

ANDREAS

PIÈCE [DÉ]MONTÉE

N° 214 - Septembre 2015

DOSSIERS
PÉDAGOGIQUES
« THÉÂTRE »
ET « ARTS
DU CIRQUE »



TANDEM
Scène nationale Arras Douai

CANOPÉ
ÉDITIONS

AGIR

Directeur de publication

Jean-Marc Merriaux

**Directrice de l'édition transmédia
et de la pédagogie**

Michèle Briziou

Directeur artistique

Samuel Baluret

Comité de pilotage

Bertrand Cocq, directeur du Canopé de Paris

Bruno Dairou, délégué aux Arts et à 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 académiques

Auteurs de ce dossier

Laetitia Opigez, professeure de lettres-histoire

missionnée au Tandem Douai/Arras

Alexandra Pulliat, professeure de lettres

missionnée au Tandem Douai/Arras

Directeur de « Pièce [dé] montée »

Jean-Claude Lallias, professeur agrégé,

conseiller théâtre, département Arts & Culture

Secrétariat d'édition

Loïc Nataf, Canopé de l'académie de Paris

Mise en pages

Sylvie Prieux, Canopé de l'académie de Lille

Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

© Bernard Coutant

ISSN : 2102-6556

ISBN : 978-2-240-03811-1

© Réseau Canopé, 2015

[établissement public à caractère administratif]

Téléport 1 @ 4 - BP 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.

Remerciements

Nos remerciements chaleureux vont à Jonathan Châtel metteur en scène de la Compagnie ELK, à Sandrine Le Pors, collaboratrice artistique de la Compagnie et à toute l'équipe artistique du spectacle pour leur aide précieuse.

Merci à Jean-Claude Lallias pour sa patience et sa bienveillance.

Merci à Albert Rombeaut pour ses conseils judicieux.

Merci aux équipes du Tandem Douai/Arras et de Canopé pour leur soutien et leur confiance.

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 de l'auteur et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

PIÈCE [DÉ]MONTÉE N° 214 - Septembre 2015

D'après la première partie du *Chemin de Damas*,
d'August Strindberg

Mise en scène, adaptation et traduction : Jonathan Châtel

Collaboration artistique : Sandrine Le Pors

Scénographie : Gaspard Pinta

Lumière : Marie-Christine Soma

Musique : Étienne Bonhomme

Costumes : Fanny Brouste

Assistanat à la mise en scène : Enzo Giacomazzi

Régie lumière : Éric Corlay

Régie son : Jordan Allard

Administration, production, diffusion : EPOC productions -
Emmanuelle Ossena et Charlotte Pesle Beal

Avec

Pauline Acquart : La Fille, La Religieuse

Pierre Baux : Le Médecin, Le Mendiant, Le Vieillard

Thierry Raynaud : L'Inconnu

Nathalie Richard : La Dame, La Mère

Sommaire

6 Édito

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

7 Découvrir le propos de la pièce

8 Découvrir les grandes thématiques de la pièce

14 Découvrir la mise en scène de la pièce

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

18 Pour discuter de la représentation

21 Pour aller plus loin

23 Pour enrichir son imaginaire

27 **ANNEXES**

27 Annexe 1. Biographie complète d'August Strindberg

29 Annexe 2. La conversion de Paul

30 Annexe 3. *Le Soleil des Scorta*, Laurent Gaudé [extrait]

31 Annexe 4. *Andreas* [extraits]

38 Annexe 5. Entretien avec Jonathan Châtel

40 Annexe 6. Présentation du film *Une Passion* de Bergman, 1969

43 Annexe 7. *Des Cornichons au chocolat*, Philippe Labro [extrait]

45 Annexe 8. *Le Horla*, Maupassant [extraits]

46 Annexe 9. Fiche métier : éclairagiste/conceptrice lumière

47 Annexe 10. Fiche métier : créateur musique et son

48 Annexe 11. Fiche métier : costumier

49 Annexe 12. Fiche métier : scénographe

51 Annexe 13. Gordon Matta Clark et quelques œuvres

| | |
|----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 52 | Annexe 14. L'atelier de fabrication des décors d'<i>Andreas</i> |
| 53 | Annexe 15. Le métier d'écrivain |
| 54 | Fiche d'activité 1 Les lieux dans <i>Andreas</i> |
| 55 | Fiche d'activité 2 Comment exprimer par le jeu théâtral des émotions et des sentiments ? |

Édito

Ayant profité d'une résidence de création à l'Hippodrome de Douai en juin 2015 par la compagnie ELK avant les premières représentations du spectacle en juillet à Avignon au Festival, nous avons rencontré les membres de l'équipe et avons eu l'occasion d'aborder *Andreas* sous toutes les facettes de la création théâtrale. C'est cette riche matière que nous souhaitons partager avec vous à travers ce dossier.

Andreas est une adaptation réalisée et mise en scène par Jonathan Châtel d'une pièce d'August Strindberg intitulée *Le Chemin de Damas*.

La pièce, qui marque une étape dans la carrière de Strindberg, porte une modernité dans la forme et exprime une quête, un élan spirituel, deux éléments qui ont poussé Jonathan Châtel et sa dramaturge à s'emparer de ce texte et à le mettre en scène. L'adaptation, véritable geste de condensation et de réécriture, fait la part belle aux questions de l'identité, de l'affirmation de soi, de la recherche de la liberté en même temps que celle du sens de l'existence.

Ainsi, le dossier tente de proposer des éclairages sur les différents aspects de la création d'*Andreas* de même qu'il est aussi l'occasion d'aborder le cheminement de Jonathan Châtel et de sa compagnie qui appartiennent à la création théâtrale d'aujourd'hui et de demain.

Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit !

DÉCOUVRIR LE PROPOS DE LA PIÈCE

DU CHEMIN DE DAMAS À ANDREAS

Partant du principe qu'*Andreas* est une adaptation du *Chemin de Damas* d'August Strindberg, pièce écrite à la fin du XIX^e siècle par August Strindberg, demander aux élèves de se documenter sur l'histoire du *Chemin de Damas* et sur la signification de l'expression dans le langage courant (voir annexe 2: « La conversion de Paul »).

Leur demander de se documenter sur des artistes de tous domaines (arts plastiques, musique, cinéma, théâtre...) qui ont pu vivre et raconter leur chemin de Damas en connaissant des échecs, des expériences, des maladies, des accidents, des deuils dont ils ont dû tirer ensuite pour eux-mêmes expériences, leçons et profondes transformations.

On peut donner comme exemples le chemin d'August Strindberg lui-même (voir annexe 1 « Biographie complète d'August Strindberg »), on peut penser à Victor Hugo et à la mort de sa fille Léopoldine... On ne peut faire l'économie du sens symbolique de cette expression qui est le titre même de la pièce de Strindberg dont s'est inspirée Jonathan Châtel et qui a aussi tout son sens dans *Andreas*.

LECTURE DÉCOUVERTE DE L'EXTRAIT 1

Les élèves découvrent par eux-mêmes l'extrait 1 d'*Andreas*: laissons-les exprimer leur ressenti

Face à l'écriture, à la nature de ce dialogue (un échange entre un homme et une femme), aux sujets abordés, des questions peuvent naître. On peut demander aux élèves s'ils entrevoient un lien avec la symbolique du chemin de Damas dès le début de la pièce.

À LA DÉCOUVERTE DES PERSONNAGES DE LA PIÈCE

Diviser les élèves en deux groupes. À l'aide de la lecture de l'extrait 1 de l'annexe 4, leur demander de réaliser pour l'un, le portrait d'Andreas, pour le second celui d'Ève.

Répondre aux questions: qui sont ces personnages (situation sociale), quelle est leur psychologie (sentiments, préoccupations), que recherchent-ils (aspiration)? Si l'on veut, le recours à des images-portraits représentant les personnages et apportées par les élèves à partir de supports divers (internet, journaux...) pourrait confirmer la manière dont ils perçoivent les deux protagonistes.

Les élèves réfléchissent à l'essence des deux personnages principaux qui se cherchent chacun à leur manière. Cela crée chez eux l'horizon d'attente nécessaire pour être attentifs lors de la représentation. Il en va de même avec l'activité suivante.

HYPOTHÈSES SUR L'HISTOIRE DE LA PIÈCE

Après la lecture du premier extrait, demander aux élèves d'imaginer la suite de la pièce sous forme de narration et de formuler leurs hypothèses de lecture avant d'assister à la représentation.

Le résumé de la pièce ci-dessous est en partie extrait du dossier artistique du spectacle. Les élèves en prendront connaissance à l'issue de tous ces questionnements afin d'être libérés des problèmes de compréhension lors de la représentation.

Andreas s'ouvre sur l'histoire de « L'Inconnu », un écrivain qui n'est plus que le fantôme de lui-même. Son dernier roman lui a valu des procès et le rejet du public, il a rompu tous les liens, a abandonné sa femme et ses enfants, ses possessions et sa tranquillité, ses perspectives d'avenir et ses ambitions pour devenir un étranger.

Un coup de foudre avec « Une Dame » rencontrée par hasard, qu'il surnomme Ève, va différer pour un temps sa tentation de disparaître. Ensemble, ils chercheront à fuir leur misère morale et sociale, en quête d'un horizon d'émancipation et d'un absolu amoureux. L'Inconnu, qui n'est autre qu'Andreas dans une identité mal définie, rencontre tout au long de la pièce différents personnages plus ou moins proches ou inconnus, avec lesquels il échange sur le passé, le présent ou l'avenir dans une temporalité parfois floue.

Mais est-il possible pour Andreas et La Dame de naître à une nouvelle vie ? Peut-on être reconnaissable aux yeux de soi-même, aux yeux des autres, et être pourtant transformé ? Quel chemin emprunter ? Celui de L'Inconnu est un voyage intérieur où se bousculent les spectres et les souvenirs.

L'IMPORTANCE DES DIFFÉRENTS LIEUX DE LA PIÈCE

Proposer aux élèves de réaliser la fiche d'activité 1 : « Les lieux dans *Andreas* »

Avoir une idée des déplacements des personnages dans des lieux différents facilitera pour les élèves la compréhension de la pièce lors de la représentation.

DÉCOUVRIR LES GRANDES THÉMATIQUES DE LA PIÈCE

ÉCOUTER JONATHAN CHÂTEL

En utilisant les ressources de tablettes ou de salles pupitres en établissement, demander aux élèves de se répartir en groupes et de choisir une vidéo dans les liens proposés ci-dessous et de la visionner :

- **Théâtre-contemporain.net**: quatre vidéos en lien avec le spectacle¹;
- **Canopé Lille**: entretien avec Jonathan Châtel².

Les élèves sont amenés à répondre à plusieurs questions qui les guident dans leur écoute. Les réponses sont mutualisées afin de commencer à les sensibiliser au propos global de Jonathan Châtel dans son travail et aux thématiques qui parcourent *Andreas*, œuvre complexe et riche. Voici ce qui leur est demandé :

- quelle est la particularité de la pièce *Andreas* concernant le procédé d'écriture utilisé par Jonathan Châtel ?
- quel est l'auteur de référence cité par Jonathan Châtel ? Le connaissez-vous ?
- quelles figures de l'écrivain et quelles problématiques autour de l'écriture trouve-t-on dans les propos de Jonathan Châtel ?
- avez-vous repéré dans l'entretien d'autres thématiques présentes dans la pièce *Andreas* ?

Comme il l'explique dans ses entretiens réalisés pour la création du spectacle en Avignon en juillet 2015, Jonathan Châtel effectue dans son travail d'adaptation un choix primordial qui consiste à faire jouer deux personnages voire trois par un même acteur ou une même actrice, sauf pour le personnage de L'Inconnu, incarné par un seul comédien. Strindberg avait offert cette possibilité pour *Le Mendiant* et *Le Confesseur*. Jonathan Châtel systématise cette possibilité car cela permet de donner plusieurs identités à un même visage et donc de créer le trouble. Surtout, Strindberg n'avait pas nommé son personnage de L'Inconnu, ce qui est paradoxal pour un personnage de théâtre. Jonathan Châtel, lui, effectue ce choix fondamental et donne un nom au personnage de L'Inconnu : on découvre qu'il se nomme Andreas, prénom qui apparaît page 12 du tapuscrit pour la première fois dans la bouche du Médecin reconnaissant en lui un ami d'enfance qui

¹ www.theatre-contemporain.net/spectacles/Andreas-d-apres-la-premiere-partie-du-Chemin-de-Damas/videos/.

² <https://vimeo.com/139582861>; <https://vimeo.com/139901008>; <https://vimeo.com/140041402>.

lui aurait fait du tort. L'acte de nomination peut symboliser que le personnage prend corps et existence en même temps qu'il vit pour les autres et se découvre lui-même en train d'exister. L'Inconnu voulait renoncer à lui-même, souhaitait se retirer du monde, se mettre en retrait de l'écriture. Il y a l'idée chère à Jonathan d'en finir avec la littérature, le langage, ce qui peut se dire ou tout au moins de mettre l'écriture en question, de la mettre en rapport avec un absolu qu'on ne peut trouver selon lui que dans la solitude : son adaptation place l'écriture au centre de son adaptation. Autrement dit, le personnage d'Andreas vit lui-même, au cours de la pièce, son chemin de Damas sous forme de conversion à une nouvelle vie, à la vie tout court. Il est tombé et se relève. Dans une écriture en forme de jeu de rêve ou de miroir, chacun d'entre nous peut apporter ensuite des significations diverses à ce qui est important pour lui, à quoi peut-il se convertir, être converti ? On peut citer en exemple le long monologue du Mendiant, double de L'Inconnu. Andreas est-il en train de trouver la religion, l'écriture (retrouver foi en sa capacité à écrire, en son talent d'écrivain qu'il pense avoir perdu), l'amour des autres et de soi... ?

À la suite de cette activité, demander aux élèves d'effectuer, en groupes également, une recherche biographique rapide sur August Strindberg, auteur auquel se réfère explicitement Jonathan Châtel et la présenter à la classe (voir annexe 1: « Biographie complète d'August Strindberg »).

Ces travaux sont l'occasion de découvrir le contexte de création du *Chemin de Damas*.

En 1894, Strindberg est à Paris. Il tente de surmonter des échecs sentimentaux, une carrière instable sans véritable succès et des dettes entre autres liées à des pensions alimentaires.

Il profite de ce séjour pour développer des talents de suggestion : il pratique l'hypnose et fréquente des cercles occultistes. Il lit leur revue *L'Initiation*. Il devient adepte de la magie noire croyant en l'existence d'une double vie des âmes.

Il se lance dans l'illusion de grands travaux scientifiques comme la découverte des rayons X. Il prétend être parvenu à mettre au point une synthèse de l'or. Il se sent envoûté, poursuivi par des esprits, le cerveau alourdi : « une lourdeur inusitée pèse sur mon esprit. Il semble que des effluves magnétiques me viennent de la cloison, le sommeil accable mes membres. En rassemblant mes forces, je me lève pour sortir... je peux à peine me tenir debout... je suis empoisonné », écrit-il dans *Inferno*.

Il repart en Suède et séjourne chez le Docteur Ystad, un de ses fervents admirateurs. Il y retrouve une certaine paix mentale en abandonnant aussi l'alcool.

C'est à la suite de ce séjour qu'à partir de son journal intime, il se met à écrire *Inferno*, récit rétrospectif de ses visions, de ses délires et de ses rêves passés.

On peut dire que Strindberg a souvent accusé les autres dans les profondeurs de son esprit mais il s'est senti lui-même persécuté à différents moments de son existence. Il dit expier « les conséquences de fautes oubliées ». Il avoue être son propre ennemi et pêcher par orgueil.

À la suite d'*Inferno*, il se remet à écrire et produit à la fin de son séjour à Paris *Le Chemin de Damas*. Et dès ce moment-là, c'est une période féconde de production : dix-sept pièces en trois ans entre 1898 et 1901.

L'EXPRESSION DE SOI À TRAVERS DIVERS MOMENTS DE L'EXISTENCE

Demander aux élèves d'écrire, sous forme de dialogue ou de narration, un texte qui les met en scène, les confronte à des personnages du présent et du passé, famille ou amis, et qui les évoque. Ils peuvent, pour créer un effet de surprise et d'étonnement, faire rencontrer et communiquer entre eux et faire évoluer ensemble les personnages du passé et du présent.

Puis, leur demander d'imaginer une mise en espace de leur texte en utilisant le matériel présent autour d'eux et de réfléchir sur la manière de représenter l'absent ou les différentes temporalités.

Cette activité peut préparer les élèves à l'écriture de la pièce parfois discontinuée sur le rêve, l'hallucination et les mélanges de temporalité.

EN QUÊTE DE SOI, SUR NOTRE CHEMIN

Proposer une liste de questions auxquelles les élèves doivent répondre le plus sincèrement et sérieusement :

- **qu'est-ce qui vous fait le plus peur en ce moment ?**
- **pour être heureux, selon vous, il faut ?**
- **vous aurez le sentiment d'avoir pleinement vécu votre vie, lorsque vous... ?**
- **si vous avez ce qu'il faut pour vivre (matériellement), que peut-il vous manquer pour être heureux ?**
- **précisez à quel(s) moment(s) vous êtes satisfait ?**
- **qu'est-ce qui vous met en colère ?**

Rédiger un texte dans lequel les réponses s'enchaîneront puis se mettre en scène afin de convaincre l'auditoire lors d'une lecture oralisée.

Cette activité prépare à l'idée que le personnage de L'Inconnu est en quête de lui-même. Le texte-amorce proposé à la lecture complémentaire montre une jeune adolescente sur la construction de son être en devenir (voir annexe 7 : « *Des Cornichons au chocolat* (extrait) »).

DU RÊVE AU CAUCHEMAR

La classe est divisée en deux groupes puis les élèves sont placés en U face à face. Sur un post-it, le premier groupe doit révéler son plus beau rêve et le second son pire cauchemar. Les post-it sont repris et redistribués de manière aléatoire. Demander aux élèves de décrire le rêve ou le cauchemar qui leur a été soumis.

Des textes sont proposés à la lecture à voix haute. Puis, un débat à l'oral est proposé sur la puissance des rêves ou des cauchemars, sur leurs liens avec l'inconscient et leurs rapports avec la réalité.

Demander aux élèves de lire le passage du roman *Des Cornichons au chocolat* et de dire en quoi le personnage principal est proche ou loin d'eux, en quoi leurs rêves sont communs ou différents des siens et pourquoi *Andréas* est plus proche, selon eux, du cauchemar que du rêve ? (voir annexe 7 : « *Des Cornichons au chocolat* (extrait) »).

À plusieurs reprises, le personnage de L'Inconnu évoque des moments de cauchemar sans que l'on sache la part de réalité, d'imagination. On peut lier ces rêves tourmentés à des projections de lui-même et à sa quête personnelle d'identité, thématique qui est à rapprocher du *Chemin de Damas* de Strindberg.

Dans cette pièce, le temps et la structure n'existent plus, pas plus que la causalité des événements. Les images se succèdent comme dans une hallucination, ou un rêve ou un cauchemar. Les personnages se dédoublent, se démultiplient quitte à se réunifier ensuite.

