolescents (à partir de 13 ans) mais pas seulement. Car, si l'on comprendra très vite que la pièce tourne autour d'une nuit tragique, *Truckstop* n'est pas à proprement parler, un drame. C'est avant tout notre désir d'un monde meilleur et notre besoin d'aimer, dénués ici de bons sentiments, qui sont au cœur de la pièce.

Pour l'interpréter, deux anciens élèves de l'école de la Comédie de Saint-Étienne : Manon Rafaelli et Maurin Ollès, et une très belle actrice, singulière et rare, Claire Aveline. Tous trois incarneront avec intensité ces trois personnages si particuliers.

Nicolas Marie avec qui j'avais conçu *Femme non-rééducatrice* de Stefano Massini, sera mon complice pour la scénographie et la lumière qui devront rendre palpable l'étrangeté fascinante de cette pièce tout en rendant limpide sa structure morcelée.

Arnaud Meunier, février 2016

ENTRETIEN AVEC LE METTEUR EN SCÈNE ¹

Vous travaillez principalement des textes dramatiques d'auteurs contemporains. Cela raconte beaucoup de votre théâtre ?

En 18 ans, je n'ai monté que deux classiques et je n'ai essentiellement mis en scène que des auteurs vivants. Par appétit personnel, je trouve dans l'écriture contemporaine un espace, une place pour l'innovation. On oppose de manière dépassée la création textuelle de la création non textuelle alors que l'écriture est un lieu d'innovation dramatique. Federico García Lorca disait que le théâtre se doit de refléter les préoccupations de la société dans laquelle il vit : je suis en adéquation avec cette pensée. Les grands classiques ne peuvent pas directement parler de la crise financière, du choc des réfugiés... À mon sens, il semble nécessaire de dépasser les grands thèmes universels et il est évident de se dire que le théâtre d'aujourd'hui deviendra le classique de demain. Koltès en est l'exemple. À la tête de la Comédie de Saint-Étienne depuis 5 ans, c'est ce projet que je défends – nous sommes le Centre dramatique national qui produit et programme le plus d'auteurs vivants en France. Ce que je souhaite dans mon travail de mise en scène, c'est faire parvenir les textes avec limpidité, parce que c'est par les textes et par les poètes que l'émotion parvient. Et c'est ce qui

¹ Propos recueillis par Moïra Dalant pour le Festival d'Avignon.

se passe avec Lot Vekemans. Deux hasards m'ont mené à son texte *Truckstop*. Tout d'abord, j'avais rencontré il y a deux ans l'auteure à New York, puis en avril 2015, on m'a proposé de mettre *Truckstop* en voix lors de « Lectures sur un plateau » au Théâtre Nouvelle Génération de Lyon. Ce texte m'a immédiatement saisi, et les trois comédiens qui l'interprétèrent furent des évidences pour moi.

Vous créez *Truckstop* pour un public adolescent. Percevez-vous une autre manière de mettre en scène ?

Je me reconnais dans le projet de théâtre populaire qu'est le Festival d'Avignon d'Olivier Py et dans cette volonté d'ouvrir la programmation au public jeune. La France s'est toujours beaucoup préoccupée des publics : jeune public, public lycéen... Et du point de vue de la création, il est à mon avis important de commencer à constituer un réel répertoire pour les adolescents et pour l'âge du collège spécifiquement car il est par essence plus compliqué. Évidemment, on peut emmener des adolescents voir n'importe quel type de théâtre, mais nous voyons clairement que des thèmes et des questionnements particuliers existent à cet âge – comme celui de la mort. Les adolescents ont besoin d'être secoués émotionnellement. C'est une période où l'on veut se forger une opinion, une raison d'être. Je ne change pas ma façon de travailler pour mettre *Truckstop* en scène ; la pièce elle-même est ce matériau puissant dont j'ai besoin. Elle est dotée d'une dramaturgie non conventionnelle, morcelée. On ne comprend pas au premier abord la situation puis les séquences se lient au fur et à mesure ; peu à peu on reconstitue le puzzle. C'est à l'image de la lampe qui se brise au début de la pièce. Je pense que c'est un procédé narratif qui peut plaire aux adolescents. Il me rappelle beaucoup le cinéma du réalisateur mexicain Iñárritu, qui prend plusieurs fils d'histoire et les tissent. L'écriture de Lot Vekemans est à la fois cinématographique et théâtrale. Rien n'est laissé au hasard : on est à la fois en temps réel et en temps « fragmenté » discontinu.

Cette empreinte cinématographique du texte, l'utilisez-vous pour ce huis-clos qui navigue entre immobilisme et petits événements inédits, entre (hyper)réalisme et réalité décalée ?

C'est tout l'enjeu de cette mise en scène : mettre en place un espace puissant et réaliste mais qui ne soit ni formel ni froid, tout en trouvant un décalage et une distance. La narration induit une part de mystère, quelque chose d'anormal. Avec Nicolas Marie, le scénographe et éclairagiste, nous avons cherché à maintenir dans l'espace cette mise à distance par le biais d'un traitement monochrome gris qui permet de révéler, et d'amplifier, l'humanité des personnages. La scénographie doit s'ancrer dans une certaine réalité : il faut montrer ce bar routier tout en laissant percevoir les « cinq centimètres d'écart » dont parle l'auteur japonais Oriza Hirata. L'espace est un écrin pour raconter l'histoire policière où les spectateurs sont tenus en haleine car intrigués par ce qui se passe sur scène. C'est avant tout un théâtre de parole où une histoire se raconte et est racontée par les personnages. C'est ce que j'aime particulièrement au théâtre, chez Pasolini, Vinaver, ou Stefano Massini : cette célébration de la parole, la puissance du verbe. Découvrir les différentes façons dont les auteurs du monde entier s'emparent d'une histoire me passionne particulièrement.

Diriez-vous que l'écriture de Lot Vekemans donne à voir un monde autrement ? Qu'il est possible de parler d'une vision différente due à sa nationalité, à sa culture mais aussi à son époque ?

J'aime beaucoup quand le théâtre arrive à cette intersection entre le politique et le poétique. Le théâtre politique dans sa version didactique m'ennuie. Je me définis comme faisant partie de la génération post-brechtienne de metteurs en scène ; c'est une génération de la complexité. Nous sommes les enfants de la crise, du premier choc pétrolier, questionnant un monde qui s'est considérablement complexifié. Le théâtre n'a plus vocation à émanciper les masses mais à interroger l'individu dans sa relation au collectif. C'est là que le théâtre peut être fort. Ce qui est très beau dans *Truckstop*, c'est l'arrière-plan de la pièce ; il se trouve au carrefour de la mondialisation. La pièce nous parle du travail quotidien des routiers qui transportent leurs marchandises à travers le monde, de la façon dont leurs habitudes se sont modifiées.

Mais en creux, elle nous raconte comment cette mondialisation déshumanise les relations entre les individus. Et c'est là que l'auteure offre à ses personnages un espace pour l'espoir, un lieu sur lequel ils prennent appui pour se projeter dans un avenir meilleur. Sur fond d'histoire policière et fantastique, la pièce raconte ce fossé entre ce qu'on espère et ce qui arrive. C'est une des grandes thématiques de l'adolescence : l'attente et l'anxiété de ce qu'on va être. Ces trois personnages ont des faiblesses très humaines, on peut se reconnaître très facilement en eux. Ils rêvent d'un monde meilleur, d'échapper à la banalité de leur vie. Les deux

jeunes principalement sont dans une quête d'idéal, la mère, elle, se préoccupe d'améliorer concrètement le réel. Ce non-lieu – ce bar routier de bord de route – est générateur d'un imaginaire puissant. C'est vraiment une pièce européenne, l'auteure est néerlandaise, on est au carrefour de l'Europe, les poulets sont élevés en Allemagne, les légumes cultivés au Portugal, ils vont en Belgique... Les chauffeurs qui viennent de toute l'Europe se croisent là, au *Truckstop*, sans se rencontrer. La pièce fait référence à la concurrence féroce qui met à mal les petits commerces, l'Europe est avant tout un marché, et la qualité de vie se dégrade, celle du travail des petites gens est dévaluée. Le rapport au travail est mis en question, et la manière dont il se déshumanise. La quête de l'idéal vient se fracasser sur le réel d'un monde de plus en plus dur et violent, atomisé, individualisé. On serait chez les Grecs, on parlerait de fatalité.