Jean-Pierre Sarrazac apporte les précisions suivantes dans son article « Le Jeu de rêve » tiré de son *Lexique du drame moderne et contemporain*. Ce genre de pièce, dit-il, « nous donne accès – avec un contrepoint plus ou moins développé sur le milieu, la réalité – à la vision du protagoniste, voire à celle de l'auteur ». Il conclut en redonnant la parole à Strindberg : « Dans ce drame onirique, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, en apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable (...) Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur. » Ces définitions aident à mieux comprendre l'organisation et les dialogues parfois décousus du *Chemin de Damas* et par contrecoup d'*Andreas* où l'on retrouve des caractéristiques semblables dans l'écriture pour ce qui est du rapport au réel, de l'accès à la conscience subjective des personnages voire à leur inconscient et de la place du rêve.

DE LA SOLITUDE À L'EXIL

Demander aux élèves de répondre aux questions suivantes :

- **avez-vous besoin de moments de solitude ?**
- **comment faites-vous pour trouver la solitude ?**
- **d'après vous, que peut apporter la solitude ?**
- **disposer de moments de solitude, est-ce un privilège, selon vous ?**

La pièce présente un personnage éminemment solitaire, qui fuit les relations durables et erre de lieu en lieu. Dans le texte de Jonathan Châtel, le héros fuit son quotidien, on peut dire qu'il part en exil.

Demander aux élèves de définir le terme « exil ». Mettre en commun les différentes propositions afin d'établir une définition commune à l'ensemble de la classe. Leur demander s'il existe une ou plusieurs formes d'exil. Leur demander de citer des exemples littéraires d'exil et de trouver des romans qui parlent d'exil.

Voici quelques titres de romans contemporains qui traitent de l'exil ou de la quête de l'ailleurs, de la « terre promise » :

- *Le Bonheur*, Emmanuel Darley ;
- *Eldorado, Le Soleil des Scorta*, Laurent Gaudé ;
- *Venus d'ailleurs*, Paola Pigani ;
- *Étoile errante*, Le Clézio ;

Les élèves peuvent réfléchir, à partir d'un extrait, aux paradoxes que peut représenter un exil. Après leur lecture, on peut leur demander pourquoi les personnages ont quitté leur pays. En quoi cet exil est-il présenté comme porteur d'espoir ? Quelle place les personnages accordent-ils au rêve ? De quoi rêvent-ils ? (voir annexe 3 « Le soleil des Scorta (extrait) »).

Demander aux élèves de réaliser une playlist de chansons qui traitent de l'exil sous toutes ses formes. Leur demander de justifier leur choix.

Demander aux élèves de rechercher sur Internet (exemples ci-dessous) une image relative à leur conception de l'exil et à leur représentation de l'exilé et de justifier leur choix.



Friedrich Caspar David [1774-1840]
Le Voyageur au-dessus de la mer de nuages
Allemagne, Hambourg, Kunsthalle
Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Elke Walford

On peut lancer une activité à partir de l'image proposée ou trouvées par les élèves. Ils peuvent s'échanger leurs documents.

Ainsi par exemple, à partir de l'observation de l'image précédente, répondre aux questions suivantes :

- d'après vous qui est cet homme?
- quel âge a-t-il?
- quelle profession exerce-t-il?
- qu'est-il sur le point de faire?
- quelles questions se pose-t-il?
- quelles sont les raisons de son départ?
- envisage-t-il un retour?

Demander aux élèves à travers des recherches de construire des profils « type » d'exilé en se posant les questions suivantes :

- d'où vient-il?
- que fuit-il?
- que possède-t-il?
- qu'a-t-il perdu?
- quel chemin a-t-il parcouru?

L'exil, la fuite, un long chemin à parcourir... un sujet d'actualité brûlant. Il sera malheureusement facile pour les élèves de constituer une géopolitique des migrations humaines pour raisons politiques et une synthèse à travers les médias des problèmes qui se posent aujourd'hui à travers le destin de ces hommes victimes et égarés dans de nombreux pays du monde.

2,00 € Première édition, N° 10599

JEUDI 18 JUIN 2015

www.libération.fr



Libération, édition du 18 juin 2015

© Libération

EXEMPLAIRE OFFERT. NE PAS JETER

ÉDITORIAL

Par LAURENT JOFFRIN

Les damnés de la guerre

Combien de temps durera cette politique de la noyade? On ne peut pas qualifier autrement l'attitude des pays européens à l'égard des réfugiés qui affluent des zones de guerres ou de dictatures d'Afrique et du Moyen-Orient. On craint «l'appel d'air» - on les expédie sous

l'eau... Les boat people d'Asie, en leur temps, avaient suscité une compassion plus intense et une solidarité plus active. Les chiffres exclusifs que nous publions aujourd'hui viennent encore souligner le scandale humanitaire alors que les gouvernements, la France notamment, par calcul ou indifférence, détournent obstinément le regard. Les migrants ont dépensé au fil du temps une quinzaine de milliards pour franchir le filet dé-

ployé par les Européens, qui ont eux-mêmes dépensé la même somme pour les en empêcher. Il est permis de penser que ces sommes auraient été mieux employées ailleurs. S'agit-il d'ouvrir indistinctement les frontières? Non: il s'agit d'élaborer une solution humaine et réaliste à une crise inédite dans l'histoire des migrations du Vieux Continent et qui risque de s'aggraver. Jean-Claude Juncker a ouvert prudemment - la voie: instaurer,

avec les précautions requises, une filière légale d'accueil qui permette aux réfugiés de faire valoir un droit reconnu dans toutes les conventions internationales, avec un effort équitablement réparti entre les pays européens. Même si les chiffres prévus sont trop modestes pour dissuader les damnés de la guerre de tenter leur chance sans visa, ce serait un premier pas. En attendant mieux, il est urgent de franchir: ➔

À l'instar de l'image présentée ci-dessus, demander aux élèves de se procurer des unes et des articles de fond ainsi que des témoignages de citoyens concernant le problème des réfugiés sur nos territoires européens. Commenter cette revue de presse.

On peut aussi consulter le documentaire de Jonathan Châtel, intitulé « Les réfugiés de la vie polaire »³ qui aborde le thème actuel des réfugiés.

Les figures d'Andreas et du Mendiant dans la pièce sont aussi, à leur manière, des victimes du dénuement et de la solitude qui vous atteignent quand vous avez quitté votre environnement familial et vos proches et que vous partez sans ressource. Un des ressorts de l'action porte sur le manque d'argent et l'absence de lieu d'habitation ou de point de chute pour le couple d'Andreas et d'Eva en fuite.

LA QUÊTE DE SOI DANS LA FUITE OU « JE » EST UN AUTRE

Le personnage central de la pièce ne sait pas qui il est : c'est l'une des raisons de sa fuite en avant. Il cherche à se construire une identité. Son exil d'écrivain est aussi intérieur et se rapproche d'une définition romantique de l'exil. Strindberg lui-même a beaucoup voyagé et quitté son pays pour des périodes assez longues après avoir connu des difficultés dans son environnement proche de diverses sortes. L'éloignement lui a toujours permis de rebondir dans une quête de renouveau.

L'Inconnu et Le Mendiant sont deux personnages qui ont effectué ce cheminement dans la pièce *Andreas* (extraits 1 et 4 de l'annexe 4).

Demander aux élèves de reformuler, par groupes, les raisons qu'ils invoquent à ces fuites ou ces départs. À leur avis, se retirer du monde tel que l'entend Andréas dans le premier extrait ou Le Mendiant est-il indispensable pour se retrouver, évoluer ou renaître ?

Cette activité permet de sensibiliser à un grand thème de la pièce qui est fuir sa vie, tout quitter pour se lancer dans une quête spirituelle qui peut prendre diverses formes et diverses orientations et au développement de laquelle les élèves devront être attentifs durant la représentation. Après avoir vu la pièce, ils auront nécessairement envie d'en reparler et d'en chercher les diverses significations d'autant que Le Mendiant est un double de L'Inconnu.

LE MÉTIER D'ÉCRIVAIN

Demander aux élèves de réfléchir à quelles difficultés sont confrontés les écrivains.

Parmi la liste de propositions ci-dessous, choisir les qualités requises pour être écrivain :

- avoir des parents qui sont déjà écrivains ;
- savoir écrire ;
- avoir du talent ;
- être capable d'écrire une histoire ;
- maîtriser l'orthographe ;
- aimer lire ;
- être beau ;
- aimer travailler seul/aimer la solitude ;
- savoir faire preuve de patience ;
- être sincère.

Il existe plusieurs figures d'écrivain. Andreas, lui, est une figure d'écrivain tourmenté, il a besoin d'être seul pour créer, de se retirer du monde pour mieux se retrouver afin d'atteindre la quête de son moi le plus profond. Pour autant, il est très attentif au monde, à ses réalités, à ce que sont les gens, aux moments où ils sont sincères, aux instants où ils se mentent.

³ www.lesfilmsdelair.com/film/les-refugies-de-la-nuit-polaire.

Tous les écrivains sont-ils tourmentés? Pour chacun des écrivains proposés, demander aux élèves de se rendre sur les sites choisis et d'expliquer en quoi chacun de ces artistes est ou non tourmenté et quelle figure se dégage de lui. Compléter le tableau donné en annexe 15.

Le travail des élèves peut se prolonger par des recherches biographiques sur des écrivains maudits du passé, par exemple, Rimbaud... ou bien sûr des écrivains qui expriment leur mal-être identitaire dans leur œuvre, Maupassant dans *Le Horla* (se reporter à l'annexe 8)

De même, se pose dans la pièce *Andreas* le problème de l'écrivain sulfureux, celui qui travaille sur le matériau de sa propre vie pour écrire des livres interdits, dangereux et qui font mal. Le personnage principal de *L'Inconnu* a interdit à sa compagne de lire son dernier livre.

Les élèves trouveront dans les liens ci-dessous des informations sur des écrivains qui ont connu la réprobation pour avoir atteint et blessé dans leurs œuvres leur entourage :

- www.lexpress.fr/culture/livre/eric-reinhardt-mis-en-cause-pour-atteinte-a-la-vie-privee-et-contrefaçon_1664155.html ;
- librispolaris.canalblog.com/archives/2012/07/01/24618069.html.

Demander aux élèves de tenter de dégager les « problématiques de l'autofiction ».

Knausgard est une des références que cite Jonathan Châtel dans ses entretiens et chez qui il trouve l'expression de la souffrance de vivre et la recherche de la vérité de soi dans l'acte d'écrire au-delà d'une écriture qu'il qualifie de gentille.

Ces activités attirent l'attention des élèves sur le fait que l'acte d'écrire et la figure de l'écrivain sont au centre de la pièce et des préoccupations de Jonathan Châtel. Il est bon de les sensibiliser aux problématiques du rapport de l'écrivain à son œuvre et du rapport de la fiction à la vie réelle avant la représentation.

DÉCOUVRIR LA MISE EN SCÈNE DE LA PIÈCE

DÉCOUVRIR L'UNIVERS DU THÉÂTRE

Demander aux élèves en quoi le théâtre peut nous être utile encore aujourd'hui.

Le théâtre nous permet de comprendre le sens du monde et de la vie. L'homme a besoin de comprendre le sens de son existence sur Terre (c'est le cas de *L'Inconnu* dans *Andreas*), d'en rire ou d'en pleurer. Le théâtre n'apporte pas de réponses mais il est une façon de manifester concrètement que nous avons conscience de vivre. Il fait appel à la fois à notre sensibilité, à notre intelligence et à notre imaginaire, pour parler de nos peurs, de nos désirs, et de libérer nos rêves. Or le rêve, le songe sont des topoï de la pièce de Jonathan Châtel.

Inviter les élèves à lire le début de la pièce et à s'interroger sur l'écriture dramatique de Jonathan Châtel (voir annexe 4: « *Andreas* (extraits) »).

Les mots sont une matière première pour faire du théâtre. Ici, la pièce n'est pas divisée en actes. Le texte est présenté comme un échange, un dialogue entre deux personnages. La parole est le moteur de l'action dans *Andreas*: c'est à travers les dialogues que le spectateur comprend l'histoire, connaît le caractère des personnages, leurs réflexions, leur situation. Les personnages n'auront d'échanges que sur leurs émotions, leurs sentiments et leur vie intérieure. On ne les voit pas comme des individus vivant en société, ni vivant des actions concrètes renvoyant à une vie quotidienne.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE DU SPECTACLE

Demander aux élèves de classer les métiers qui apparaissent dans la première page du dossier en essayant de trouver plusieurs critères de classement.

On peut classer ces métiers en plusieurs catégories: artistique/technique voire administratif ou ceux qui induisent ou non une présence sur le plateau pendant la création. On trouvera en annexe des fiches métiers

réalisées pour ce dossier concernant quatre rôles de création aux côtés du metteur en scène (voir annexes 10, 11, 12 et 13).

Demander aux élèves qu'ils définissent quel type de metteur en scène est Jonathan Châtel dans sa relation aux autres membres de l'équipe (voir annexes 9, 10, 11 et 12). Leur proposer également de s'interroger sur la fonction de collaborateur artistique citée dans la liste.

La personnalité du metteur en scène induit un mode de dialogue et de travail avec son équipe tout au long de la création. Ces remarques peuvent se compléter par un complément d'information sur la présence aux côtés de Jonathan Châtel de Sandrine Le Pors, qui travaille avec lui à la création et y est associée directement, ce qui n'est pas toujours le cas du collaborateur artistique lorsqu'il y en a un.

Demander aux élèves ce qu'ils remarquent dans le rapport entre acteurs et personnages ?

Les acteurs jouent plusieurs personnages, ce qui peut soulever certaines interrogations de la part des élèves. Ils peuvent ainsi se questionner sur la thématique du dédoublement à l'œuvre dans la pièce ainsi que sur les éléments scéniques qui seront retenus pour indiquer les changements de personnages.

Proposer aux élèves de rechercher les lieux d'accueil du spectacle dans la saison 2015-2016. Qu'est-ce qu'une tournée ?

On peut ainsi faire prendre conscience de l'importance de l'équipe qui gère la production et la diffusion du spectacle et faire mesurer le chemin que va entreprendre le spectacle d'Avignon aux salles parisiennes et provinciales et dans quels types de salles il sera joué.

L'UNIVERS SCÉNIQUE DE JONATHAN CHÂTEL

Diviser les élèves en plusieurs groupes. Leur demander d'inventer la scénographie de l'extrait 1 de la pièce.

Dans chaque groupe, un ou deux élèves peuvent incarner l'un des métiers découverts dans les exercices sur l'équipe de création. À partir de leur appréhension du métier choisi, ils préparent en groupes leurs choix artistiques. Le metteur en scène du groupe présente ses partis pris aux autres groupes. Pour les accompagner, on peut leur proposer une petite grille d'analyse du texte : il s'agit en effet de repérer dans le texte d'*Andreas* les didascalies éventuelles, les indications de jeu (déplacements...) contenues dans les dialogues, l'atmosphère et la tonalité qui se dégagent du passage. Il convient ensuite à travers leurs fonctions respectives que les élèves en déduisent des choix en termes de décors, de lieux, d'objets, de costumes, d'univers sonore, de lumière. Les élèves constateront sans doute qu'il n'y a pas d'époque définie pour ce début de pièce et que l'action peut se dérouler dans un monde passé comme très actuel.

On peut s'inspirer de la définition de la scénographie que donne Gaspard Pinta dans l'annexe 12 « Fiche métier : scénographe » pour lancer les élèves. Là encore, on souhaite les sensibiliser avant la représentation à travers une construction mentale. Nul doute que leurs choix iront vers des idées plus concrètes, plus démonstratives et plus ornementées que ce qu'ils verront par la suite dans le spectacle.

À l'aide des enregistrements vidéos ou des annexes 5, et 9 à 13, demander aux élèves de relever les éléments principaux de la dramaturgie et de la mise en scène de Jonathan Châtel : ce qui est important dans ses choix de mise en scène et ce qui compose les éléments de cette mise en scène (voir aussi les liens cités au chapitre « Du Chemin de Damas à Andreas, l'adaptation de Jonathan Châtel », p. 7).

On peut aider les élèves à classer ces éléments : ce qui est important pour Jonathan Châtel en ce qui concerne la scénographie, le son, la lumière, les costumes, le choix des acteurs et des personnages et les intentions de jeu. En quelques expressions, qu'ils notent ce qui leur semble important.

L'INTERPRÉTATION DES PERSONNAGES

De par ses états psychologiques instables, le personnage de L'Inconnu en particulier passe par des états parfois violents et incontrôlables de manière extrêmement rapide et brutale. Ses relations avec les autres personnages tout au long de la pièce sont souvent conflictuelles et douloureuses. On propose aux élèves des

activités de jeu et de plateau afin de s'initier aux exercices de la fiche d'activité 2 « Comment exprimer par le jeu théâtral des émotions et des sentiments. » qui leur font découvrir le travail de comédien.

Il peut être intéressant avant la représentation de sensibiliser les élèves à un type de jeu qui permet à l'acteur de jouer des émotions fortes, riches et diverses, qui sont avec leurs paroles l'essence même du théâtre dépouillé de Jonathan Châtel.

La pièce s'ouvre sur une rencontre. Demander d'imaginer la toute première rencontre d'Andreas et de La Dame. Écrire cette scène en binôme. Noter avec exactitude les circonstances de la rencontre en répondant par exemple aux questions suivantes : quand, où, que se disent-ils, quel est leur état d'esprit, quels sentiments s'emparent d'eux à ce moment-là ?

Jouer la scène en utilisant ce qui a été expérimenté dans les exercices de plateau préalables !

Demander aux élèves spectateurs d'analyser comment les différents binômes s'y prennent pour exprimer les réactions et les sentiments des personnages.

L'activité peut permettre aux élèves de se faire une idée à eux de la relation entre L'Inconnu et La Dame. La représentation développera en confirmant ou en induisant ce qu'ils avaient imaginé sur la nature et l'avenir de cette relation amoureuse.

Andreas, Jonathan Châtel
© Bernard Coutant



Mettre en scène et interpréter par groupes la première scène de la pièce (extrait 1 de l'annexe 4) entre L'Inconnu et La Dame.

Dans l'idée de comparer des mises en scène différentes, les consignes peuvent varier d'un groupe à l'autre : on peut demander à ce que le texte soit présent mais aussi à ce que tout passe par des gestes, des attitudes et des déplacements et que la scène soit interprétée de façon muette. De même, on peut donner des indications d'intensité de jeu différentes : la scène peut être jouée sobrement, avec réserve ou au contraire dans une agitation et une exubérance plus développées.

Le souvenir des activités de plateau de la fiche 2 peut servir de supports à l'élaboration de la mise en scène de leur scène par les élèves eux-mêmes. La discussion que permet les consignes diverses fera émerger des problématiques liées au sens du texte et au spectacle. Les acteurs seront-ils proches ou éloignés sur le plateau et à quel moment sont des questions qui peuvent émerger également et qui préparent à ce que les élèves verront sur scène et à l'analyse des choix dramaturgiques de Jonathan Châtel.

Demander aux élèves de créer leur grille mentale d'appréhension du spectacle, en fonction de tout ce qui a été évoqué.

Voici les questions vers lesquelles on peut orienter les élèves à la suite du travail précédent et qui leur seront utiles pour profiter au mieux d'une représentation exigeante en termes d'attention :

- comment représenter des lieux et des moments différents de la vie des personnages ?
- comment entrent et sortent les personnages ?
- comment comprend-on que le personnage vient de changer d'identité ? (costumes, accessoires) ?
- comment qualifier le jeu des acteurs ?
- comment analyser leurs déplacements, leurs positions dans l'espace, l'utilisation qu'ils font des éléments de la scénographie ?
- que peut-on dire de la lumière et de l'univers musical ? Qu'apportent ces éléments à l'atmosphère de la pièce et aux images créées par la mise en scène ?
- quels sont les sens qui se font jour à travers le parcours de L'Inconnu : par rapport à son métier d'écrivain, à sa relation avec La Dame, à ses relations avec les autres personnages ? Par rapport à sa vie spirituelle ?
- peut-on dire qu'il a vécu un chemin de Damas et lequel ou lesquels ?
- les personnages ont-ils tous une existence propre ou ne sont-ils que des projections de l'esprit d'Andreas ?

Après la représentation, pistes de travail

POUR DISCUTER DE LA REPRÉSENTATION

LES ÉMOTIONS DANS LA MISE EN SCÈNE DE JONATHAN CHÂTEL

Montrer aux élèves deux photos¹ de la représentation. Leur demander de préciser quel est l'état vécu par le personnage principal sur chaque photo, puis d'expliquer quel élément les a éclairés afin de trouver la réponse.

En abordant ainsi le travail sur les photos de plateau, on confirme la prédominance du jeu et des états autour des émotions dans la mise en scène de Jonathan Châtel.

¹ www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/andreas.

1 et 2: *Andreas*, Jonathan Châtel.

© Christophe Raynaud de Lage, Festival d'Avignon 2015



1



2

LES PERSONNAGES DE LA PIÈCE

Plusieurs photos prises lors de la représentation sont proposées ci-dessous².

² Photos 1 à 4 : www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/andreas. Photos 5 et 6 : www.mascarille.com/galerie/index.php?category/2811.



1



2

1 à 4 : *Andreas*
© Christophe Raynaud de Lage
Festival d'Avignon 2015

5 à 6 : *Andreas*
© Émile Zeizig



3



4



5



6

Leur demander d'observer puis de retrouver à quels moments précis de la pièce les photos se réfèrent, à partir des souvenirs de la représentation, et également quels personnages y figurent.

Les élèves sont invités à exprimer leur ressenti sur la scénographie dans son ensemble au moment de la scène lors de laquelle a été prise la photo (lumière, décor, accessoires, musique). Ils peuvent préciser à quel personnage ils s'identifient le mieux ou alors s'ils ne se reconnaissent en aucun et pourquoi.

Cette activité permet d'engager la discussion sur la pièce avec eux et de commencer à aborder les enjeux du travail de Jonathan Châtel.

L'HISTOIRE D'ANDREAS

Au moyen de quelques photos de plateau³ insérées dans un document de traitement de texte ou de présentation informatisée créé par les élèves, leur proposer de raconter l'histoire de la pièce.

Il est possible en effet de recréer le déroulé de l'intrigue avec ces photos, en les alternant avec des phrases narratives insérées entre elles.

Cette activité fait appel à leur mémoire de la représentation et permet de revoir avec eux les problèmes de compréhension qui pourraient se poser, ne serait-ce que sur le déroulement de la pièce.

En salle pupitre, après être allé sur le site Mascarille⁴, demander de la même façon de copier et coller les photos choisies dans un ordre différent de celui de la page web. À l'aide de cette trame picturale, imaginer le début d'une nouvelle intrigue qui utilise un autre registre que celui de la pièce (exemple : retrouvailles heureuses des personnages...).

Cette activité plus créative demande de bien avoir réfléchi à la tonalité générale d'*Andreas* puisqu'on demande de s'en éloigner.

DEVENIR CRITIQUE DE LA PIÈCE

Proposer un échange oral qui permette de confronter la mise en scène imaginée avant la représentation à celle vue lors de la représentation, en faire détailler les différents aspects : les objets de décor, la nudité de l'espace, les lumières, la musique, les costumes, le jeu et les déplacements des comédiens, leurs entrées et sorties.

Dans ce type d'échanges, on insiste sur les sensations et l'explicitation du ressenti des élèves et on tente de répondre au mieux aux questions posées par la complexité de la pièce.

À partir des liens proposés ci-dessous, proposer aux élèves de lire les articles et de repérer les arguments développés par les journalistes dans leurs critiques du spectacle. Demander ensuite de les reformuler simplement si c'est nécessaire puis de les classer selon qu'ils sont élogieux, favorables, neutres ou descriptifs et défavorables voire très critiques.

- www.liberation.fr/theatre/2015/07/05/jonathan-chatel-la-faille-d-andreas_1343729.
- blogs.mediapart.fr/blog/jean-pierre-thibaudat/080715/avignon-andreas-entre-l-arbre-august-strindberg-et-l-arbre-jonathan-chatel.
- www.ricketpick.fr/2015/07/06/festival-davignon-2015-critique-andreas-de-jonathan-chatel/.
- lestroiscoups.fr/andreas-dapres-le-chemin-de-damas-daugust-strindberg-cloitre-des-celestins-a-avignon/.
- insense-scenes.net/spip.php?article364.
- toutelaculture.com/spectacles/theatre/festival-davignon-un-terne-andreas-par-jonathan-chatel/.
- www.arkult.fr/2015/07/avignon-2015-andreas-entre-justesse-et-decalage/.
- www.lemonde.fr/culture/article/2015/07/07/un-beau-voyage-au-pays-d-andreas_4673658_3246.html.

En s'inspirant des critiques qui ont été lues et analysées dans l'activité précédente, faire rédiger, à la manière d'un journaliste, sa propre critique.

³ www.mascarille.com/galerie/index.php?category/2811.

⁴ www.mascarille.com/galerie/index.php?category/2811.

Pour rédiger à la manière d'un article de presse, les élèves doivent inventer un titre accrocheur, illustrer l'article par une photo de leur choix jugée comme évocatrice et légendée au mieux, faire comme s'ils étaient auteur dans un journal ou un magazine papier ou internet.

Faire écrire par les élèves une lettre à Jonathan Châtel pour exprimer librement leur ressenti, leurs impressions, leurs reproches ou leurs incompréhensions.

POUR ALLER PLUS LOIN

À travers les activités proposées autour du personnage d'Andreas, il s'agit de creuser les pistes symboliques et les significations de toutes les directions que prennent ses propos ainsi que ceux des personnages avec lesquels il échange sans cesse.

LA QUESTION DE L'IDENTITÉ

Proposer aux élèves de créer, à la manière de Facebook, le profil d'Andreas.

Le personnage central de la pièce ne sait pas qui il est. Il cherche à se construire une identité, inventons-la lui en tenant compte de toutes ses hésitations et de ce qu'on peut connaître de lui.

En comparant les profils inventés, on constatera que les élèves auront mis l'accent plus sur l'un ou l'autre des aspects du personnage et de sa quête. On entre par ce biais dans les significations et les symboliques à l'œuvre dans la pièce.

Après avoir récapitulé le déroulement de la pièce, demander aux élèves d'inventer et d'écrire la suite sous forme narrative ou dialoguée selon leur choix.

Une réflexion préalable doit porter sur les hypothèses de poursuite de vie pour les personnages. Ont-ils changé et en quoi tout au long de la pièce? Qu'ont-ils appris sur eux et les autres? Sont-ils libres, ont-ils une marge de manœuvre? Dans quelles directions vont-ils poursuivre leur chemin de vie?

Les débats ne manqueront pas entre les élèves pour débattre du chemin de vie aperçu durant la représentation et envisagé pour les personnages dans une suite à inventer.

LES RÉFÉRENCES AUX PERSONNAGES DES MYTHES, DES LÉGENDES ET DE LA BIBLE

L'inconnu est un enfant de la haine: « Tu vois, je suis un enfant de la haine. Regarde cette cicatrice sur mon front. Ça vient d'un coup de hache de mon frère à qui j'avais cassé une dent à coup de pierre. »

L'allusion à Caïn est claire mais soulignons également que la cicatrice en fait un maudit marqué à vie du sceau du malheur et de la différence; plus tard dans la pièce il avoue que sa mère le faisait souffrir et qu'il n'a pas été heureux.

Demander aux élèves d'effectuer une recherche sur Caïn⁵.

La recherche permet aux élèves de cerner la persistance de la marque au front, l'errance et la réprobation universelle.

Demander aux élèves d'effectuer des recherches sur d'autres figures auxquelles le personnage d'Andreas fait référence.

On peut les orienter vers Adam et Ève (sa compagne est surnommée Ève, elle est à la fois mère / femme / sœur, tout cela étant accentué par l'incarnation dans une seule comédienne), Paul, Le Juif errant, Barbe-Bleue, les trolls. Ces personnages ont tous pour dénominateur commun la souffrance et le malheur ainsi que l'isolement par rapport aux autres hommes.

⁵ <http://crdp.ac-paris.fr/parcours/fondateurs/index.php/category/abel-et-cain/?paged=2#1.1>.

LA FIGURE DU POÈTE MAUDIT

Demander aux élèves de réfléchir à la citation suivante: « Je suis un artiste, pas un travailleur. » Dans un tableau à double entrée, lister des verbes associés à chacune des deux activités, celles de l'artiste et celles du travailleur.

Ils discutent ensuite autour des questions suivantes:

- d'après vous, toutes ces actions sont-elles utiles à la société?
- Andreas est un artiste. Peut-on imaginer une société sans artiste?
- d'après vous, est-ce qu'Andreas envie ou rejette les individus insérés socialement avec des rôles établis?

La lecture de deux poèmes, entre autres, permettra de cerner avec eux la figure du poète maudit dans la littérature française: « Bénédiction » de Charles Baudelaire, tiré des *Fleurs du Mal* et « Le Pin des Landes » de Théophile Gautier, tiré de *Espana*.

LA FIGURE DU MENDIANT

Demander aux élèves de se souvenir du monologue du Mendiant puis le leur donner à lire (annexe 4, « Andreas (extraits) », quatrième extrait).

Ils pourront ainsi lister tout ce qui fait de lui un être différent des autres.

Les thèmes de l'isolement, de la précarité, de la différence, du dégoût de soi, de l'inadaptation à la vie sociale sont présents dans ce monologue du Mendiant qui est le pendant d'Andreas.

Quelques romans sur le thème de la marginalité:

- Joseph Roth, *La Légende du Saint Buveur*, Le Seuil, 1986, qui a inspiré Jonathan Châtel (on retrouve dans *Andreas* la promesse de se revoir après le prêt d'argent lors de la première rencontre entre Andreas et Le Mendiant);
- Julia Billet, *Salle des pas perdus*, École des Loisirs, 2003;
- JMG Le Clézio, *L'Enfant de sous le pont*, Lire c'est partir, 2000.

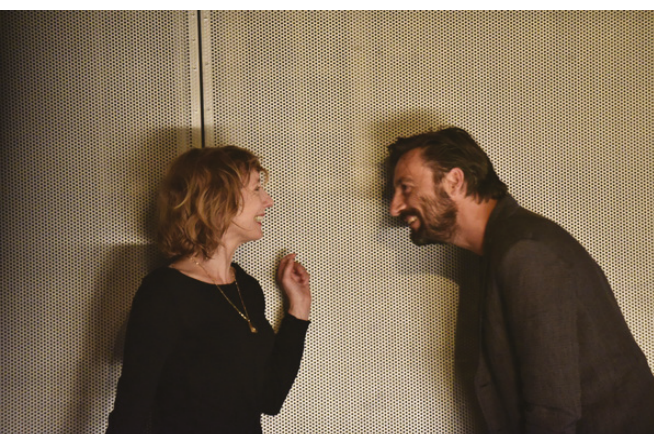
LA FOLIE

En s'aidant de l'annexe 9, « Le Horla de Maupassant (extraits) », demander aux élèves de s'inspirer du jeu de l'acteur qui incarne Andreas pour incarner un passage du Horla.

On trouve des similitudes dans les thèmes présents dans l'œuvre de Maupassant et dans *Andreas*, en particulier les hallucinations et le dédoublement de personnalité que Strindberg, très intéressé par ailleurs par les travaux de Freud et de Charcot, a connus lui-même et fait figurer dans son œuvre. Les élèves jugeront des difficultés à exprimer la folie sur scène et de l'intensité du jeu des acteurs dans la mise en scène d'*Andreas*.

LA RELATION AMOUREUSE

Quels éclairages l'entretien de Jonathan Châtel (voir annexe 5) apporte-t-il sur la relation entre La Dame et Andreas? Quelles significations donner à ce rapport complexe?



Andreas, Jonathan Châtel
© Émile Zeizig

Andreas aborde la thématique de l'amour mais celui-ci n'apparaît pas comme une relation durable et épanouissante durant la pièce. La Dame est mariée mais quitte son mari comme Andreas a quitté sa famille. Les rapports entre Andreas et La Dame sont troubles (elle est aussi la mère, la sœur) et ne dégagent pas la générosité et l'ouverture à l'autre qui doivent caractériser la relation amoureuse. Andreas et La Dame, ce sont deux solitudes qui se rencontrent.

LA QUÊTE SPIRITUELLE

Demander aux élèves de relever le champ lexical de la religion dans l'extrait 3 de l'annexe 4, « Andreas (extraits) ».

Ils expriment leur ressenti quant à la place de la religion dans *Andreas*. Plusieurs passages de la Bible sont cités par ailleurs dans le texte, un psaume et un passage du *Deutéronome* qui énonce les punitions à venir sur les hommes en cas de péché par Moïse dans l'*Ancien Testament*.

Les problématiques de la faute, du péché et du mal subis et accomplis traversent la pièce et habitent le personnage d'Andreas en quête d'autre chose. On peut débattre avec les élèves pour savoir si Andreas est devenu croyant ou non ou s'il a trouvé d'autres voies pour continuer à vivre.

En bilan, demander aux élèves d'écrire un portrait du personnage de L'inconnu qui tiendrait compte de toutes ses dimensions.

Une lecture orale de ces portraits montrera la complexité et parfois les incohérences du personnage. En voici quelques éléments :

- le personnage par soustraction d'être qui a du mal à affirmer son existence et ses relations aux autres ;
- la figure du « maudit » rejeté et malheureux ;
- l'artiste, l'écrivain, le marginal qui voit et comprend ce qui reste étranger aux autres hommes mais peut passer pour fou.

POUR ENRICHIR SON IMAGINAIRE

LES DÉFINITIONS DU RÊVE

Proposer de chercher une définition du verbe « rêver ». Suite à une mise en commun avec le groupe classe, rédiger une définition collective de ce verbe.

Demander aux élèves d'établir une liste exhaustive de mots qu'ils associent au mot « rêve » et de réaliser un nuage de mots à l'aide de Wordle⁶.

Télécharger l'image: *Barrière de séparation israélienne en Cisjordanie*⁷. Demander aux élèves de la décrire et de l'interpréter. Que révèle-t-elle sur la part de rêve que chacun porte en soi?

Montrer aux élèves une photo de maison abandonnée comme celles photographiées par Kevin Bauman: *Abandoned houses in Highland Park, Michigan*, © Kevin Bauman⁸. Leur demander de répondre à la question suivante: ces images relèvent-elles davantage du rêve ou du cauchemar? Laisser les élèves exprimer leur point de vue dans un échange mené en binôme.

Demander aux élèves d'écouter attentivement les paroles de la chanson *Rêver*, de The Shin Sekaï et de réfléchir au message transmis par son interprète.

« Laissez-moi rêver / Rêver / M'exprimer / Rêver / M'exprimer... »⁹

⁶ Wordle est un service en ligne qui permet de générer des « nuages de mots » à partir de textes qui lui sont fournis (www.wordle.net/).

⁷ Photomontage de Bruno Rigolt, à partir d'un pochoir de Banksy, http://brunorigolt.blog.lemonde.fr/files/2014/04/Mur-et-ciel_Photomontage_Bruno-Rigolt_1.jpg.

⁸ www.comotahice.com/2012/03/100-casas-abandonadas/.

⁹ *Rêver*, The Shin Sekaï, vol. 2, 2014, <http://youtu.be/8bjiMcnKdc0>.

Voici une liste de liens vers trois pochoirs de Banksy :

- soocurious.com/fr/80-oeuvres-de-lartiste-banksy-qui-vous-feront-voir-le-monde-dune-autre-facon/decouvrez-le-celebre-street-art-de-banksy-a-travers-80-oeuvres43/;
- soocurious.com/fr/80-oeuvres-de-lartiste-banksy-qui-vous-feront-voir-le-monde-dune-autre-facon/decouvrez-le-celebre-street-art-de-banksy-a-travers-80-oeuvres80/;
- www.yourswallpaper.com/wallpaper/art/wallpaper-follow-your-dreams-cancelled-86423.htm.

Montrer ces images aux élèves et leur demander de préciser les points communs et les différences entre ces trois images.

Toutes ces activités ont pour but de réfléchir à l'importance et aux symboliques du rêve si présent dans *Andreas*.

PHOTOGRAPHIE ET SOLITUDE

À partir de l'œuvre de Strindberg, il est facile de lancer des activités qui permettent de jouer avec son image et celle des autres. En effet, on peut dire que Strindberg est l'un des premiers reporters photographes (pour retrouver les étapes de son parcours de photographe, se reporter à l'annexe 1 « Biographie complète d'August Strindberg »).

Ainsi, il réalise une série d'autoportraits photographiques à partir de 1886, année où il écrit son autobiographie : « Le Fils de la servante ». Il utilise un appareil photo qu'il venait d'acheter. Toutes les photos sont faites dans un décor du quotidien : devant la table de travail, à l'heure du grog, dans l'escalier, dans le jardin...

Dans vingt-sept de ces autoportraits, le personnage est l'écrivain lui-même. Pour lui, l'intérêt est le modèle et le photographe ne représente qu'un attrait secondaire. Les photos cherchent à reproduire une réalité non déguisée mais mise en scène. Il apparaît dans une série de rôles non empruntés à sa propre vie, dont le plus important est celui d'écrivain, puis celui de père de famille. Sur plusieurs clichés, on voit l'auteur travailler, assis à son bureau. Les images diffèrent avant tout par la pose du modèle. Il est à noter que l'expression de son visage reste toujours la même : sérieux, et même tendu, il fixe l'objectif.



Autoportrait dans son bureau à Gersau, 1886
© Strindberg, August Johan,
Strindbergsmuseet, Stockholm

Proposer aux élèves ce texte écrit d'après les propos de Strindberg, dans *Strindberg peintre et photographe*, RMN, 2001.

« Ce n'est pas la mort, mais la solitude qui me fait peur, parce que dans la solitude on rencontre toujours quelqu'un. Je ne sais pas si c'est quelqu'un d'autre ou moi-même dont je sens la présence, mais dans la solitude, on n'est pas seul. L'air devient épais et engendre des êtres invisibles, mais bien vivants, palpables. »

Demander aux élèves de se mettre en scène dans une position de solitude et prendre en photo ces tableaux. Faire une mise en commun sur les éléments qui diffèrent dans chacune des photos.

Dans *Andreas*, les lieux sont symboliques et marquent des moments révélateurs de l'état d'esprit du personnage.

Demander aux élèves de réaliser une série de cinq photographies de lieux qui les ont marqués et de justifier leur choix lors d'un exposé oral, appuyé d'une présentation de type Prezi ou Powerpoint.

Le selfie a détrôné la photographie classique. Cette prise d'image aurait sans doute plu à Strindberg qui mettait au second plan le photographe.