Il y a deux modes d'écriture dans *Truckstop*, un mode direct, dialogué – celui de l'action – et un mode narratif et distancié dans lequel le personnage réfléchit et raconte ce qu'il vit en même temps qu'il le vit. Comment travailler cette double énonciation au plateau ?

Truckstop est un espace pour la métaphysique, il est un lieu existentialiste. La capacité de pouvoir vivre et réfléchir l'événement au même moment est un procédé narratif qui peut passionner les adolescents. Ça questionne ce que l'on est et ce qu'on voudrait être. Je pense que cela apporte à la fois beaucoup d'émotion et de force au récit. Mon travail prend force sur le tremblement de la réalité, sur ces échappées. Il y a quelque chose de l'ordre du huis clos et quelque chose de l'ordre du policier : il s'est passé quelque chose, on cherche à comprendre quoi, comment et pourquoi. On est intrigué. Sans être au premier plan, cette piste policière est fondamentale dans la manière dont le récit se déploie. Plusieurs niveaux de lecture sont possibles. Le traitement de la mise en scène et de l'espace permettra au suspense d'exister, au spectateur d'être tenu en haleine, sans couper son imaginaire. La scénographie ancre donc l'histoire dans un lieu réaliste assez standardisé tout en jouant sur cette étrangeté latente et fascinante. En tant que spectateur, j'aime qu'on me laisse voyager à travers une proposition, je prends garde à ce que la mise en scène ne vienne pas surligner le texte de manière violente. J'aime aussi que ce soit ludique pour le spectateur, qu'il prenne plaisir à associer les indices, qu'il soit surpris par les différentes lectures de la pièce. La question du plaisir est essentielle, d'où qu'il vienne.

ANNEXE 3. ENTRETIEN AVEC L'AUTEURE, LOT VEKEMANS ¹

Quelle relation entretenez-vous avec le théâtre? Comment l'avez-vous découvert?

J'ai toujours aimé jouer, et ce dès mon enfance. C'est quelque chose que mes parents ont encouragé en mettant à ma disposition, par exemple, un grand carton avec tout ce qu'il faut pour se déguiser. Je me souviens avoir écrit ma première pièce à 11 ans. Au lycée, ma meilleure amie et moi jouions des sketches en duo. J'ai toujours aimé écrire aussi. Pour une raison que j'ignore, cela m'a pris du temps avant de me rendre compte que l'on pouvait combiner ces deux passions en écrivant pour le théâtre; j'avais 24 ans lorsque j'ai découvert que c'était cela, ma vraie passion. J'ai donc intégré une école d'écriture à Amsterdam où j'ai été diplômée comme dramaturge à l'âge de 28 ans.

Pourriez-vous nous parler de vos débuts en littérature? Je crois que vous avez travaillé dans un secteur tout autre... Dans quelles circonstances avez-vous écrit votre premier texte pour le théâtre?

Après avoir validé mon diplôme dans cette école d'écriture, j'ai été invitée par Artemis, une jeune et célèbre compagnie de théâtre au Danemark, à rejoindre un groupe de dramaturges. Nous étions sept et nous travaillions ensemble à écrire pour le jeune public. Un dimanche par mois, dramaturges, metteurs en scène et comédiens se retrouvaient pour tester de nouvelles scènes, de nouvelles idées, débattre du travail en cours et évoquer les réactions des enfants. C'est dans ce cadre-là que j'ai élaboré ma première pièce pour le jeune public. Encore aujourd'hui, je me sens privilégiée d'avoir pu bénéficier de cette opportunité pour développer ma propre voix et mon propre style d'écriture. J'ai fait partie de ce laboratoire pendant trois ans. J'ai appris tellement de choses durant ces années, pas seulement en termes d'écriture, mais aussi sur tout le processus de création qui lui succède.

Comment s'inscrit cette activité dans votre rythme de vie professionnel et/ou personnel?

Écrire est mon métier, bien sûr. L'écriture est ma priorité. Ces cinq dernières années, grâce à mon succès international, ma vie est bien plus chargée. Je voyage beaucoup et travaille avec beaucoup de personnes, toutes différentes, dans plusieurs pays. Avec ces voyages, c'est parfois difficile de trouver le temps d'écrire, pour des questions de planning mais aussi de disponibilité intellectuelle. En ce moment, par exemple, je travaille sur de nouvelles pièces dont une pour le Deutsches Theater à Berlin, mais également sur mon deuxième roman. Pour dégager du temps et avoir un meilleur équilibre dans ma vie personnelle, j'ai acheté une maison en France où je peux travailler sereinement et sans être distraite.

Aviez-vous un objectif quand vous avez commencé à écrire *Truckstop*?

Les personnes qui peinent à construire la vie dont ils rêvent m'inspirent tout particulièrement. Je voulais également raconter une histoire qui suive une structure déconstruite et avec différentes strates. La finalité n'est jamais véritablement définie au départ. Tout commence par une certaine fascination, un pur moment d'inspiration. À partir de là, un thème se développe, puis une intrigue.

Vous êtes-vous inspirée dans l'écriture de *Truckstop* d'un fait divers? Pourriez-vous nous raconter qu'elles ont été dans l'écriture de cette pièce vos différentes sources d'inspiration?

L'idée pour *Truckstop* m'est venue en une fraction de seconde alors que je conduisais sur une nationale pour éviter les bouchons de l'autoroute. J'ai conduit aux côtés de nombreux camions et suis passée devant plusieurs restaurants routiers. À un moment donné, il y a eu un flash info à la radio pour nous alerter qu'une voiture conduisait en sens inverse. Tout est parti de ces trois éléments: le couple, le lieu et le message à la radio. J'ai alors immédiatement su que ce seraient là les ingrédients d'une pièce. De là, l'histoire a évolué. J'ai su très vite que je voulais raconter une histoire avec plusieurs strates et une structure déconstruite. J'ai toujours été intéressée par la construction-même du récit et la manière dont on peut la faire évoluer.

¹ Propos recueillis par Elsa Imbert et traduits par Parelle Gervasoni.

Est-il juste de penser qu'il y a du « roman policier » ou du « film policier » dans cette pièce?

Je la qualifierais davantage comme le mélange d'une intrigue policière, d'un thriller et d'une histoire d'amour classique.

Mais cela parle aussi d'une jeune fille qui tombe amoureuse d'un garçon et qui veut s'enfuir avec lui pour une autre vie, et aussi d'une mère qui veut les en empêcher. Selon moi, cela n'a vraiment pas d'importance de découvrir exactement ce qu'il s'est passé, mais comment cela a pu se produire. En ce sens, ce n'est pas du tout un genre policier.

Truckstop témoigne d'une dramaturgie morcelée, parfois non-chronologique qui n'est pas sans rappeler des procédés utilisés par certains réalisateurs comme Alejandro González Iñárritu... Quels rapports entretenez-vous avec le septième art? Êtes-vous cinéphile?

Je ne me définirais pas comme cinéphile, tout simplement parce que je ne regarde pas assez de films pour cela, mais j'aime vraiment le cinéma (en fait, quand j'avais 18 ans, je voulais d'abord être scénariste pour le cinéma). Il est vrai que j'ai une préférence pour les films non-narratifs (comme *Magnolia* de Paul Thomas Anderson ou *Babel* d'Alejandro González Iñárritu - N.D.R.L.) ou encore les scénarios qui exploitent les différents possibles d'une même réalité (comme *Birdman* d'Alejandro González Iñárritu ou *Inception* de Christopher Nolan - N.D.R.L.). J'ai écrit de nombreuses pièces construites de manière non-chronologique ou qui alternent des scènes dialoguées et des monologues. La structure doit toujours servir le contenu même de la pièce. Chaque texte est un savant mélange entre ce que je veux dire et la manière dont je veux le dire, la forme est partie prenante du propos.

Quelles implications, écrire pour la jeunesse, entraîne-t-il pour vous?