Organiser au sein de l'établissement le concours du selfie le plus original.

L'ANDREAS DE BERGMAN, UN PERSONNAGE SANS BUT

Les élèves visionnent le film d'Ingmar Bergman, *Une Passion*, ou en lisent le résumé (voir annexe 8 « Présentation du film *Une Passion de Bergman*, 1969 »).

Demander aux élèves de citer les points communs entre le film et la pièce.

Les rapprochements sont nombreux et Jonathan Châtel dit s'être nourri et inspiré de ce film pour écrire son texte : personnages principaux ayant le même prénom, confusions temporelles, personnages très proches sans identité propre et qui se cherchent, ambiance sombre, tendue, dramatique, personnages féminins d'une grande présence.

Voici quelques questions qui peuvent aider les élèves :

- en quoi sommes-nous ou non tous un peu l'Andreas du film ?
- en quoi, selon vous, l'absence de lumière dans le film crée-t-elle une ambiance presque fantastique ?

Elis, dans le film, est un passionné fou de photographies. Strindberg est à l'avant-garde de la mise en scène photographique.

À leur tour, les élèves réalisent un Pecha Kucha¹⁰ de la classe. Pour ce faire, ils prennent en photo leur camarade et rédigent une présentation précisant une qualité et un défaut révélateurs de celui-ci.

À travers cette activité photographique, on travaille sur la photographie comme construction d'une image complexe de soi-même et sur ce que l'on veut montrer de soi aux autres. Andreas, à l'image de Strindberg est un personnage aux multiples facettes qui s'éclairent diversement selon les moments de la pièce.

PEINDRE ET ÉCRIRE

À l'été 1894, Strindberg est à Paris. Il se met à peindre. Il est dans une situation désastreuse après son premier divorce, séparé de ses enfants, et incapable de produire quoi que ce soit sur le plan littéraire. Jamais reconnu comme peintre, il abandonne la peinture et ne reprendra ses pinceaux que sept ans plus tard, à Stockholm. Ses peintures sont d'une exécution élémentaire : une plage, un fragment de mer et le ciel, paysages vides et déserts, tentant d'approcher la solitude de *La Création du Monde*. S'il se tourne vers la peinture, c'est pour exprimer des pensées pour lesquelles il n'a pas trouvé de langage¹¹.

¹⁰ Présentation chronométrée, http://fr.wikipedia.org/wiki/Pecha_Kucha.

¹¹ D'après *Strindberg, peintre et photographe*, RMN, 2001.

On voit ainsi que la peinture a accompagné Strindberg lors des années où il n'écrit plus, où il vit des épisodes mystiques dans son existence et pousse assez loin les travaux d'alchimie et les états hallucinatoires.

L'anecdote suivante peut être racontée aux élèves comme témoignage des liens entre l'artiste, son œuvre picturale et la matière de son œuvre littéraire. Strindberg en 1875, à Sandhamn, a cru apercevoir le Christ en croix entre les deux autres croix de Golgotha. En fait, ce n'était que les trois mâts d'un navire. Ce thème sera réutilisé ensuite dans *Le Chemin de Damas* et on y trouve également une allusion dans *Andreas*, au moment où on retrouve l'inconnu à son réveil à l'hôpital. Mais on trouve aussi des traces de cet épisode vécu par le poète lui-même dans un tableau peint en 1894, *Golgotha*.

À partir de cette anecdote, demander aux élèves d'observer des tableaux de Strindberg sur Google Images et de les décrire en trouvant pour chacun plusieurs sens ou réalités et d'en évoquer l'ambiance.

Il est aisé de s'apercevoir que Strindberg a eu des périodes différentes pour sa peinture et que celle qui précède l'écriture du *Chemin de Damas* est sombre et tourmentée.

Strindberg élabore une théorie de l'art né du hasard, qui semble vraiment avoir été conçue alors qu'il était en train de travailler à un tableau. Il commence à peindre presque sans but et le tableau naît d'une tension entre un effort pour élaborer un motif et les digressions qui mènent le peintre et qu'il découvre lui-même au fil de son œuvre. La peinture lui offre donc une possibilité de créer des images sans signification précise, en dehors des limites de la langue conçue comme porteuse de sens.

Appliquée à la littérature, la théorie de Strindberg érige l'écriture comme exprimant une vérité au-delà du sens. Le renouveau de son écriture dont il témoigne dans *Le Chemin de Damas* en porte la trace.

La pièce de Jonathan Châtel porte aussi les questionnements sur la possibilité pour Andreas ou non de vivre et d'écrire et l'écrivain/metteur en scène interroge à travers son personnage et son spectacle l'acte d'écrire, de produire de l'art dans toute sa radicalité, comme celui de vivre parmi les autres hommes en trouvant son chemin. L'œuvre se présente comme la quête intérieure, spirituelle, religieuse, mystique de L'Inconnu, selon la lecture qu'on en donne, et nous rappelle ces questions fondamentales pour chacun d'entre nous : peut-on changer de vie, être transformé, que faire des spectres qui nous hantent, peut-on parvenir à s'aimer et à aller vers les autres ? *Andreas* nous permet de suivre les chemins de l'esprit d'un homme plus sensible, plus fragile encore que les êtres qui l'entourent et prêt à tous les débordements pour trouver un sens à son existence. Un homme dans lequel chacune et chacun pourra peu ou prou, à un moment ou à un autre, se retrouver comme l'a fait Jonathan Châtel.



Andreas, Jonathan Châtel
© Émile Zeizig

Annexes

ANNEXE 1. BIOGRAPHIE COMPLÈTE D'AUGUST STRINDBERG

1849 – Naissance à Stockholm, le 22 janvier, de Johan Strindberg. Son père, Carl Oscar Strindberg, est armateur, sa mère, Ulrika Eleonora Norling, originaire de Södertåle, est fille de tailleur.

1862-1867 – Sa mère meurt de la tuberculose en 1862. Son père se remarie avec la gouvernante Emilia Peterson. August Strindberg passe son baccalauréat.

1867 – À l'automne, le jeune homme part pour Uppsala étudier à l'université l'esthétique et les langues modernes. Mal à l'aise dans cette ville et confronté à des problèmes pécuniaires, il revient à Stockholm.

1869 – Écriture du premier drame, *Un cadeau d'anniversaire*, aujourd'hui disparu.

1870 – Nouvelles pièces, dont l'une, *À Rome*, est représentée au théâtre dramatique.

1871 – Premier été passé sur l'île Kymmendö dans l'archipel de Stockholm. La représentation du *Hors-la-loi* au Théâtre dramatique suscite l'intérêt du monarque régnant, Charles XV, qui octroie une bourse à l'auteur.

1872 – Strindberg commence à peindre ; cette première période durera deux ans. Il fréquente les journalistes et les artistes qui se réunissent dans la « Chambre rouge » du restaurant stockholmien Berns salonger. La première version de *Maitre Olof*, rédigée en prose, est refusée par la direction du Théâtre dramatique qui juge l'œuvre « immature ».

1873 – Strindberg essaie divers métiers, avant d'être embauché par le quotidien *Dagens Nyheter*.

1876 – Liaison avec Siri von Essen, qui vient de divorcer d'avec son premier mari, Carl Gustaf Wrangel, et qui s'apprête à devenir actrice. Premier voyage à Paris.

1877 – Strindberg entre comme bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque royale. Publication du recueil de nouvelles uppsaliennes *De Fjärdingen* et *Svartbäcken*. Mariage avec Siri von Essen.

1879 – Rédaction et publication de *La Chambre rouge*, roman qui vaut à l'auteur une célébrité immédiate.

1880 – Sa pièce *Le Secret de la guilde* est jouée au Théâtre dramatique et Siri joue le rôle principal.

1881 – Strindberg quitte son poste à la Bibliothèque royale et devient écrivain à plein temps. Son *Maitre Olof* est joué avec succès au Nouveau Théâtre à Stockholm.

1883 – Départ pour la France : Paris, suivi de Grez-sur-Loing, village abritant une colonie d'artistes scandinaves.

1884 – Publication du recueil de nouvelles *Mariés I*. L'ouvrage est frappé d'interdit, son auteur poursuivi en justice pour blasphème. Il revient à Stockholm, est porté en triomphe par ses partisans, se défend devant le tribunal, est acquitté.

1886 – Début de la rédaction de son autobiographie romancée *Le Fils de la servante*. La « série de Gersau » regroupe les photographies faites à cette époque qui donnera le livre-reportage *Parmi les paysans français*.

1887 – Rédaction de *Père*, du roman *Les Gens de Hemsö*; début du travail sur *Le Plaidoyer d'un fou*.

1888 – Strindberg fonde un « théâtre expérimental scandinave », dirigé nominaleme nt par sa femme, Siri. Rédaction de *Mademoiselle Julie*.

1889-1891 – *Créanciers*, *La plus Forte* et *Paria* sont montés dans le cadre du théâtre expérimental. Voyage à travers la Suède centrale et méridionale pour un ouvrage consacré à la nature suédoise. Début du procès en divorce; séparation des époux.

1892 – Seconde période de son activité de peintre, commencée dans l'île Dalarö de l'archipel de Stockholm et qui se poursuit jusqu'en 1894.

1893 – Strindberg vit à Berlin où il fréquente des artistes et des écrivains allemands et scandinaves qui se réunissent au cabaret Zum Schwarzen Ferkel (Au cochon noir). Il épouse en secondes noces Frida Uhl, dont il se séparera deux ans plus tard.

1894 – *Créanciers* et *Père* sont montés par Lugné-Poe au Théâtre de l'Œuvre à Paris. Procès pour atteinte aux bonnes mœurs contre l'édition allemande du *Plaidoyer d'un fou*. Strindberg est acquitté, mais les exemplaires non vendus du tirage sont maculés.

1895 – Entre 1894 et 1896, Strindberg aurait souffert de troubles psychiques au cours de ladite « crise d'Inferno ». Installé à Paris, il se livre à des expériences de chimie, à l'alchimie, entretient une correspondance avec des alchimistes, des occultistes et des théosophes; son évolution prend une tournure de plus en plus religieuse.

1896 – Début du *Journal occulte*, dont la rédaction se poursuit jusqu'en 1908.

1897 – Rédaction d'*Inferno*, écrit en français. Dernier séjour à Paris: *Légendes*.

1898 – *Le Chemin de Damas* voit le jour; Strindberg quitte Paris et revient à Lund.

1899 – Retour définitif à Stockholm.

1901-1902 – Mariage avec Harriet Bosse. Strindberg revient à la peinture; cette dernière période s'étale de 1901 à 1905.

1903 – Rédaction de *Seul*, récit autobiographique.

1904 – Divorce officiel d'avec Harriet Bosse; les époux continueront à se fréquenter durant les années à venir. Rédaction des romans *Chambres gothiques* et *Drapeaux noirs*.

1906 – Début du travail sur *Un livre bleu*, publié en 1907-1908.

1907 – Publication de *Drapeaux noirs*, roman à clés qui soulève une tempête dans les milieux intellectuels. Inauguration du Théâtre-Intime, avec « une pièce de chambre »: *Le Pélican*. Photographies des nuages.

1908-1911 – Strindberg déménage, pour la dernière fois de sa vie, à la Tour Bleue, dans une pension de famille. La « querelle Strindberg », violente polémique autour de l'écrivain, éclate dans la presse. Une pneumonie se déclare.

1912 – Une procession aux flambeaux, à l'occasion du soixante-troisième anniversaire de Strindberg, mobilise les étudiants et les ouvriers de la capitale. En mars, Strindberg se voit attribuer 45 000 couronnes, résultat d'une souscription nationale, conçue comme une compensation pour le prix Nobel qu'il n'a jamais obtenu. Le 14 mai, Strindberg meurt d'un cancer à l'estomac. Il est inhumé au cimetière Norra Kyrkogården à Stockholm.

ANNEXE 2. LA CONVERSION DE PAUL

L'ORIGINE BIBLIQUE DU CHEMIN DE DAMAS : ACTES DES APÔTRES (AC 9 ; 22 ; 26)

- 01** Saul était toujours animé d'une rage meurtrière contre les disciples du Seigneur. Il alla trouver le grand prêtre
- 02** et lui demanda des lettres pour les synagogues de Damas, afin que, s'il trouvait des hommes et des femmes qui suivaient le Chemin du Seigneur, il les amène enchaînés à Jérusalem.
- 03** Comme il était en route et approchait de Damas, soudain une lumière venant du ciel l'enveloppa de sa clarté.
- 04** Il fut précipité à terre ; il entendit une voix qui lui disait : « Saul, Saul, pourquoi me persécuter ? »
- 05** Il demanda : « Qui es-tu, Seigneur ? » La voix répondit : « Je suis Jésus, celui que tu persécutes.
- 06** Relève-toi et entre dans la ville : on te dira ce que tu dois faire. »
- 07** Ses compagnons de route s'étaient arrêtés, muets de stupeur : ils entendaient la voix, mais ils ne voyaient personne.
- 08** Saul se releva de terre et, bien qu'il eût les yeux ouverts, il ne voyait rien. Ils le prirent par la main pour le faire entrer à Damas.
- 09** Pendant trois jours, il fut privé de la vue et il resta sans manger ni boire.

LA CONVERSION DE PAUL DANS *LE ROYAUME*, EMMANUEL CARRÈRE (EXTRAIT).

« Paul raconte qu'autrefois il s'appelait Saul, du nom du premier roi d'Israël. C'était un jeune juif d'une extrême piété. Ses parents, des commerçants prospères de grande ville orientale de Thrace voulaient qu'il devienne un rabbin et l'ont envoyé étudié auprès de Gamaliel, le grand maître pharisien de Jérusalem. Les Pharisiens étaient les spécialistes de la loi » et très remontés contre la secte de Galiléens qui suivent Jésus.

« Un jour, il a décidé de partir pour Damas où on lui en (des Chrétiens) avait signalé, avec le projet de les ramener à Jérusalem, chargés de chaînes. Mais alors qu'il cheminait en plein midi, sur la route caillouteuse, une vive lumière l'a soudain aveuglé, une force invisible jeté à bas de son cheval. Une voix a chuchoté à son oreille : « Saul ! Saul ! Je suis celui que tu persécutes. Pourquoi me persécutes-tu ? » Quand il s'est relevé, il n'y voyait plus rien. Il titubait comme s'il était ivre. »

Le Royaume, Emmanuel Carrère, POL, Paris, 2014 (p.169 et 170).

ANNEXE 3. LE SOLEIL DES SCORTA, LAURENT GAUDÉ (EXTRAIT)

Le sud de l'Italie, une vieille femme évoque son enfance, au cours de laquelle sa famille a tenté de fuir le pays pour s'installer à New York. Elle s'adresse à un personnage nommé don Salvatore. L'action se déroule dans la première moitié du xx^e siècle.

Don Giorgio nous a menés jusqu'au port et nous avons embarqué sur un de ces paquebots construits pour emmener les crève-la-faim d'un point à un autre du globe, dans de grands soupirs de fioul. Nous avons pris place sur le pont au milieu de nos semblables. Miséreux d'Europe au regard affamé. Familles entières ou gamins esseulés. Comme tous les autres, nous nous sommes tenus par la main pour ne pas nous perdre dans la foule. Comme tous les autres, la première nuit, nous n'avons pu trouver le sommeil, craignant que des mains vicieuses ne nous dérobent la couverture que nous nous partageons. Comme tous les autres, nous avons pleuré lorsque l'immense bateau a quitté la baie de Naples. « La vie commence », a murmuré Domenico. L'Italie disparaissait à vue d'œil. Comme tous les autres, nous nous sommes tournés vers l'Amérique, attendant le jour où les côtes seraient en vue, espérant, dans des rêves étranges, que tout là-bas soit différent, les couleurs, les odeurs, les lois, les hommes. Tout. Plus grand. Plus doux. Durant la traversée, nous restions agrippés des heures au parapet, rêvant à ce que pouvait bien être ce continent où les crasseux comme nous étaient les bienvenus. Les jours étaient longs, mais cela importait peu, car les rêves que nous faisons avaient besoin d'heures entières pour se développer dans nos esprits. Les jours étaient longs mais nous les avons laissés couler avec bonheur puisque le monde commençait.

Un jour enfin, nous sommes entrés dans la baie de New York. Le paquebot se dirigeait lentement vers la petite île d'Ellis Island. La joie de ce jour, don Salvatore, je ne l'oublierai jamais. Nous dansions et criions. Une agitation frénétique avait pris possession du pont. Tout le monde voulait voir la terre nouvelle. Nous acclamions chaque chalutier de pêcheur que nous dépassions. Tous montraient du doigt les immeubles de Manhattan. Nous dévorions des yeux chaque détail de la côte.

Lorsqu'enfin le bateau fut à quai, nous descendîmes dans un brouhaha de joie et d'impatience. La foule emplit le grand hall de la petite île. Le monde entier était là. Nous entendions parler des langues que nous prîmes d'abord pour du milanais ou du romain, mais nous dûmes ensuite convenir que ce qui se passait ici était bien plus vaste. Le monde entier nous entourait. Nous aurions pu nous sentir perdus. Nous étions étrangers. Nous ne comprenions rien. Mais un sentiment étrange nous envahit, don Salvatore. Nous avions la conviction que nous étions ici à notre place.

Le Soleil des Scorta, Laurent Gaudé, Actes Sud, 2004.

ANNEXE 4. ANDREAS (EXTRAITS)

PREMIER EXTRAIT : LA RENCONTRE (PAGES 1 À 4)

ACTE I.

La rue.

L'INCONNU: J'étais presque certain que tu allais venir.

LA DAME: J'ai senti que tu m'appelais. – Qu'est-ce que tu fais assis là?

I: Je n'en sais rien; il faut bien que je sois assis quelque part pour attendre.

D: Qu'est-ce que tu attends?

I: Si je pouvais le dire. – On appelle ça le bonheur, je crois, à moins que ce soit la fin du malheur, seulement. – Reste près de moi, tu veux bien? Je suis seul dans cette ville étrangère, et le peu de connaissances que j'aie ici, ce sont des ennemis. Alors ne me laisse pas.

D: Des ennemis partout; seul partout! Pourquoi as-tu quitté ta femme et ta fille?

I: Je ne sais pas! – Je ne sais pas pourquoi je vis, pourquoi je suis assis ici. Où dois-je aller? Que dois-je faire? – Tu y crois: qu'il existe, dans cette vie, des âmes damnées?

D: Non, je n'y crois pas.

I: Regarde-moi!

D: Alors, dans cette vie, tu n'as jamais recueilli quelque chose comme de la joie?

I: Non... Et quand j'ai cueilli quelque chose qui en avait l'apparence, ce n'était finalement qu'un piège qui m'incitait à persévérer dans le malheur; quand quelques fois une pomme ferme et sucrée me tombait dans la main, elle était empoisonnée ou pourrie à l'intérieur. C'est ça ma malédiction.

D: Ne dis pas ça... Quelle est ta religion? – Si je peux te poser cette question.

I: Quand je n'arriverai plus à supporter tout ça, je m'en irai. Voilà ma religion.

D: Et tu irais où?

I: Vers l'anéantissement. Tenir la mort dans ma main, ça me donne une sensation de force incroyable...

D: Tu joues avec la mort!

I: Comme je joue avec la vie – je suis écrivain, tu sais. Malgré ma tristesse innée, je n'ai jamais vraiment pris quoi que ce soit au sérieux, même pas mes plus grands chagrins. Et je me demande parfois si ce que j'écris n'est pas plus réel que la vie.

D: Tu n'as pas peur de la mort?

I: Ce n'est pas la mort, mais la solitude qui me fait peur, parce que dans la solitude on se retrouve toujours avec quelqu'un. Je ne sais pas si c'est quelqu'un d'autre ou moi-même dont je sens la présence, mais dans la solitude, on n'est pas seul.

D: Tu l'as remarqué ?

I: Oui. Avant, je ne voyais que des objets, des actions, des formes et des couleurs. La vie n'avait pas de sens, ce n'était qu'une vaste absurdité pour moi. Maintenant, je peux deviner des intentions et déchiffrer des signes là où je ne voyais que le hasard. – Par exemple hier, c'était la première fois que je te rencontrais, et je me suis dit que tu avais été mise sur mon chemin pour me sauver ou pour m'anéantir.

D: Pourquoi t'anéantir ?

I: Parce que c'est peut-être ton rôle.

D: Ça ne m'a jamais traversé l'esprit. Je ressens plutôt de la pitié pour toi. – Je te regarde et ça me donne envie de pleurer... Dis, qu'est-ce qui pèse sur ta conscience ? Tu as fait quelque chose de mal ?

I: Bonne question ! Parce que non, je n'ai commis aucun crime, en tout cas pas plus que n'importe qui. – À part ça : j'ai toujours refusé que la vie me prenne pour un imbécile.

D: Mais pour vivre, on doit bien se résigner à être plus ou moins un imbécile, non ?

I: Oui, c'est sans doute une nécessité, presque un devoir. Mais se voiler la face, ce n'est pas fait pour moi. – Tu sais que, dans ma famille, on raconte que j'ai été échangé à la naissance.

D: Comment ça ?

I: Que l'enfant de mes parents a été volé dans son berceau par des trolls et remplacé par un des leurs, c'est-à-dire par moi.

D: Tu y crois toi ?

I: À quoi ?

D: Aux trolls.

I: Non, mais je trouve que cette histoire a quelque chose de vrai. – Quand j'étais enfant, je pleurais tout le temps, je n'avais pas l'air content de vivre. Et j'avais la nostalgie de la forêt et de la mer. – Tu veux bien t'asseoir ici ? Maintenant, parle un peu de toi.

D: Il n'y a rien à dire.

I: C'est curieux mais j'aime cette pensée : il n'y a rien à dire à ton sujet, tu n'es personne. – Je te connais si peu, je ne connais même pas ton prénom. J'aimerais t'en donner un. Comment pourrais-je t'appeler ? Je l'ai : Ève. – Et ton âge ? Trente-quatre ans. – Maintenant ton caractère. Parce que je ne le connais pas non plus. Je vais te donner un très bon caractère, parce que ta voix sonne comme celle de ma mère qui est morte. – Je dis « ma mère », concept abstrait, je ne dis pas « maman » ; parce que ma mère n'a jamais été tendre avec moi, je me souviens qu'elle tapait fort. Je suis un enfant de la haine, tu vois. Regarde cette cicatrice sur mon front. Ça vient d'un coup de hache de mon frère à qui j'avais cassé une dent à coup de pierre. Je suis né d'un adultère, pendant une faillite, et tout le monde portait le deuil parce que mon oncle, qui prenait sur lui tous les crimes cachés de ma famille, s'était suicidé. Il avait cédé sous le poids. Maintenant tu sais d'où je viens. Je viens d'un marécage. Et j'y ai échappé miraculeusement. J'ai donc toutes les raisons de remercier le pouvoir magique des trolls, bien qu'en même temps je ne les remercie pas spécialement de m'avoir placé dans cette famille d'accueil au départ.

D: Est-ce qu'on t'a accusé de faire un mauvais usage des dons que tu as reçus ?

I: On m'a accusé de tout, tu sais. Là d'où je viens, j'étais haï et méprisé comme personne. Quand

j'arrivais dans un lieu public, les gens se dispersaient pour ne pas être vu près de moi. Les enseignants me condamnaient ouvertement dans les salles de cours, les religieux dans les lieux de culte, les parents dans les maisons. Alors j'ai fini par exploser et j'ai brandi le poing contre – le Ciel.

D: Maintenant, il faut que je te laisse...

I: Où vas-tu ?

D: Juste faire une course... Tu ne devrais pas rester là.

I: Où veux-tu que j'aille ?

D: Rentre chez toi et travaille.

I: Je ne suis pas un travailleur, je suis un écrivain ; je te l'ai déjà dit.

D: Je ne voulais pas te vexer, et tu as raison : les artistes ont reçu un don, mais qui peut être repris. Ne perds pas le tien !

I: Tu es croyante ?

D: Je ne suis rien.

I: Tant mieux, tu pourras devenir quelque chose. Oh... J'aimerais être le chien de quelqu'un, je pourrais le suivre et ne plus jamais être seul – avoir à manger parfois, recevoir un coup de pieds de temps en temps, quelques caresses –

D: Il faut que j'y aille maintenant ! Au revoir !

I: Au revoir !

DEUXIÈME EXTRAIT : LES MALÉDICTIONS (PAGES 22 ET 23)

La Religieuse: Maintenant, je vais te lire quelque chose : « Si tu n'écoutes pas la voix de l'Éternel et si tu n'accomplis pas toutes ses lois et tous ses commandements, voici les malédictions qui te frapperont. Tu seras maudit en tout lieu où tu entreras et d'où tu sortiras. L'Éternel te frappera de malheur dans tout ce que ta main touchera et dans toutes tes entreprises, jusqu'à ce que tu sois écrasé et anéanti. L'Éternel fera en sorte que tu sois battu par tes ennemis, tu avanceras contre eux sur un seul chemin, mais sur sept chemins tu fuiras devant eux et tu devras errer dans tous les pays du monde, ton cadavre servira de pâtures aux oiseaux du ciel et aux bêtes de la terre et personne ne lèvera un doigt pour les chasser. L'Éternel te frappera de l'ulcère qui a frappé les Égyptiens, d'hémorroïdes, de gale et de teigne, et tu ne pourras pas en guérir. L'Éternel te frappera de délire, d'aveuglement, d'affolement, et tu tâtonneras en plein midi comme l'aveugle dans l'obscurité. Tu n'auras pas de succès dans tes entreprises et tu seras tous les jours exploité, pillé, sans personne pour venir à ton secours. Tu auras une fiancée et c'est un autre homme qui couchera avec elle. Tu ne connaîtras pas la tranquillité sur cette terre et tes pieds ne connaîtront pas le repos. Mais le Seigneur touchera ton cœur par l'angoisse, tes yeux pour les baigner de larmes, ton âme pour la rendre malade. Et ta vie sera suspendue à un fil, tu trembleras la nuit et le jour. Et tu diras le matin : si seulement c'était le soir. Et tu diras le soir : si seulement c'était le matin. Et parce que tu n'as pas servi le Seigneur ton Dieu quand tu vivais dans l'opulence, tu le serviras dans la faim et dans la soif, dans la nudité et dans la misère que l'Éternel t'enverra. Car il a accroché à ton cou un collier de fer jusqu'au jour où il t'exterminera et te fera disparaître de la terre. Amen ! ».

L'Inconnu: Qu'est-ce que c'était ?

R: C'était le Deutéronome.

I: C'est donc ça... Il y a aussi des bénédictions dans le Deutéronome, si je me rappelle bien ?

R: Oui, pour ceux qui observent Ses commandements !

TROISIÈME EXTRAIT : LA CONVERSION (PAGES 26 ET 27)

La Mère: Je connais tout ça, je suis passé par là. Il n'y pas de nom pour cette maladie, et il n'y a qu'un seul remède...

L'Inconnu: Lequel ?

M: Tu le sais ! Tu sais ce que doivent faire les enfants quand ils ont fait une bêtise !

I: Que font-ils ?

M: D'abord, ils demandent pardon.

I: Et ensuite ?

M: Ils cherchent à réparer. Mais ce n'est pas tout.

I: Quoi d'autre ?

M: Peux-tu réparer une vie que tu as détruite ? Peux-tu effacer une mauvaise action ? Je dis bien, l'effacer ?

I: Non, c'est vrai ! – Mais on m'a forcé à commettre cette faute ! Il a fallu que je prenne ce qu'on me refusait, il a fallu que je détruise quelqu'un d'autre pour survivre. Honte à celui qui m'y a forcé ! Il est là, dans la pièce, et il m'arrache le cœur de la poitrine !

M: Incline-toi !

I: Je ne peux pas !

M: À genoux !

I: Je ne veux pas !

M: Christ, aie pitié ! Seigneur, aie pitié ! – À genoux devant le crucifié ! Lui seul peut défaire ce qui a été fait.

I: Non, pas devant Lui... Pas Lui...

M: À genoux !

I: Aide-moi Dieu Éternel !

M (*murmure une prière, puis*) : Ça va mieux ?

I: Oui. – Tu sais ce que c'était ? Ce n'était pas la mort ; c'était l'anéantissement.

M: L'anéantissement du divin en nous. Ce que nous appelons la mort spirituelle. Tu as quitté Jérusalem, et tu es sur le chemin de Damas. Continue !

I: Je ne comprends pas, tu parles en énigmes !

M: Peu importe! Va-t-en. Va chercher celle à qui tu as quelque chose à dire: Ingeborg.

I: Où?

M: Cherche-la. – Si tu la trouves, c'est bien. Si tu ne la trouves pas, c'est sans doute ce qui devait arriver... Le jour se lève maintenant; le matin est là et la nuit est passée.

I: Quelle nuit!

M: Tu t'en souviendras?

I: Pas entièrement, mais il en restera quelque chose...

QUATRIÈME EXTRAIT : LA CONFIDENCE (PAGES 29 ET 30)

L'Inconnu: Moi, je te fais rire?

Le Mendiant: Oui, toi. Tu es déprimé en ce moment, mais ça peut changer... Tu as trop fait la fête, tu as couru après trop d'histoires d'amours, et ça t'a affaibli. Reprends-toi. C'est complètement démodé ce que tu fais. Tu me dis que tu cherches une femme? C'est-à-dire? Tu as besoin d'être consolé? Ou pire: tu as besoin d'être pardonné? Ne te laisse pas avoir par ta culpabilité tu vas finir complètement imbécile. Tu sais ce qu'il te faudrait? Un monastère, pour garder ta rage intacte! Un bâtiment tout blanc, construit sur une île, comme un phare, avec des hommes comme toi et moi qui ne se diraient rien et feraient grandir télépathiquement le champ magnétique de leur colère! Ne rejoins pas la foule des ratés qui ont capitulé, qui ont abandonné le combat de la vie parce qu'ils ont subi quelques défaites. En deux battements d'aile, élève-toi au-dessus de cette vermine! Exerce-toi, bouge! En parlant de vermine, ça me revient maintenant: j'étais écrivain. J'étais marié aussi, et j'avais une fille. Avec ma femme on essayait d'avoir une maison propre, de faire de la bonne cuisine, de prendre le temps de voir nos amis et d'économiser pour partir en vacances. Une lutte quotidienne. Mais il fallait toujours qu'un verre se casse et que les plats brûlent dans les casseroles. Quand on organisait une sortie en ville, la garde d'enfant se décommandait à la dernière minute, alors il fallait annuler... Quand venaient les vacances scolaires, il fallait toujours qu'une mise en demeure ou une facture toute fraîche nous arrive sous la porte... Bref, ça nous rendait tristes tout ça. Et un peu rancuniers. Surtout elle. Elle se disait que je n'y mettais pas du mien et que mon manque de sens pratique, mon incapacité ou plutôt ma flemme à saisir la réalité et la vie telles qu'elles sont, nous enfonçaient chaque jour un peu plus dans la médiocrité d'une existence sans direction, sans discipline et sans joie, toujours un peu plus laborieuse, un peu plus précaire et sinistre. Elle avait raison la conne. L'écriture avait progressivement pris toute la place. J'étais accaparé. Il fallait que j'écrive, et rien d'autre! Alors je ne rangeais plus, je ne dormais plus. Je passais mon temps à rêvasser devant ma page, regardant ce que d'autres avaient écrit et élaborant des théories fumeuses et compliquées sur la naïveté dans l'art, le scandale, l'usage de la langue, à défaut de pouvoir trouver cette idée originale, géniale, qui aurait fait de moi un auteur qui compte. Je passais des nuits entières à écrire sans paradoxalement rien produire. Que des traces noires griffonnées sur la page, comme de mauvais dessins. À l'époque, je me levais à deux heures de l'après-midi et je devais aller chercher ma fille à l'école à 16h30. Pendant ces deux heures trente qui auraient dû être consacrées à une vie normale je m'échappais au cinéma. Et j'avais des frissons quand je regardais un beau film, mais pas quand je regardais ma fille courir vers moi à la sortie de l'école, folle de joie tous les jours comme si c'était la première fois. Quand elle pleurait, je ne pleurais pas avec elle, au contraire, je lui criais dessus, et quand elle criait plus fort, je la soulevais par les épaules et je secouais son petit corps, comme ça, comme ça, en la maudissant d'être un obstacle dans ma vie. Évidemment, je me détestais pour cette violence impuissante, mon irresponsabilité écœurante. Mais le fait est: ma gorge se serrait lorsque j'imaginai écrire un jour un chef d'œuvre, pas quand ma fille était accablée de terreur et mouillée de larmes devant son père fou de rage. Je me voyais mettre le point final à un livre qui parle enfin de ce que je sentais vraiment, de ce que je vivais, moi, et pas quelqu'un d'autre, pas un autre auteur, ou une référence critique incontournable, ou ma femme à qui je demandais toujours son avis... Ça ne veut pas dire que je n'aimais pas ma femme et ma fille, car je les aimais! Ça veut seulement dire que ce n'était pas suffisant. Que ma vie ne gagnait pas un surplus de signification grâce

à elles ! Ce n'était pas mon rêve, pas moi... Quel genre de ver luisant grignotait la nuit de ma cervelle et m'empêchait de me consacrer à ce monde simple que j'aimais sincèrement ? Pourquoi ce genre d'existence m'était inaccessible, à moi, qui écrivais ? Les années ont passé. Je me suis mis à boire, de plus en plus. La frustration s'est transformée en froid du cœur, l'amour apaisé en dégoût profond. Je ne pouvais plus voir celle que j'aimais nue, son sexe me dégoutait, sa peau... En fait, l'idée de faire l'amour à une femme me hérissait. Je détestais leur odeur, leur supériorité, leur intelligence et cette espèce de maturité crasseuse. Je détestais leur hypocrisie, la façon abjecte qu'elles ont de cacher leur tête de veau sous des couches de maquillage, leurs rides et leurs poils dissimulés sous les crèmes, dans les draps, sous les tapis, dans les caniveaux. J'ai aussi fini par détester ma fille, qui avait poussée, qui était devenue adolescente, avec des petits seins, idiote comme c'est pas permis et de plus en plus triste d'avoir à appeler un homme si glacial « papa ». La haine avec un grand H empestait dans la maison, sortait par les tuyaux de canalisation et bouchait nos toilettes. Alors, un jour, sans préméditation particulière, sur un coup de tête, j'ai tout quitté et je suis parti me faire ermite. Évidemment, la solitude ça donne soif, et je me suis vite retrouvé en faillite, dans un hôtel miteux et sans avoir écrit une ligne satisfaisante. Un matin, à bout de force, juste avant le lever du jour et juste après une sacrée cuite, je me suis traîné sur le sommet d'un talus, le Golgotha de la petite ville où j'habitais, et j'ai annoncé, la face dans le soleil levant, que j'allais créer un néant universel à partir du néant que j'étais, moi. Vaste programme, que j'ai simplifié dans ma chambre en brûlant d'un coup de fusil bien placé le ver luisant, là-dedans, et ce qui va avec... Je suis tombé... Sur ma tombe, on peut lire : « Ci-gît, Andreas, notre bien aimé / Bien résigné, Bien imbibé / Qui pour écrire a tout cassé / Ses amitiés et son bébé / Hormis ses pages de cahiers / Qu'il gardait propres immaculées ». Nota bene : « Dans sa bonté il a laissé / Deux mégots dans un cendrier ». Qu'est-ce que je raconte-moi ? Mais qu'est-ce que je raconte... L'amnésie hein...

CINQUIÈME EXTRAIT : LE DÉPART (PAGES 31 ET 32)

La Dame : Donne-moi la main.

L'Inconnu : Que faut-il faire maintenant ?

D : Je ne sais pas.

I : Comme on se ressemble toi et moi ! C'est dommage qu'il n'existe pas de monastère mixte.

D : Tu veux aller dans un monastère ?

I : Oui, je crois. Je rêve d'une maison calme et silencieuse.

D : Non, viens avec moi ! – Je t'en prie, avec toute la force de mon amour de mère –

I : De mère ?

D : – Oui. De mère, de mère, de mère ! Car c'est comme cela que je t'ai aimé, toi, l'enfant que j'ai perdu, que j'ai cherché dans les refuges obscurs de la forêt et que je finis par retrouver affamé, flétri par le manque d'amour ; reviens mon enfant triste, et cache ta tête fatiguée contre mon cœur, là où tu as reposé, avant de voir la lumière du soleil. – Dans la vie, je n'ai jamais pu être tendre avec toi – les puissances supérieures me l'interdisaient – Pourquoi ? Je n'ai pas osé le demander –

I : Ma mère ? Mais elle est morte !

D : Elle l'était, mais les morts ne sont pas morts ; et l'amour maternel est plus fort que la mort ! Tu le sais ? Viens, je vais réparer ce que j'ai cassé ; je vais te baigner pour nettoyer la haine et le péché – Je démêlerai tes cheveux mouillés par la sueur de l'angoisse ; et je réchaufferai ton linge blanc, près du feu, à la maison, la maison que tu n'as jamais eu, toi le hors-la-loi, le sans-abri ; tu es né esclave et la main de tous était levée sur toi ! Les hommes labouraient ton dos et y creusaient profondément leurs sillons. – Viens te réfugier dans la montagne avec moi, je soignerai tes blessures et je souffrirai tes souffrances.

– Partons.

I: Mais, les trolls...

D: Chut! Ils ont refait l'échange.

I: Maman!

D: Je vais te bercer et tu t'endormiras sur mes genoux. Andreas, mon enfant, allons-nous-en, tu veux bien?

ANNEXE 5. ENTRETIEN AVEC JONATHAN CHÂTEL

Quel est l'axe qui a présidé à votre adaptation du *Chemin de Damas* d'August Strindberg que vous nommez *Andreas* ?