Il me semble qu'écrire pour les adolescents et pour les adultes revient au même. Je m'adresse à eux de la même manière. La différence avec un public d'adolescents ne se situe pas, selon moi, dans l'écriture mais davantage dans la direction d'acteurs et dans la mise en scène. Toutefois, il y a une grande disparité entre écrire pour les adultes/adolescents et pour les enfants. Ce n'est pas tant dans le fond que cela diffère (les enfants vivent dans un monde où ils sont confrontés à tout et n'importe quoi) mais dans la forme même de l'écriture. Selon moi, il est primordial de donner une perspective optimiste, surtout lorsque l'on parle de sujets lourds comme la mort, la violence, la crise et la guerre, de faire apparaître une éclaircie, d'apporter un sourire malicieux. Les enfants se montrent parfois plus directs et plus originaux lorsqu'il s'agit de trouver des solutions aux problèmes. C'est ce que j'apprécie chez eux. Ce qui me plaît également, c'est qu'ils se montrent généralement très honnêtes. Ils ne font pas semblant d'aimer. Les enfants me poussent à penser plus grand et moins réaliste. Tout est possible du point de vue d'un enfant. Écrire pour eux m'a donc influencée d'une manière très positive. Cela m'a libérée des conventions du théâtre et m'a ouverte à un nouveau champ de possibles. C'est pourquoi je recommanderais à tous les dramaturges qui ne l'ont pas encore fait d'écrire pour le jeune public.

Quel est votre rapport à vos textes en scène? Vous sentez-vous souvent trahie ou au contraire vous arrive-t-il de découvrir vos textes autrement une fois qu'ils ont été portés à la scène?

Je ne me suis jamais sentie trahie. En réalité, je me sens privilégiée de voir tant de grands metteurs en scène et de comédiens donner vie à mes mots. J'ai un immense respect pour ceux qui donnent chair, sang, cœur et âme à mes textes, et je suis souvent agréablement surprise de voir mon travail valorisé et enrichi par les interprètes. Dans le pire des cas, je me sens incomprise, mais cela n'arrive que lorsque l'on change le texte, supprime des répliques ou bouleverse l'ordre des scènes. Heureusement, cela n'est arrivé que très rarement. Vous devez savoir que je suis une auteure très précise. Chacun de mes mots est longuement réfléchi, pas nécessairement au moment même où je les écris, mais parfois juste après. Si ces mots sont restés couchés sur le papier, c'est qu'il y a une bonne raison. C'est difficile à vivre lorsque les gens ne respectent pas cela, surtout sans me le dire.

D'un autre côté, je suis persuadée que chaque public reçoit le spectacle qui lui convient le mieux. À l'étranger en particulier, je me permets moins de juger la manière dont mon texte est mis en scène. J'ai tendance à penser que la mise en scène a été faite de la meilleure façon possible, cela m'apaise.

ANNEXE 4. DOCUMENT ÉLÈVE, STRUCTURE DE LA PIÈCE EN PUZZLE

À découper en bandelettes

Ordre des scènes	Titre des scènes	Résumé des scènes	Ordre chronologique
1	La reconstitution de la lampe	Prologue sur la reconstruction de la lampe.	
2	Katalijne et Mère parlent du <i>Truckstop</i>	Le travail et les habitudes de Katalijne et Mère au <i>Truckstop</i> .	
3	Rencontre entre Katalijne et Remco	Katalijne et Remco tombent amoureux.	
4	Les premiers faits : quoi ?	Les personnages racontent dans quel état ils ont été retrouvés après leur mort.	
5	Katalijne reçoit un cadeau	Remco offre la lampe à Katalijne. Premier baiser.	
6	Remco à propos du samouraï	Monologue de Remco sur les camions japonais décorés. Rêve de Remco.	
7	Remco parle de l'emprunt	Remco parle avec Katalijne du projet d'avoir son propre camion. Katalijne lui fait promettre de l'emmener avec lui.	
8	Mère parle de Remco	Monologue de Mère sur Remco. Elle le considère comme un loser et un danger pour sa fille qu'elle veut protéger.	
9	Explication : quand ?	Seconde évocation des circonstances du meurtre : un vendredi, le soir de la réouverture de <i>Goosens</i> , concurrent du <i>Truckstop</i> .	
10	La première vraie dispute	Dispute entre Mère et Katalijne à propos de Van Erp, son ami, et à propos de Remco. Mère informe Katalijne qu'elle lui a interdit de revenir au <i>Truckstop</i> .	
11	Katalijne parle de sa mère	Monologue de Katalijne sur sa mère et leur relation.	
12	Mère décourage Remco	Remco a démissionné et attend la réponse pour son emprunt. Mère fait du chantage ; elle pourra l'aider s'il renonce à voir Katalijne. Elle le met en garde concernant sa maladie. Remco s'en va pour contenir sa colère.	
13	La réaction de Katalijne	Katalijne imagine son futur dans le camion avec Remco.	
14	Scène émotionnelle entre Remco et Katalijne	Remco annonce à Katalijne qu'il n'a pas eu l'emprunt. Leur rêve ne pourra pas se réaliser mais ils continuent à l'imaginer ensemble. L'espoir renaît car Katalijne se rappelle qu'elle a trois mille euros sur son compte épargne.	
15	Remco tire des plans sur la comète	Monologue de Remco sur son premier rêve et échec. Nouveau projet : le Sahara.	
16	Katalijne découvre l'argent	Mère essaie de faire signer une procuration à Katalijne. Elle possède cinquante mille euros. Mère souhaite utiliser cet argent pour rénover le <i>Truckstop</i> . Katalijne ne signe pas le formulaire.	
17	Mère parle des transformations	Mère imagine le nouveau <i>Truckstop</i> .	
18	Remco vient rejoindre Katalijne la nuit	Katalijne annonce à Remco qu'elle possède cinquante mille euros, elle veut les utiliser pour qu'il ait son propre camion et qu'ils partent ensemble.	
19	Meurtre de Mère	Mère se réveille et surprend Remco et Katalijne. Ils annoncent qu'ils vont partir. Ils se disputent. Les morts racontent le meurtre de Mère. Katalijne l'a poignardée avec un couteau à viande.	
20	Remco et Katalijne dans la voiture après le meurtre	Mort de Remco et Katalijne, sur l'autoroute dans le mauvais sens, un camion fonce sur eux. Ils continuent à rêver.	
21	Katalijne recolle la lampe. Reconstruction	Épilogue sur la reconstruction de la lampe.	