Le Chemin de Damas est un texte qui me suit depuis très longtemps. August Strindberg a écrit cette pièce à un moment où il avait complètement renoncé au théâtre. Il traversait une crise personnelle et artistique intense. Et il est pourtant ressaisi par la nécessité du théâtre et rédige d'un seul jet la première partie du *Chemin de Damas*. J'ai construit mon adaptation autour de cette première partie car elle porte en elle la nécessité du premier mouvement d'écriture. J'aime sa structure centrée sur l'asile de fou et le fait qu'elle démarre d'un coin de rue, d'un carrefour, d'un lieu de tous les possibles, pour s'y terminer. Cette composition en miroir donne un cadre à l'énergie et à la perte contenues dans le texte. Et puis j'ai voulu donner de cette grande fresque en trois parties une version intime, au sens que Strindberg lui-même donnait à ce mot, en rêvant d'un théâtre qui suivrait l'idéal de la musique de chambre. Pendant que je travaillais à traduire et à réécrire, je lisais un roman norvégien contemporain : *Mon combat* de Karl Ove Knausgaard qui décrit un homme brisé par la scission entre son désir d'absolu dans l'art, son désir d'écrire un livre qui en finisse avec la littérature, et sa vie quotidienne et triviale, à échelle humaine. *Le Chemin de Damas*, que j'ai choisi d'appeler *Andreas*, parle aussi de cela.

Dès le début de la pièce, L'Inconnu ne pourrait-il pas avoir déjà disparu ?

Oui, c'est un cercle, un jeu de disparition et d'apparition. Dans la poussière, un homme se matérialise provisoirement, une histoire se raconte puis tout disparaît à nouveau. *Le Chemin de Damas*, dans mon adaptation, c'est l'histoire d'une amnésie, un drame de la mémoire et du temps. Un homme est en passe de disparaître parce qu'il ne peut plus, ou ne veut plus, se souvenir de qui il est. Ainsi, j'ai fait du personnage du Mendiant le double de L'Inconnu, un écrivain amnésique, qui a perdu son identité, et dont on comprend qu'il a quitté sa famille et détruit sa vie parce qu'il était obsédé par l'écriture. Alors on se demande : qui hante qui ? Est-ce L'Inconnu qui est hanté et visité par des apparitions comme Strindberg lorsqu'il se met à écrire, ou est-ce lui qui vient hanter les vivants ?

Est-ce pour souligner cette ambiguïté que vous choisissez une double attribution des rôles ?

Strindberg indique lui-même que certains rôles peuvent être joués par le même comédien. J'ai seulement clarifié et amplifié cette chose-là. Cette assimilation des personnages qui entourent L'Inconnu fonctionne comme dans un rêve, où un même visage peut jouer différents rôles.

Au premier abord, on peut penser que L'Inconnu cherche à se distinguer ou à dominer. Comment le considérez-vous ?

L'Inconnu est quelqu'un de doux, nourri de solitude, aux abois. La fin de la première scène de la pièce s'achève sur un pacte étrange. L'Inconnu dit : « Combattre des trolls, libérer des princesses, tuer des loups-garous, c'est vivre », et La Dame lui répond : « Viens mon libérateur ». Ce pacte fantasmatique est très important, il est fondateur. Ils partent à l'aventure autour de cette déclaration, autour de ce combat. Ce combat est celui de l'écriture d'abord, cette lutte avec soi-même, ses démons : les « trolls » qui sont, pour Strindberg comme pour Ibsen, ceux du « cœur et de l'âme ». Alors bien sûr, L'Inconnu utilise La Dame, il la séduit car il a besoin d'elle pour raconter une histoire. Mais l'inverse est vrai. On n'a pas d'un côté les victimes et de l'autre le bourreau. C'est une folie à deux, un jeu, sans ironie ni cynisme.

Cette boucle qui mène du carrefour au carrefour, du possible au possible, peut-elle aussi se lire comme celle qui conduit de l'enfance épuisée à la mère retrouvée ?

Mon adaptation se fonde sur cette impossibilité pour L'Inconnu de nommer sa mère « maman » et sur la croyance qu'il a été échangé à la naissance, qu'il est un enfant de troll. *Andreas* est une étude sur la mère. C'est un mouvement souterrain, mais très net, qui s'opère de la première à la troisième partie dans le texte original, où La Dame finit par se métamorphoser en Mère pour apporter une forme de paix, pour essayer le

front mouillé par l'angoisse de L'Inconnu, son enfant. Cela rejoint le mouvement de l'écriture. Écrire, c'est tenter de retrouver la langue maternelle, à jamais perdue, et puis se taire enfin. La troisième partie du *Chemin de Damas* énonce ce rêve d'une fin du langage, d'un monde sans les mots, où ne demeure qu'une communication télépathique. C'est beau. On retourne au silence. Mon adaptation reprend ce rêve de disparaître, notamment grâce au personnage du Mendiant qui est comme un tentateur. Car en conseillant à L'Inconnu le monastère, il pose l'alternative centrale de la pièce : soit être avec l'autre, c'est-à-dire dans le langage, la vie, soit être seul, c'est-à-dire dans la contemplation silencieuse, en connexion avec une communauté de spectres.

Comment ces nuances et ces spectres se traduisent-ils sur le plateau ?

Si je devais représenter ce spectacle en une seule image, ce serait avec des formes nettes et lumineuses, mais qui pourraient s'effacer, comme une trace sur le sable. Je travaille sur une épure, je cherche à tracer des lignes claires. La pièce de Strindberg procède par stations. C'est ce qui est tangible dans le titre suédois : *Till Damaskus*, « Vers Damas ». C'est une « tension vers » qui dessine une série de ruptures, de sauts. J'aime travailler avec des matériaux concrets ; comme la pierre, le bois, le métal. Les corps aussi. Pour ce qui est de l'espace, nous travaillons sur le motif du panorama. Les lumières apportent une vibration. Enfin, ce qui me fascine chez Strindberg, c'est la concentration qu'il requiert, l'écoute.

ANNEXE 6. PRÉSENTATION DU FILM *UNE PASSION DE BERGMAN*, 1969

Titre original: *The passion of Anna*, 1967

Bande-annonce : youtu.be/nv2zFSy_DpU.

QUI EST INGMAR BERGMAN ?

Bien que Bergman ait intitulé *Laterna Magica* son autobiographie, l'essentiel de celle-ci est consacrée à ses activités théâtrales. S'ajoutant à son amour immodéré des femmes, c'est en effet le théâtre qui incita Ernst Ingmar, né en 1918 et élevé dans l'austérité luthérienne par un père pasteur promis à de hautes fonctions, à quitter une famille qui n'approuve pas ses ambitions artistiques : « Bientôt, l'université ne fut plus qu'une façade, le théâtre prenait tout le temps que je ne consacrais pas à faire l'amour avec Maria ». Au théâtre, Bergman occupe de nombreux postes – régisseur, éclairagiste, souffleur... –, gère les scènes les plus confidentielles, avant d'accéder encore jeune à la direction de la plus importante du pays, le Théâtre dramatique de Stockholm, de 1963 à 1966. Les planches ont structuré la vie du cinéaste : elles lui ont offert une situation financière assez stable pour entretenir des familles éparpillées ; elles lui ont donné la possibilité de travailler à un rythme approprié à sa boulimie ; elles lui ont permis de côtoyer ses maîtres, Alf Sjöberg, Olof Molander, ou de se mesurer aux textes de Henrik Ibsen et d'August Strindberg.

THÉÂTRE/CINÉMA

Ce n'est donc pas le cinéma qui a d'abord nourri Ingmar Bergman. Scénariste pour la Svensk Filmindustri au début des années quarante, il quitte le studio pour diriger le Stadsteater de Helsingborg pendant un an. Les multiples problèmes qu'il rencontre sur le tournage de *Crise* (1946), son premier film en tant que réalisateur, le persuadent de faire du cinéma une récréation estivale pour consacrer le reste de l'année à écrire, mettre en scène, administrer. On peut ainsi dire de Bergman qu'il est un homme de théâtre qui fait du cinéma, ce que lui-même a toujours considéré. Dès lors, l'innovation de son cinéma vient du fait qu'il recherche dans la théâtralité des nouveaux modes d'expression que seul le cinéma permet d'utiliser. Cette tendance sera accentuée par son désir d'entrer dans l'âme de ses personnages, leur inconscient devenant progressivement le sujet des œuvres. Bergman est le premier cinéaste vraiment freudien, le premier à avoir compris qu'une psychanalyse ne peut être figurable qu'à travers un surcroît de théâtralité.

Bergman s'intéresse de près à la scénographie mise en place par les scandinaves, Ibsen ou Strindberg : un théâtre très réaliste, qui soumet les personnages à une torture morale, provoquant chez eux aussi bien une inquiétude extrême qu'une grande violence. Cinéphile, il a également été marqué par les films muets de Maurice Stiller, mais son maître suédois demeure Viktor Sjöstrom (*La Charrette fantôme*, 1920), dont son œuvre portera longtemps la trace : le cinéaste offrira d'ailleurs à Sjöstrom le rôle principal des *Fraises Sauvages* (1957).

AFFRANCHI

Si Bergman ressentit une fascination pour le cinéma dès son plus jeune âge, il ne se lance dans la réalisation qu'au milieu des années quarante. Fortement influencés par le néoréalisme de Roberto Rossellini et le réalisme noir et poétique de Marcel Carné, ses premiers films montrent néanmoins toujours un théâtre, celui de la bourgeoisie, et des marionnettes, les bourgeois. Alors qu'au théâtre la vitesse d'exécution primait, au cinéma Bergman tente d'imposer avec autorité sa vision, quitte à demander pour une seule séquence la construction d'un décor. Celui de *Crise* fut le clou d'un tournage financièrement catastrophique. Les films de jeunesse de Bergman annoncent la force des chefs d'œuvre à venir, mais sous une forme encore maladroite : la voix off qui prévient d'entrée qu'il ne s'agit que d'une pièce (*Crise*) ou le vieil homme qui n'apparaît que pour donner un parapluie à un jeune couple (*Il pleut sur notre amour*, 1946) sont des manières de *deus ex machina*, dénotant le recul ironique aussi bien que l'emprise de Bergman sur ses créatures. Le début des années cinquante est un tournant : c'est à cette époque que le cinéaste se découvre véritablement. Sans tourner le dos à sa veine réaliste, il échappe alors au misérabilisme en offrant une chance à ses personnages : celle d'un doux été à la campagne, d'un premier amour un temps affranchi de toute hostilité sociale, *Jeux d'été* (1951) préfigurant nettement *Monika* sur cet aspect. Cet affranchissement est bien sûr aussi le sien. Tourner sur une île fut un « contrepoids au théâtre », une stase dans sa vie professionnelle et sociale, autant qu'une évasion hors des contraintes urbaines et familiales.

Jean Douchet et Cyril Neyrat, *Monika*, dossier pédagogique Lycéens au cinéma, CNC et Cahiers du cinéma.

RÉSUMÉ DU FILM

Andreas Winkelman vit seul dans sa maison. Sur cette petite île de la Baltique, peuplée de quelques habitants, il est venu oublier son passé et la séparation d'avec sa femme. Alors qu'il répare son toit, Anna Fromm vient lui demander l'autorisation d'utiliser son téléphone. Anna est une jeune veuve estropiée (elle boite) à la suite d'un accident de voiture dans lequel elle a perdu son mari (Andreas) et son fils. Andreas fait aussi la connaissance d'un couple qui habite également l'île, Elis et Eva Vergéus. Architecte, Elis est un étrange collectionneur de photographies. Il se montre indifférent à son épouse. Enfin, un sadique s'en prend aux animaux domestiques. Andreas sauve un petit chien en passe de mourir pendu.

FOCUS SUR LES PERSONNAGES

Les hommes

- **Elis** : http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/500/D8507237C0814FC9BB4E32922FA92B.JPEG.
- **Andreas** : http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/0/BA533191AD7F4770A9BFD819D09857B8.JPEG.

À la différence de la pièce, le second homme est nommé dans le film. Il s'agit d'Elis. On peut aisément imaginer que dans le texte écrit par Jonathan ce rôle est attribué au médecin. Les deux personnages sont amenés à plusieurs reprises à discuter ensemble mais c'est Elis qui mène la conversation alors qu'Andreas la subit : il est peu enclin à se dévoiler, il se tait et détourne le regard. Alors qu'Elis est un passionné de photographies (« je ne m'imagine pas pouvoir dévoiler l'âme avec mes photos ») qu'il collectionne par milliers et qu'il classe de manière aléatoire et tout à fait personnelle, Andreas ne s'intéresse à rien, n'est passionné par rien. Son attitude ressemble à celle du troupeau de moutons qui ouvre en plan large le film.

À l'image des animaux, il avance dans la vie sans but précis. L'architecte domine Andreas. Un troisième homme est présent dans le film, un voisin d'Andreas, solitaire, malade et très peu bavard. Il n'a pas de famille, pas d'amis. Le spectateur ne sait rien de lui et le voit toujours traînant un lourd chariot tel un animal de labour. Cette action déshumanise quelque peu ce solitaire qui semble mener une existence aussi vide que celle d'Andreas. Il sera accusé d'être responsable des meurtres perpétrés sur les animaux. Il ne supportera pas cette accusation et se suicidera. Cette fin tragique sera l'occasion pour Andreas de dévoiler un sentiment. Il veillera son voisin avec pudeur.

Les femmes

- **Anna** : http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/500/92D2252DC366466299376FD10221AE07.JPEG.
- **Eva** : http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/500/ADBE9370B7AE4F05957CDC4A02AB9B2A.JPEG.

Il est indéniable que les deux femmes se ressemblent étrangement. L'une serait-elle le double de l'autre ? Toutes deux sont malheureuses et en proie à des démons intérieurs qui les rongent. Eva est une épouse délaissée qui trompe son mari afin de donner un sens à sa vie et pour se sentir exister. Mais, lui, s'en moque, ça l'amuse. Anna est une femme abîmée physiquement : elle a un gros problème à la hanche qui lui occasionne une démarche chaotique (à l'image de sa propre existence). Son handicap est un souvenir indélébile de l'accident dont elle est l'auteure qui a provoqué la mort de son mari et de son petit garçon. L'accident lui a fait perdre doublement son identité puisqu'elle n'est plus épouse, ni mère et elle n'est plus la même. Eva, elle, est dans l'incapacité d'enfanter et a été victime de trois fausses couches. Toutes deux sont victimes d'un destin funeste à l'image des tragédies grecques. Les deux femmes gravitent autour d'Andreas auquel elles se confient l'une et l'autre avec force de mots. Andreas fait acte de présence mais les écoute-t-il vraiment ? Il paraît être plus centré sur lui-même, qu'ouvert aux autres comme l'est Andreas dans la pièce éponyme de Jonathan Châtel. La notion de culpabilité est très présente chez les deux femmes. L'une est coupable d'avoir provoqué un accident afin de tuer son mari, qui est l'homonyme d'Andreas, afin d'éviter qu'il ne la quitte. La seconde s'accuse d'avoir provoqué la dernière fausse couche en raison d'un traitement afin de calmer ses insomnies. Un titre improbable : Une passion

Le film s'appelle *Une passion* mais il ne peut s'agir de la passion d'Andreas pour l'une ou l'autre car cet homme est un être sans passions ni charnelle ni affective, ni désirs, il est un introverti un peu buté. Il ne peut s'agir non plus de la passion d'Anna pour lui ni de celles qui surgiraient entre deux membres du quatuor de personnages. Il s'agit plus probablement de la volonté fantasmatique d'Anna de vivre passionnément. Volonté christique qu'elle ne peut assumer qu'avec Andreas pas plus qu'elle l'avait trouvée avec son défunt mari, contrairement à ses dires. Le titre original du film est *The passion of Anna*, il s'agit donc de l'histoire d'un homme vue par une femme.

UN CADRE, UN DÉCOR LÉCHÉ

Voir en ligne : <http://thisrecording.tumblr.com/image/118714429920>.

Le cadre est double puisque les deux personnages sont entourés par l'encadrement de la fenêtre. Cette double bordure suggère l'absence de liberté du couple. Tous deux sont prisonniers du couple qu'ils forment. Lors de ce moment emprunté au quotidien, l'échange de parole est plus que bref et peu amical. Les gestes sont mécaniques et dénués de tendresse, les objets passent d'une main à l'autre sans un regard.

LE CAUCHEMAR

Chacun des personnages féminins a un sommeil agité. Alors qu'Eva est victime d'insomnie et dort dans la journée, Anna, elle est victime de terreurs nocturnes et fait un cauchemar récurrent. Dans ce dernier, elle n'est pas seule. Elle débarque sur l'île avec un groupe de personnes et demande à des villageois de l'aider. Aucun ne répond à son appel. Elle déambule donc sur l'île jusqu'au moment où elle rencontre une femme dont le fils va être exécuté. L'image se coupe, se brouille et on voit Anna au moment de son accident qui regarde les corps gisant de son mari et son enfant. Ce rêve révélerait-il qu'Anna ait choisit de sacrifier son fils afin de ne pas perdre son mari ? Le choix du noir et blanc renforce la notion de responsabilité et de culpabilité du personnage habité par ses démons¹.

UN ROUGE SANG

Au noir et blanc du cauchemar d'Anna succède un rouge d'une violence aveuglante à l'écran. Et pourtant, ici, le rouge n'est pas la couleur de la passion mais celle de la barbarie. Anna qui porte un fichu rouge tel un petit chaperon rouge se dispute violemment avec Andreas (le loup ?)² : ils hurlent et se battent longuement ; l'un ne voulant pas céder sous les coups de l'autre. L'altercation sonne le glas de leur relation. Le fichu rouge tombe à terre et devient une marque rougeâtre telle une mare de sang sur le blanc immaculé de la neige. Les moutons égorgés baignent, également dans leur sang lorsqu'ils sont retrouvés par les villageois. La quantité de sol souligne la violence de l'acte. Le sadique s'est comporté avec le troupeau tel un vampire sur sa proie. On pourrait, ici, rapprocher ces images du film *Morse* (Thomas Alfredson de 2008).

La profusion de sang n'est pas l'unique coïncidence puisque le personnage principal se nomme Eli.

¹ http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/500/6382B12CBB884C6989C24AD9D333FDB4.JPEG.

² http://ingmarbergman.se/sites/default/files/imagecache/width_750/images/500/B2C999389C72411EA453F5E8DFF78BCA.JPEG.

ANNEXE 7. DES CORNICHONS AU CHOCOLAT, **PHILIPPE LABRO (EXTRAIT)**

Cette nuit-là, j'ai fait toute une série de rêves.

D'abord j'ai rêvé au père de Fleur. On allait au cinéma tous les deux et il m'embrassait dans le cou et il me raccompagnait chez moi et il m'embrassait encore, pas comme un vieux mais comme un petit ami.

Après, j'ai rêvé que mon père se fâchait avec ma mère et qu'ils divorçaient et qu'ils me laissaient seule, ni l'un ni l'autre n'avait envie de me garder, alors ils m'envoyaient vivre dans une pension en Angleterre.

Après, j'ai rêvé que Sophie, Julie et moi, on allait dans un magasin pour acheter des robes et des jupes, uniquement des trucs de femme, mais au moment de payer on avait toutes oublié notre argent, alors ils nous jetaient dans la rue et moi j'étais toute nue, ils avaient gardé tous mes habits et il fallait que je traverse tout le dix-septième arrondissement toute nue pour rentrer chez moi. Sophie et Julie me suivaient en rigolant et en disant :

« De quoi t'as honte ? T'as rien à cacher de toute façon ! »

Elles avaient raison, car dans la rue, dans mon rêve, tout le monde faisait comme si il n'y avait rien de spécial.

Mon dernier rêve, juste avant de me réveiller, et celui-là il n'a pas duré très longtemps, j'étais fermière en Amérique aux États-Unis, c'est un rêve que je faisais souvent. Ça se passe pas à la ferme comme quand on parle du Lycée, mais dans une vraie ferme, c'est un vrai endroit dans la campagne avec des vaches et des granges blanches et des toits rouges et il y a du blé jaune tout autour et toute la journée on s'occupe des animaux et des légumes et c'est moi qui dirige tout ça. Avec moi il y a une autre fille c'est une Américaine, je la connais pas dans la vie réelle, et dans mon rêve elle a pas de visage et on travaille ensemble, on peut dire qu'on est des Associés. Tout le monde porte des tabliers et des sabots, ce qui n'empêche pas qu'on conduit des camions, pas des camions très gros, des camionnettes plutôt, et qu'on est super-équipés. Il y a une cuisine qui ressemble à un laboratoire tellement elle est propre et moderne et blanche, ça brille de partout, il y a du lait et des fruits sur la table, on mange des corn-flakes et des œufs avec du jambon qui fume et on fait beaucoup de gâteaux et de tartes, on achète rien à la ville, d'ailleurs, il n'y a pas de ville. Tout autour de la ferme, il y a que des champs jaunes mais dans certains de mes rêves ils deviennent bleus, des fois ils sont violets, ça doit dépendre de la saison.

Évidemment aussi il y a des chevaux mais je ne monte pas dessus et personne, mais ils sont toute la journée dans les champs et ils courent autour des granges blanches aux toits rouges. On leur parle, ils cuisinent, c'est carrément dépouillant comme sensation, ça vous déchire tellement on est bien. Dans ce rêve-là il ne s'est rien passé, je me suis réveillée de bonne humeur, c'est mon rêve préféré et d'ailleurs, c'est mon vrai but dans la vie réelle, c'est d'être fermière en Amérique aux États-Unis.

Les autres filles, elles veulent toutes être chanteuses de rock ou faire du cinéma ou faire de la télé ou faire du journalisme ou être mannequin ou être actrice ou être championne de tennis ou de ski nautique ou même de moto, et tout ça à mon avis ça veut dire qu'elles veulent surtout avoir leur photo sur la couverture des journaux, elles veulent pas être des artistes, elles veulent être célèbres, c'est pas pareil. La majorité, elles veulent être chanteuses, pas spécialement de rock mais elles veulent chanter. Moi, je réponds être fermière en Amérique aux États-Unis je trouve que c'est plus intéressant comme métier. Au début, je répondais comme elles parce que je ne voulais pas être différente et avoir des ennuis, mais récemment je leur ai dit la vérité et que ça m'intéresse absolument pas de poser pour des magazines à la con où ils vous font toujours raconter votre vie et c'est toujours la même chose et que franchement chanter des conneries incompréhensibles pour que les parents dansent dessus, déguisés en clown à la mode, ça me semble pas être un But Intéressant Dans l'Existence. Je trouve ça même parfaitement odieux. Alors elles m'ont dit, Stéphanie t'es une snob prétentieuse crâneuse, alors je leur

ai dit qu'elles étaient des petites connes. Des fois, avec mes copines. Des fois, avec mes copines, j'ai des rapports difficiles mais ça s'arrange après, parce que comme dit Valérie, même si on la voit moins souvent qu'autrefois depuis qu'elle sort avec un garçon, « on a toutes le même ennemi commun ».

Ce qu'elle veut dire c'est que la vraie guerre, c'est pas entre nous même si on est des pestes et des chipies et des salopes entre nous. La vraie guerre, c'est entre les Gens Âgés et nous.

À la sortie de mes rêves j'étais bien. Je me suis réveillée de bonne humeur, parce que quand je termine ma série de rêves de la nuit par celui de la ferme en Amérique aux États-Unis, ça me met de bonne humeur pour toute la journée. Je veux dire quand dans ces moments-là je suis prête à tout recevoir dans la gueule, c'est pas grave puisque je suis encore là-bas dans les champs avec mon Associée dont je ne connais pas le visage et avec les chevaux et ça peut parfois me permettre de passer toute une journée sans drame international, comme dit l'Autre³.

Des Cornichons au chocolat, Philippe Labro, © 1983, éditions Jean-Claude Lattès, chapitre 9, p. 63 à 66.

³ Surnom du frère cadet de son meilleur ami qui vit reclus chez lui en raison d'un handicap et qui aime utiliser de beaux et bons mots et qui a le don de voir à travers les gens et notamment Stéphanie.

ANNEXE 8. LE HORLA, MAUPASSANT (EXTRAITS)

25 mai :

Moi, je me débats, lié par cette impuissance atroce, qui nous paralyse dans les songes ; je veux crier, – je ne peux pas ; – je veux remuer, – je ne peux pas ; – j’essaie, avec des efforts affreux, en haletant, de me tourner, de rejeter cet être qui m’écrase et qui m’étouffe, – je ne peux pas !

Et soudain, je m’éveille, affolé, couvert de sueur.

J’allume une bougie. Je suis seul

13 août :

Quand on est atteint par certaines maladies, tous les ressorts de l’être physique semblent brisés, toutes les énergies anéanties, tous les muscles relâchés, les os devenus mous comme la chair et la chair liquide comme de l’eau. J’éprouve cela dans mon être moral d’une façon étrange et désolante. Je n’ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu’un veut pour moi ; et j’obéis.

14 août :

Je suis perdu ! Quelqu’un possède mon âme et la gouverne ! Quelqu’un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu’un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j’accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. Je désire seulement me lever, me soulever, afin de me croire maître de moi.

Je ne peux pas !

Je suis rivé à mon siège et mon siège adhère au sol, de telle sorte qu’aucune force ne nous soulèverait.

Puis, tout d’un coup, il faut, il faut, il faut que j’aille au fond de mon jardin cueillir des fraises et les manger. Et j’y vais. Je cueille des fraises et je les mange ! Oh ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! Mon Dieu ! Est-il un Dieu ? S’il en est un, délivrez-moi, sauvez-moi ! Secourez-moi ! Pardon ! Pitié ! Grâce ! Sauvez-moi ! Oh ! Quelle souffrance ! Quelle torture ! Quelle horreur !

15 août :

Certes, voilà comment était possédée et dominée ma pauvre cousine, quand elle est venue m’emprunter cinq mille francs. Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autre âme, comme une autre âme parasite et dominatrice. Est-ce que le monde va finir ? Mais celui qui me gouverne, quel est-il, cet invisible ?

Le Horla, Maupassant, édition Ollendorff, 1903, p. 5, 37 et 38⁴.

⁴ <http://maupassant.free.fr/pdf/horla.pdf>.

ANNEXE 9. FICHE MÉTIER : ÉCLAIRAGISTE/CONCEPTRICE LUMIÈRE

D'après l'interview de Marie-Christine Soma.

MON PARCOURS : COMMENT ET POURQUOI JE SUIS DEVENUE CRÉATRICE LUMIÈRE

J'ai un parcours atypique car je n'ai pas fait d'études spécifiques. Après des études de philosophie et de lettres classiques, j'ai eu la chance il y a trente ans, sans aucune connaissance spécifique, d'être acceptée par un directeur technique pour débiter. À l'époque, ce qui n'est plus vraiment le cas aujourd'hui, avec de la bonne volonté, les portes s'ouvraient facilement. J'avais l'amour du théâtre et je suis avant tout grande spectatrice de théâtre. Je ne voulais pas devenir actrice donc je me suis tournée un peu par hasard vers la lumière comme j'aurais pu le faire pour le costume par exemple.

Aujourd'hui les règles de sécurité en matière d'électricité sont draconiennes et demandent de vraies connaissances. Un CAP électricité peut être une base. Les métiers tournant autour de la lumière dans le théâtre sont nombreux. Il y a des électriciens plateau, des régisseurs lumière. Des écoles spécialisées permettent de se former avec en premier lieu des DMA, diplômes des métiers d'art, que l'on peut obtenir à l'école du TNS, Théâtre National de Strasbourg ou à l'ENSATT à Lyon dans des sections spécialisées.

MON ACTIVITÉ : EN QUOI CONSISTE CE QUE JE FAIS

Les métiers de la lumière oscillent entre la technique et la création avec un bagage technique utile aux trois quarts du métier. Pour moi, j'ai toujours été intéressée exclusivement par la partie artistique et créative du métier. Je conçois la lumière sur un spectacle et ne me préoccupe pas directement de la technique. Pour moi, la lumière est un langage à part entière : comment développer un langage avec un matériau aussi abstrait que la lumière ? Je considère que la lumière est un médium qui sert le spectacle de théâtre et avant tout le texte mais que ce médium a sa propre spécificité.

MON PARTENARIAT AVEC LE METTEUR EN SCÈNE : COMMENT JE TRAVAILLE AVEC JONATHAN

Jonathan c'est une rencontre et un défi car je l'ai accompagné dès sa première mise en scène, sans moyen et sans savoir comment serait reçu son premier spectacle *Petit Eyolf*. C'est un défi mais je considère que cela fait partie de mon travail d'aider les jeunes metteurs en scène d'aujourd'hui. Comme d'autres, Jonathan porte un regard vif et neuf sur l'époque dans laquelle on vit et sur le monde d'aujourd'hui.

Je dois toujours chercher un langage commun avec le metteur en scène, être au service de la création sans trop peser : c'est l'enjeu de la création. Je m'engage toujours sur un texte qui m'intéresse, j'ai moi-même un regard sur le texte, je suis avant tout lectrice de théâtre et je fais aussi de la mise en scène. Mais je dois être à l'écoute de ce que souhaite le metteur en scène, attentive et réactive aux propositions des comédiens également. Je porte pour servir Jonathan et sa création, un regard patient sur la mise en scène, le corps, la peau, la respiration, le jeu des acteurs. La lumière a à voir de manière intime avec la mise en scène. On prend, on reçoit, on se laisse traverser et on répond par des sensations qui passent par le médium de la lumière. Il est difficile parfois de trouver ce sens car ce qui se passe sur le plateau n'est pas toujours conscient ni rationnel.

Bien évidemment, il y a aussi des temps de discussion à partir du plateau, des échanges de ressentis, qui vont m'aider à détecter ce que souhaite le metteur en scène mais parfois cela se passe sans mot ou à demi-mot, ce qui est la manière de travailler de Jonathan. Il y a une part d'irrationnel dans la relation avec l'autre qui mène à la création. Le sens émerge peu à peu parfois sans mot ou dans le sens caché de ce qu'on peut se dire.

Mon univers personnel n'est pas forcément de faire des images ni d'utiliser les nouvelles technologies, je travaille de manière relativement artisanale. Je souhaite produire des sensations qui vont ouvrir ce qui se passe sur le plateau à de l'inconscient pour travailler l'inconscient du spectateur.

La lumière correspond à une recherche de sensations avant tout, elle ne raconte rien de façon intellectuelle : elle joue sur le corps, sur notre mémoire, nos émotions.

Les spectateurs ne peuvent pas forcément formuler leur ressenti mais cela les atteint et cela prolonge ce qui se passe sur scène, sur ce que les acteurs montrent au plateau et rendent signifiant, ce qui correspond à l'essence même du théâtre.

Pour *Andreas*, il y a la pression d'Avignon puis de la tournée qui va s'ensuivre : on espère que tout se passera bien !

ANNEXE 10. FICHE MÉTIER : CRÉATEUR MUSIQUE ET SON

D'après l'interview d'Étienne Bonhomme.

MON PARCOURS : COMMENT ET POURQUOI JE SUIS DEVENU CRÉATEUR MUSIQUE ET SON

Je n'ai pas fait d'études de musique mais des études d'arts plastiques. Je n'ai pas non plus fait d'études de musique étant enfant. J'ai pratiqué la musique plus tard vers l'âge de 13 ans en jouant de la batterie avec des copains dans un groupe. Puis j'ai rencontré des gens du théâtre. J'ai travaillé dans des studios, j'ai fait des enregistrements et de la production de musique. Ensuite, j'ai réalisé des musiques de films et de documentaires.

MON ACTIVITÉ : EN QUOI CONSISTE CE QUE JE FAIS

Je n'ai pas de maîtrise technique dans le domaine du son. Ma formation s'est faite sur le tas et pour ce qui est la maîtrise de logiciels et de sonos, je suis accompagné de techniciens qui ont, eux, tous fait des études spécifiques d'ingénieur du son ou des DMA dans des écoles de théâtre. Ce qui m'intéresse pour ma part c'est la partie esthétique de la création musicale qui m'amène à faire des expérimentations et des propositions sur les spectacles sur lesquels je travaille.

MON PARTENARIAT AVEC LE METTEUR EN SCÈNE : COMMENT JE TRAVAILLE AVEC JONATHAN

Ma rencontre avec Jonathan s'est faite par le réseau.

Après lecture du texte d'*Andreas*, j'ai imaginé un univers sonore et cherché une direction. J'ai pris le parti du choix d'un seul synthétiseur pour créer l'ambiance musicale. Cela crée un univers homogène pauvre dénudé brut et tendre comme sont les personnages de la pièce. Il y a beaucoup de temps de silence musical pour laisser absolument entendre le texte et les moments de musique, au nombre de quinze, accompagnent des moments clés, transitions rideaux qui se ferment, qui s'ouvrent, changement d'espace

Il y a un accompagnement technique des voix aussi qui sont reprises avec des micros tout en gardant leur timbre naturel.

Pour l'ensemble du spectacle, l'esthétique du son correspond au mieux à l'esthétique du texte, à la vision qu'en a Jonathan Châtel, le metteur en scène. Je suis au service de ce qu'a envie de dire Jonathan. Je propose et Jonathan choisit, cela passe par des mots ou non, il faut être à l'écoute du metteur en scène. Jonathan propose un travail en étoile, il est au centre, il n'est pas nécessaire que se créent des ponts entre les autres intervenants, c'est le choix du metteur en scène: il n'y a pas de réunion de travail spécifique lumière/musique par exemple. Le spectacle sera au final l'objet de Jonathan et chacun y aura contribué dans une création commune.

ANNEXE 11. FICHE MÉTIER : COSTUMIER

D'après l'interview de Fanny Brouste.

MON PARCOURS : COMMENT ET POURQUOI JE SUIS DEVENUE COSTUMIÈRE

J'étais à la fac, je n'allais pas particulièrement au théâtre mais un jour, j'ai lu la description du métier de costumière dans un petit livre sur les métiers d'art. Je me suis dit que cela devait être passionnant.

Il existe des DMA, diplômes des métiers d'art en deux ans après le BAC en écoles publiques ou privées. Autrefois il existait un concours d'entrée, mais maintenant les admissions se font sur dossier.

Durant le DMA, on apprend les bases de la couture, la coupe, et on doit développer des projets pour être capables ensuite d'accompagner une création.

MON ACTIVITÉ : EN QUOI CONSISTE CE QUE JE FAIS

Je crée les costumes à l'occasion d'une mise en scène en collaborant avec le metteur en scène. Les créateurs aujourd'hui savent coudre, autrefois les costumiers ne savaient pas coudre, ils dessinaient, décidaient. Les budgets se réduisant, le costumier a plusieurs casquettes : comme pour *Andreas*, il faut savoir user des chaussures, coudre un peignoir.

Le travail d'habilleuse est complémentaire avec celui de costumier : l'habilleuse suit la tournée, aide aux changements rapides sur scène, elle coud, répare et finit les vêtements. Le créateur des costumes travaille en commun avec la coiffeuse, la maquilleuse.

MON PARTENARIAT AVEC LE METTEUR EN SCÈNE : COMMENT JE TRAVAILLE AVEC JONATHAN

C'est ma première collaboration avec Jonathan. Lors de la première discussion avec le metteur en scène, nous avons discuté de la pièce puis je l'ai lue. Jonathan m'a demandé ce que j'en pensais, ce que j'imaginai.

Je fais des choix esthétiques afin d'aider le metteur en scène : nous décidons ensemble d'orientations. Je lui ai montré des dessins, des images d'internet et des visuels de magazines ou de livres, il a dit oui ou non, j'ai adapté.

J'ai procédé ensuite à des achats de vêtements en friperie et nous avons vu ce qui fonctionnait sur les acteurs, ce qui leur allait. C'était une étape du travail.

Chaque projet théâtral est différent et chaque metteur en scène travaille de manière différente. Certains savent ce qu'ils veulent, d'autres pas du tout, certains veulent voir avant des maquettes, d'autres non. Si le metteur en scène veut un costume, le costumier doit s'arranger pour que ça aille au comédien à tout prix.

Ce n'est pas ainsi que Jonathan a travaillé. Il fallait que le costume soit contemporain et qu'il aille à chaque comédien, qu'il s'accorde à eux. Je m'explique : ce costume doit à la fois les représenter eux et en même temps leur personnage qui n'est pas eux.

Je n'ai pas vu la scénographie du spectacle mais le metteur en scène peut faire le lien entre les deux, les costumes et la scénographie. Sur d'autres projets, le travail avec le scénographe peut se faire directement. La recherche et le choix d'accessoires se décident avec le scénographe. Quand on se rencontre pour la création, on en discute et on se partage la tâche.

ANNEXE 12. FICHE MÉTIER : SCÉNOGRAPHE

D'après l'interview de Gaspard Pinta.

MON PARCOURS : COMMENT JE SUIS DEVENU SCÉNOGRAPHE

Collégien puis lycéen, j'ai été spectateur de théâtre. Après le BAC, j'ai fait l'école d'architecture pendant sept ans à Paris. En rapport avec mes centres d'intérêt, j'ai rédigé durant mes études un mémoire qui portait sur les arts de l'acteur, la scénographie et l'architecture de bâtiments théâtraux.

Je ne désirais pas travailler comme architecte en agence mais plutôt m'orienter vers le théâtre.

L'ENSATT et le TNS préparent à la scénographie mais je n'ai pas pu aller dans ces écoles pour des questions de limite d'âge.

J'ai également travaillé pour le bureau d'études du Théâtre du Châtelet où je m'occupais de la conception technique de gros décors d'opéras ou de comédies musicales. J'y ai appris les contraintes techniques qui pèsent sur les créations. À partir de maquettes de scénographes extérieurs, nous devons faire les plans, suivre la construction, suivre le montage avec les machinistes. C'était une bonne place pour voir toutes les étapes. Tout n'est pas réalisable, il vaut mieux connaître les contraintes qui orientent le travail de création.

CE QUE JE FAIS : EN QUOI CONSISTE MON ACTIVITÉ

Historiquement parlant, la scénographie, au début du xx^e, est née en réaction contre les décors du xix^e siècle, qui étaient des représentations réalistes sur scène de la vie et qui offraient fausses perspectives sur des toiles peintes.

On se défait du décor pour générer un travail plus sensible sur l'espace de la scène et non sur la représentation d'une réalité plaquée ensuite sur cette scène. La scénographie prend en compte l'idée de travailler sur l'espace de la scène : c'est l'art de l'espace sur la scène.

Depuis je fais de la création sur des spectacles, je suis tout le projet de création de la scénographie depuis la maquette jusqu'à la conception technique en lien avec les ateliers de construction.

La scénographie du spectacle d'*Andreas* a été réalisée à l'atelier de fabrication de décors du Théâtre du Nord, l'un des rares lieux en France consacré à cette activité bien spécifique, il est bon de le signaler (voir annexe 14 : « L'atelier de fabrication des décors d'*Andreas* »)

Le scénographe intervient en résumé sur tout ce qui est sur scène : accessoires, mobilier, éléments construits (mur dans *Andreas*) ou réutilisés (tas de terre dans *Petit Eyolf*...).