ANNEXE 5. LE MONOLOGUE DE KATALIJNE

Plus de cent morceaux
C'est impossible à recoller
Plus de cent morceaux
On en perd le nord
Qu'elle dit, maman
Plus de cent morceaux !
C'est pas à faire !
C'est juste bon pour la poubelle
Moi je ne crois pas
Moi je ne veux pas
Pas à la poubelle
Pas la lampe
Pas cette lampe
Une autre lampe, bon, mais pas cette lampe
C'était une si belle lampe
Avec plein de petits bouts de verre coloré
Vert et bleu
Et jaune et rouge
Et des couleurs entre les deux
Pas jaune mais presque jaune
Pas bleu mais presque bleu
Je les range par couleur
Les morceaux
Les rouges avec les rouges
Les verts avec les verts
Le bon côté en haut
Le bon côté, c'est le côté côtelé
L'extérieur
Les petites côtes doivent être à l'extérieur
Le verre lisse à l'intérieur
Ça, c'est facile

Après je vais essayer de les assortir
Si j'ai un morceau avec un côté tranchant vers l'intérieur,
Je cherche tous les morceaux avec un côté tranchant à l'extérieur
Et puis il faut que je les essaie
Un à un
De chaque côté
On ne sait pas par où commencer
On ne sait pas à l'avance,
Jamais
Alors on commence quelque part
C'est toujours bien
Commencer quelque part et voir où on arrive
Enfin, quand on arrive quelque part
Je m'oriente avec les couleurs
Elles sont un guide
Elles te montrent le chemin
Pour ainsi dire
Pas vraiment naturellement
Elles ne te disent pas ce qui va aller ensemble
Faut le trouver soi-même
Faut essayer et essayer encore c'est tout

Mais j'ai de la suite dans les idées
D'après maman
Je suis tenace
Quand un autre baisse les bras
Moi je continue encore
C'est typiquement moi
Fatigant
Parfois
Pour les autres hein
Moi ça ne me gêne pas

ANNEXE 6. ZOLA, LA FORTUNE DES ROUGON, LE PORTRAIT D'ADÉLAÏDE FOUQUE ¹

En devenant femme, Adélaïde était restée la grande fille étrange qui passait à quinze ans pour une sauvage; non pas qu'elle fût folle, ainsi que le prétendaient les gens du faubourg, mais il y avait en elle un manque d'équilibre entre le sang et les nerfs, une sorte de détraquement du cerveau et du cœur, qui la faisait vivre en dehors de la vie ordinaire, autrement que tout le monde. Elle était certainement très naturelle, très logique avec elle-même; seulement sa logique devenait de la pure démence aux yeux des voisins. Elle semblait vouloir s'afficher, chercher méchamment à ce que tout, chez elle, allât de mal en pis, lorsqu'elle obéissait avec une grande naïveté aux seules poussées de son tempérament.

Dès ses premières couches, elle fut sujette à des crises nerveuses qui la jetaient dans des convulsions terribles. Ces crises revenaient périodiquement tous les deux ou trois mois. Les médecins qui furent consultés répondirent qu'il n'y avait rien à faire, que l'âge calmerait ces accès. On la mit seulement au régime des viandes saignantes et du vin de quinquina. Ces secousses répétées achevèrent de la détraquer. Elle vécut au jour le jour, comme une enfant, comme une bête caressante qui cède à ses instincts. Quand Macquart était en tournée, elle passait ses journées, oisive, songeuse, ne s'occupant de ses enfants que pour les embrasser et jouer avec eux. Puis dès le retour de son amant, elle disparaissait.

¹ Émile Zola, *La Fortune des Rougon*, Paris, G. Charpentier, 1879, chap. 32, p. 51.52, Wikisource : https://fr.wikisource.org/wiki/La_Fortune_des_Rougon/II

ANNEXE 7. NOTE D'INTENTION SCÉNOGRAPHIQUE

Truckstop pourrait être traduit par « routier » en français, dénomination commune du restaurant de bord d'autoroute, spécialisé dans la restauration des chauffeurs routiers.

« Notre *Truckstop* » est le lieu tenu par une mère et sa fille Katalijne, en Hollande, entre canal et autoroute. C'est également le titre de la pièce qui en fait un personnage central.

Ce type de lieu brasse un imaginaire très grand chez le spectateur aussi bien dans sa culture cinématographique et artistique (je pense à tous les road movies qui s'attachent régulièrement à faire stopper leurs héros dans des restaurants ou stations-services en bord d'autoroute) que dans son imaginaire individuel (qui n'a jamais éprouvé de l'attraction ou de la répulsion pour ces aires d'autoroutes, ces restaurants et stations-service?). Il s'agit donc pour moi de planter un espace suffisamment réaliste dans lequel l'imaginaire du spectateur puisse se projeter et, en même temps, de trouver la juste distance à l'objet pour maintenir une forme théâtrale où récits, reconstitutions de scène par les personnages et monologues en prise directe avec le public soient possibles.

Truckstop joue avec plusieurs niveaux de langage, plusieurs niveaux de théâtralité aussi. On apprend très vite que les trois personnages sont décédés et qu'ils rejouent presque en boucle les dernières semaines de leur existence, à la fois dans du récit au passé (personnages narrateurs) et dans des scènes au présent (personnages incarnés); tantôt dans des dialogues quasi-cinématographiques et tantôt dans une mise à distance de l'action plus formelle. Il s'agit donc pour la scénographie d'accompagner ces mouvements.

D'une part, l'espace s'ancre dans un certain réalisme : reconstitution de la salle de restaurant avec ses fenêtres, son mobilier et son plafond, et évocation de l'extérieur avec l'enseigne néon et ce même plafond qui semble se projeter dans le public comme le toit d'une station-service. Le *Truckstop* s'ancre ainsi au cœur de la cage de scène. Il est posé là, semblant émerger du noir pour se prolonger/projeter vers le public.

D'autre part, il me semblait important de distordre ce réalisme par un traitement monochrome gris de l'ensemble du décor de manière à envisager la scénographie comme une nature morte, dans le sens où la temporalité semble arrêtée.

Telle une sculpture, l'espace se fige. Dans ce bain de gris, les seules couleurs sont amenées par les acteurs, leur peau, leurs vêtements.

Enfin, je ne peux pas parler de ce travail sans évoquer l'œuvre du plasticien belge Hans Op de Beek qui a été très importante dans le processus (citons entre autres les installations *The Lounge*, 2014; *The Garret*, 2013 et *Location7*, 2012). La vision de ces installations m'a permis de comprendre exactement quel rapport je souhaitais entretenir à l'espace dans cette pièce, la distorsion que je recherchais pour *Truckstop*.

Nicolas Marie, février 2016

ANNEXE 8. PHOTOS DU SPECTACLE



1 et 2: *Truckstop*
© Sonia Barcet

1

2





Truckstop
© Sonia Barcet