COMMENT JE TRAVAILLE AVEC LE METTEUR EN SCÈNE : MA COLLABORATION AVEC JONATHAN

Les lignes de force d'un spectacle sont différentes selon le metteur en scène : si vous donnez le même texte à deux metteurs en scène différents, vous n'aurez pas du tout le même résultat.

Pour moi, être scénographe c'est être le traducteur dans l'espace de ces lignes de force. C'est proposer un espace qui permette de mettre la lumière sur ses axes de travail.

Le décor doit être un élément qui génère des contraintes nécessaires et limite le champ d'action pour les autres intervenants du spectacle : le costumier, les acteurs, le concepteur lumière. Il ne faut pas non plus verrouiller et empêcher le travail des autres. C'est un équilibre, il faut que les autres puissent rajouter leur travail sur cet élément qu'est la scénographie. La contrainte existe nécessairement : une table, un mur ne génèrent pas le même imaginaire.

D'autre part, les intervenants du spectacle et surtout les spectateurs doivent faire travailler leur imaginaire en voyant la scénographie. C'est un outil pour mettre en valeur les partis pris du metteur en scène et aux autres pour s'approprier cette mise en scène.

Selon le metteur en scène je génère des lieux complètement différents, c'est ce qui rend mon travail passionnant. Pour Andreas, j'ai tenté de prendre en compte trois éléments incontournables :

- la contrainte des lieux de scène, d'abord un ancien cloître à Avignon puis des salles noires avec des plateaux de différentes tailles. Le cloître par exemple est un lieu très large mais peu profond ;
- la nature du texte qui présente un jeu de rêve : le personnage vit-il au présent, est-il en train d'écrire ses relations avec les autres personnages, est-il en train de se remémorer ? Les autres personnages sont-ils ou non des fantômes ? Je devais donc rendre les acteurs visibles mais fantomatiques dans leur présence à certains endroits de la scène ;
- L'Inconnu vit-il dans le passé et les souvenirs, le présent ou le futur ? La temporalité fragmentée de la pièce englobe successivement tous ces moments. Sur scène, pour matérialiser ces fragments temporels, j'ai imaginé d'installer des fragments d'architecture. Ces éléments de fragments correspondent aux fragments de l'histoire de L'Inconnu qui nous sont évoqués.

Voici la scénographie globale imaginée en accord avec Jonathan d'abord sur logiciel 3D sur lequel j'ai modélisé l'espace du cloître :

- un grand mur en métal perforé en fond de scène. Ce mur ferme le cloître, c'est une intervention architecturale sur le lieu. Ce mur, très contemporain, représente la frontière entre deux mondes. Il travaille sur la profondeur car il permet de créer des effets de disparition/apparition dans la profondeur. On peut jouer sur la lumière pour créer la profondeur. Dans le mur, il y a des portes pour passer du fond à l'avant-scène. Les personnages sont des fantômes qui habitent au-delà, derrière cette frontière, et ils passent les portes pour venir devant le mur, dans le lieu de L'Inconnu. On ne doit pas voir ces portes au nombre de quatre car la manière dont les personnages apparaissent doit rester mystérieuse ;
- devant ces portes, on trouve des éléments d'écorchés d'architecture, des fragments d'architecture incisés à la manière de Matta Clark (voir annexe 14 : « Gordon Matta Clark et quelques œuvres »), un artiste contemporain. Ces quatre fragments sont des éléments en bois qui révèlent l'intérieur d'un mur d'une maison en bois du nord de l'Europe et reprennent exactement les dimensions et les techniques de ces constructions. Ces fragments sont peints en couleur jaune souffre pour rappeler les expériences de Strindberg à Paris où avant d'écrire *Le Chemin de Damas*, il avait les doigts brûlés par le souffre. Ces fragments sont très contemporains et restent abstraits. Ils n'ont pas d'aspect vieux ni cassé ni décoratif. Ils servent d'endroits de jeu aux comédiens qui s'assoient ou marchent dessus.

Ainsi, de par les caractéristiques de ma scénographie, les comédiens ont pu rester concrets dans leur costume et dans leur jeu pour rendre vivant et sensible le texte de Strindberg.

ANNEXE 13. GORDON MATTA CLARK ET QUELQUES ŒUVRES

À travers ces photographies d'œuvres de Gordon Matta-Clark, on voit clairement le processus qui consiste à réaliser parfois *in situ* des plans de coupe de bâtiments ou à en extraire des fragments. La démarche de l'artiste permet de voir à l'intérieur des murs également.

Ces œuvres ont inspiré le travail de Gaspard Pinta, le scénographe, qui a réalisé en bois peint de faux plans de coupe respectant les dimensions et les techniques de fabrication des murs en bois des pays du Nord de l'Europe.

BIOGRAPHIE DE GORDON MATTA-CLARK

- *Wikipedia*, fr.wikipedia.org/wiki/Gordon_Matta-Clark.
- *FRAC Centre*, www.frac-centre.fr/matta-clark-gordon-58.html?authID=120.

FRAGMENTS/ŒUVRES DE GORDON MATTA CLARK

- *Bronx Floors Threshole* 1972, www.curatedobject.us/photos/uncategorized/2008/02/17/fd429clark61.jpg.
- *Bingo*, 1974 : Building fragments, pulitzerarts.org/urban-alchemy.
- *Bingo*, 1974: Building fragments, www.moma.org/collection/works/91762?locale=fr.
- *Bronx floors*, 1972-73, www.moma.org/collection/works/81396?locale=fr.

ANNEXE 14. L'ATELIER DE FABRICATION DES DÉCORS D'ANDREAS

Comment manifester sur scène la puissance de l'écriture de Jonathan Châtel et mettre en résonance scénographie et quête du personnage principal?

UN LIEU INCONTOURNABLE DANS NOTRE RÉGION MAIS MÉCONNU DU GRAND PUBLIC

C'est un lieu totalement méconnu et pourtant ses réalisations font la magie du spectacle vivant, théâtre ou opéra, dans la région et au-delà. L'atelier est installé à Tourcoing dans une ancienne usine qui abritait le théâtre de Lambrequin. L'atelier de décors enchaîne les commandes des éléments de décors et de scénographie pour des productions du Centre national dramatique du Nord de Lille, de l'Atelier lyrique de Tourcoing mais aussi de la Comédie Française et d'autres lieux de spectacle vivant dans toute la France.

Le choix de faire fabriquer les décors là s'est imposé pour Jonathan Châtel et son scénographe Gaspard Pinta.

L'espace immense des ateliers dispose de machines imposantes pour la fabrication des lieux objets de décor. Cependant, malgré de vastes salles, la grandeur de certains éléments occasionne des manipulations par manque de place. Ainsi, il faut parfois monter et démonter les éléments et les établis au fur et à mesure de la construction avant de les terminer.

VALÉRY DEFFRENNES : UN CHEF D'ATELIER « MADE IN TOURCOING » ET UNE ÉQUIPE À SES CÔTÉS

Formé chez les Compagnons du tour de France, apprenti pendant quelques années chez un artisan, Valéry Deffrennes explique avoir découvert par hasard le monde du théâtre lors d'un stage effectué pendant le montage d'un décor d'opéra pour l'Atelier lyrique de Jean-Claude Malgoire justement (un *Didon et Énée*, Purcell, en 1988-1989). « C'était magique! » Après un passage aux Ateliers du Nord – entreprise privée travaillant également à l'époque dans le spectacle vivant –, il arrive à la Salamandre à la fin de l'ère Gildas Bourdet au milieu des années quatre-vingt-dix, participant notamment à son dernier spectacle. Embauché en 1991 comme chef menuisier, il part deux ans en tournée avec une production de Daniel Mesguich, successeur de Bourdet au CDN de Lille (qui prend alors le nom de la Métaphore). « Deux ans à voyager avec les décors et l'équipe, travailler dans des théâtres différents, à chaque fois une nouvelle adaptation: rien de plus formateur! » Différents stages de perfectionnement – dessin industriel, serrurerie – lui permettent de devenir chef d'atelier il y a huit ans.

« Contrairement aux ateliers privés, nous ne sommes pas là pour vendre et faire de l'argent, mais pour construire des décors qui marchent ». Pour Valéry Deffrennes, la magie du théâtre est celle de l'élaboration des éléments du décor et de la scénographie dans l'atelier. « Une fois sur le plateau, c'est terminé, ce n'est plus intéressant. Je suis déçu, je regarde les photos prises pendant la construction, et on passe à autre chose! »

L'équipe est composée de trois permanents. À chaque maître artisan sa spécialité: la menuiserie, la serrurerie (le travail du fer), la plasturgie, les accessoires et la peinture. Du « boulot », Valéry Deffrennes, son chef serrurier et son chef constructeur n'en manquent pas. Les trois permanents font également appel à des intermittents. « Sans eux, on ne pourrait pas faire grand-chose. » Si le travail est là, les délais, eux, ont été raccourcis sur les années, faute de budget. « Les constructions durent en moyenne six semaines ». On peut réutiliser des éléments d'un spectacle à l'autre mais parfois, rien ne sert d'ajuster, mieux vaut reconstruire.

Propos recueillis d'après le site de *La Voix du Nord*.

ANNEXE 15. LE MÉTIER D'ÉCRIVAIN

| ÉCRIVAINS | AMÉLIE NOTHOMB | GUILLAUME MUSSO | MICHEL HOUELLEBECQ |
|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sites à visiter. | eve.ne.lefigaro.fr/celebre/actualite/portrait-d-amelie-nothomb-162.php . | www.femmeactuelle.fr/culture/actu-livres/guillaume-musso-son-portrait-grace-a-notre-abecedaire-03075 . | larepubliquedeslivres.com/michel-houellebecq-subversif-et-irresponsable-comme-jamais/ . |
| | www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=zWL1nRWjmXo . | www.guillaumemusso.com/lecriture/ . | www.enviedecrire.com/lecriture-selon-michel-houellebecq/ . |
| Titre du dernier roman et date de parution. | | | |
| Avez-vous lu ou non cet auteur ? | | | |
| Quels sont les procédés d'écriture de chacun des écrivains ? | | | |
| Sont-ils des écrivains tourmentés ? | | | |
| Ont-ils le même besoin de retrait qu'Andreas ? | | | |
| Expriment-ils une quête ? | | | |
| Quelle figure de l'écrivain souhaitent-ils offrir au monde ? | | | |

FICHE D'ACTIVITÉ 1

LES LIEUX DANS *ANDREAS*

Andreas n'est pas une pièce qui se découpe traditionnellement en actes et en scènes mais en lieux. Chaque lieu évoque un moment de la vie, une étape ou un passage de la vie de L'Inconnu ou des personnages qui l'entourent et chacun d'entre eux correspond à un dialogue entre des personnages différents. Le liste ci-dessous récapitule les différents lieux dans l'ordre où ils apparaissent dans la pièce :

- un coin de la rue ;
- chez le médecin ;
- une chambre d'hôtel ;
- la route ;
- la cuisine ;
- la chambre rose ;
- l'asile « Bon secours » ;
- la chambre rose ;
- la cuisine ;
- la route ;
- une chambre d'hôtel ;
- chez le médecin ;
- un coin dans la rue.

ACTIVITÉ ORALE

Repérer les noms des différents lieux et l'ordre dans lequel ils apparaissent dans la pièce. Qu'en conclure sur l'architecture globale de la pièce ?

Classer ces lieux selon les déterminants avec lesquels ils sont désignés. Qu'en conclure ?

Quels deux grands types d'endroits y a-t-il dans cette liste ?

Ces lieux sont-ils désignés avec précision et avec des éléments qui pourraient permettre de se les représenter clairement ?

La construction de la pièce est tout à fait géométrique. Tous les lieux réapparaissent, un lieu central se dégage : l'asile. L'Inconnu passe dans tous ces lieux et il faut les mettre en regard de son parcours, est-il le même homme au début et à la fin de ce cycle ?

Les lieux semblent connus lorsqu'ils sont désignés par le déterminant « le », exception faite pour « la route », terme générique. Les autres sont désignés de manière indéterminée par « un ».

Les lieux sont soit ouverts et impersonnels soit intimes et privés, l'asile est un endroit inclassable à la fois intime et public.

On ne peut se faire une idée précise d'une époque pour ces lieux ou d'un décor réaliste vu l'absence de détails (et de didascalies) : *Andreas* est un théâtre d'idées avant tout. La scénographie tiendra compte de cette absence de précisions dans l'écriture dramatique.

FICHE D'ACTIVITÉ 2 **COMMENT EXPRIMER PAR LE JEU THÉÂTRAL** **DES ÉMOTIONS ET DES SENTIMENTS ?**

Les exercices sont soit collectifs soit individuels mais ils permettent tous une communication au sein d'un groupe et un travail sur les états et les énergies à développer pour exprimer des émotions ou des sentiments. Ils sont classés du plus simple à mettre en œuvre et à faire pratiquer au plus difficile en termes de jeu. Il faut donc les choisir en fonction de son public. Certains proposent des similitudes et tous ou presque sont adaptables et modifiables selon les orientations qu'on souhaite leur donner.

ILLUSTRER UNE ÉMOTION

Répartir des chaises dans un espace de jeu. Préparer des panneaux sur lesquels apparaissent différents sentiments écrits en grand. Les poser chacun sur des chaises de manière à ce qu'ils soient visibles par tous.

Demander aux élèves de se déplacer en groupes sur l'espace de jeu et de se mettre près de la chaise où se trouve nommé le sentiment qu'ils ressentent à l'instant dans leur vécu personnel ou à l'annonce de quelque chose qu'on vient de leur raconter ou de leur montrer.

EXPRIMER UNE ÉMOTION AVEC SON CORPS

Le groupe occupe l'espace en se déplaçant de façon neutre sur le plateau. L'animateur propose une émotion : à son top le groupe continue à se déplacer en vivant physiquement le sentiment. Au top suivant de l'animateur, les déplacements s'arrêtent et les élèves restent dans leur dernière position en statues. La marche reprend, on peut proposer plusieurs émotions différentes en veillant à ce qu'il y ait des attitudes physiques adoptées, un engagement du corps pour que l'émotion soit visible chez chacun. Dans ce type d'exercices, il faut toujours veiller à l'équilibre du plateau.

L'animateur peut choisir au cours de l'exercice de sortir un ou deux élèves de l'exercice et leur proposer de circuler parmi leurs camarades figés en statues. Cela permettra aux élèves d'appréhender chacun à leur tour les résultats obtenus sans se sentir seuls pendant le travail.

MIMER DES SENTIMENTS

Installer le groupe d'élèves en cercle. Écrire différents sentiments sur de petits papiers, les plier et les mettre au centre du cercle.

Chacun va tirer un papier, le lire discrètement et s'imaginer comment le mimer.

Il mime à tour de rôle le sentiment noté et les autres tentent de le deviner ; si le sentiment n'est pas trouvé, l'élève est éliminé du jeu.

JOUER SUR L'INTENSITÉ DES SENTIMENTS

Installer les élèves en cercle. Un volontaire mime un sentiment qui lui a été suggéré au départ ou qu'il choisit lui-même.

La personne à ses côtés mime le même sentiment en l'intensifiant, puis le passe à son voisin. On va ainsi dans une intensité émotionnelle croissante. La voix est permise aussi en accompagnement de gestes visibles par tous.

Si un participant n'arrive plus à accentuer l'attitude, il recommence avec un nouveau sentiment de son choix. Le groupe doit deviner lequel, puis on repart en se passant le sentiment dans le cercle.

ÉVOQUER DES SOUVENIRS

On propose aux élèves une situation d'improvisation qui permet d'évoquer des lieux ou des objets liés à leur passé mais de manière fictive : les élèves peuvent inventer seuls ou à plusieurs des histoires autour de ces lieux ou de ces objets. Les émotions différentes doivent affleurer au fur et à mesure que se construisent les évocations.

DONNER DU SENTIMENT À DES PAROLES QUOTIDIENNES

Demander de prononcer plusieurs fois des mêmes phrases courtes du quotidien en faisant varier les sentiments mais aussi leur intensité. Cet exercice peut se pratiquer collectivement pour éviter la gêne. On peut varier à l'infini les phrases : « Merci », « Je t'aime bien », « Ce n'est rien ! », « Je n'y crois pas ! », « C'est pas vrai ! »

JOUER SUR LES RAPPORTS DE FORCE

On peut faire jouer aussi entre les membres d'un atelier théâtre des situations de volonté, de domination, voire même d'agressivité. Il y a une part de violence qui peut s'exprimer dans le jeu entre des comédiens et qui est nécessaire aux sentiments qu'on veut représenter.

Un premier jeu peut se pratiquer face à face mais de manière collective en divisant le groupe en deux lignes qui se font face. Chaque groupe avance à son tour vers l'autre qui est à l'autre bout du plateau. On peut faire avancer son groupe en adressant aux autres des sentiments différents. Le meneur du groupe avance en proposant un geste accompagné d'un son, le reste suit en reproduisant le même geste, le même son avec les mêmes intensités.

Des élèves peuvent être dans un état de passivité et subir de la part d'autres un rapport de force. Par exemple, je veux passer devant les autres, franchir des camarades qui me font obstacle, on m'en empêche par le corps, les gestes ou le regard, mais je cherche à m'imposer à tout prix. Il n'y a pas de contact direct entre les participants dans ce type d'exercices. Variante : on vient me provoquer, me narguer, m'agresser par l'attitude ou le regard. Je me laisse faire puis je réagis et je cherche à me redresser. Je montre que je retrouve confiance en moi.

JOUER DES ÉMOTIONS DIFFÉRENTES

On attribue une émotion différente à trois chaises installées sur le plateau : la colère, le rire, la joie, la tristesse, l'amour, l'agacement... Les élèves doivent tour à tour ou à deux venir s'asseoir sur les trois chaises en épousant les émotions propres à chacune et en répétant une phrase : « Je t'aime », « Ne pars pas » jusqu'à trouver le ton juste... Ils doivent bien marquer le changement d'émotions, lorsqu'ils passent d'une chaise à une autre.

JOUER SEUL UNE ÉMOTION IMPOSÉE

Le participant se place en milieu de scène : le professeur dicte une émotion (exemples : ris, pleure, crie...) et l'élève doit s'effectuer, chacun à son tour pour exprimer ou jouer cette émotion : l'improvisation guidée peut durer quelques minutes même si ces exercices sont difficiles car ils semblent mettre à nu le participant et le pousser au bout de lui-même dans l'énergie.

JOUER DES ÉTATS DIFFÉRENTS

Proposer une scène simple à improviser à plusieurs, une scène de rue, un repas. L'exercice peut se faire sans parole dans un premier temps, les mots peuvent arriver ensuite. On donne une consigne à un élève en particulier. Il faut jouer un état, celui de se sentir très fort, très sûr de soi. Il faut que cet état soit visible du public et donc que l'élève trouve dans son attitude, ses gestes, son maintien, son regard, sa voix, de quoi manifester cette assurance. On peut demander au contraire de faire vivre une situation où l'on veut passer inaperçu, où l'on se sent mal, pas à sa place, mal à l'aise, où l'on donne l'impression de vouloir disparaître, se détruire. Il faut faire monter l'état chez l'élève pour lui faire trouver en lui les ressources du lâcher prise et de l'affirmation de son attitude. Les attitudes apparaîtront physiquement très différentes aux yeux du public.